



*R*ACHMANINOV

**The Piano Concertos
Paganini Rhapsody**

STEPHEN HOUGH

**DALLAS SYMPHONY
ORCHESTRA
ANDREW LITTON**

hyperion

Stephen Hough writes ...

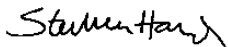
One of the first LPs I was given as a small child starting to learn the piano included Rachmaninov's miraculous 1921 recording of his transcription of Fritz Kreisler's *Liebesleid*. From that moment a door opened for me into a pianistic world where I immediately felt at home. A few years later I was given his recordings of his concertos, long before I heard anyone else play them, and when I did eventually hear some modern performances I was genuinely puzzled. Where was the characteristic rubato of the composer's playing? Where were the flexible, fluent tempos, always pushing forward with ardour? Where were the teasing, shaded inner-voices forming chromatically shifting harmonic counterpoint to the melody? And what about the *portamento* slides in the strings? It was like eating a traditional dish far from home and missing the correct ingredients. What is a pesto sauce without parmesan? What is sushi with brown rice?

Concern with correct performance practice does not just apply to the Classical and Baroque periods; it has to do with the very dialect of musical language itself. To take too slow a tempo, with numerous ritardandos, for the first subject of the first movement of Rachmaninov's Second Concerto means that one of the longest melodies in the repertoire becomes fragmented and earth-bound, robbing the second subject of its natural place of repose and sentiment. To ignore the composer's *Vivacissimo* marking at the 'big tune' at the end of the Third Concerto changes a climactic peak of ecstatic energy into an over-long section sounding heavy and emotionally sated. (His clear desire for this pacing is seen not only in the score and in his own recording but in the 1941 performance by Vladimir Horowitz, a pianist whom the composer considered peerless in this piece.) To fail to capture the true improvisatory style of the solo, melodic passages, with its agogic accents and subtle balance between ardour

and languor, is to fail to communicate the message itself. Josef Lhévinne, Rachmaninov's friend and classmate at the Moscow Conservatoire, even referred to one such characteristic inflection as the 'Russian crescendo' – when the intention to rise to the peak of a phrase is realized by getting softer. And if we are concerned, as we should be, with dots and accents in Schubert why should we not have equal interest in some of Rachmaninov's characteristic markings: his tenuto lines indicating a certain kind of rubato, or many of the slurs in the strings suggesting a gentle slide?

It would be of no service to the music and of little artistic interest to try simply to copy the composer's recorded performances. What is important is to understand and to become fluent in the pianistic language of that time – both of Rachmaninov and of his contemporaries who, though unique individuals, shared many common 'turns of phrase' – so that we can then speak or sing our own personal words with an authentic vocabulary and intonation.

I believe this recording is the first since the composer's own to include the missing wind parts between figures 74 and 76 in the third movement of the Fourth Concerto. I had been given some corrected parts via the Philadelphia Orchestra and had brought them to Dallas for inclusion. Andrew Litton, after we'd played them in the first concert, decided to listen again to the Rachmaninov recording and he discovered that the correction was close but not actually correct! He spent a morning on one of the concert days carefully notating these wonderful extra lines of decorative counterpoint from the composer's own performance, and thus we were able to include them in this recording.



Rachmaninov's Piano Concertos

That Rachmaninov's official opus 1 should be a piano concerto would seem only natural for one destined to achieve colossal fame as a pianist-composer. But his path to that fame – as indeed to that first concerto – was far from straightforward. It was marked on the one hand by severe life-challenges, and on the other by seemingly limitless creative prowess; and the piano concertos are the most vivid and enduring monuments to the tension between these extremes.

Rachmaninov's background was a privileged one. His father and paternal grandfather, both of them musically gifted, had army careers. His mother was the inheritor of five country estates, one of which (near Novgorod, about one hundred miles south of St Petersburg) was the future composer's childhood home, where he and his brothers and sisters were educated by private tutors and governesses. Seemingly also marked out for an officer's life, the young Sergei Vasilyevich soon displayed musical gifts sufficiently startling to persuade the family to invest in piano tuition from a graduate of Petersburg Conservatoire (one Anna Ornatskaya). Meanwhile, by dint of extraordinary improvidence, his father was squandering the wealth he had come into, and at the age of eight Sergei had to move with his family to a crowded flat in St Petersburg, he himself winning a scholarship to study at the Conservatoire. A diphtheria epidemic carried off one sister; Sergei was infected but survived. In due course his father left the marital home, entrusting the children to his wife's care.

The previously rather conscientious student fell into chronic laziness and at the age of twelve failed all his non-musical examinations. In the same year his older sister Elena, whose singing voice had inspired him and who was about to join the Bolshoy Opera in Moscow, died of pernicious anaemia. Salvation from potential despair and

what might have become a wastrel's life came, but at a price. Rachmaninov's mother appealed to his cousin, the Liszt pupil and famous conductor-pedagogue Alexander Ziloti, to audition the young musician; Ziloti's recommendation was the notoriously harsh regime of his own former teacher, Nikolay Zverev, at Moscow Conservatoire. Zverev took Rachmaninov into his house, charging nothing for board and lodging, and providing not only tuition but also tickets for concerts, operas and the theatre; the *quid pro quo* was unquestioning submission to the prescribed regime of practice (supervised by Zverev's equally stern sister), not excluding corporal punishment for less than total diligence. All the same, this was a cultural education as well as a pianistic forcing-house. On Sundays Moscow's great and good would call at Zverev's house and hear his pupils perform (they were nicknamed 'cubs', because the root meaning of *zverev* is 'beast'), spurring their ambition and bringing an aura of wisdom and cultivation. The Conservatoire itself housed a galaxy of musical talent at that time, with luminaries such as Tchaikovsky, Arensky, Taneyev, Ziloti and Safonov mingling with rising stars of the calibre of Busoni, Scriabin, Goldenweiser, Lhévinne and Igumnov.

The Zverev regime was enlightened enough to allow for theory tuition, in preparation for further study with Arensky. The teenage Rachmaninov progressed to Taneyev for counterpoint (with Scriabin as fellow-pupil) and to Ziloti for piano. At the age of sixteen a painful break with Zverev ensued, over a bungled request for more privacy. This led to his rehousing with an aunt and four cousins (one of whom he would eventually marry) with the family name of Satin. Their summer estate at Ivanovka, southeast of Moscow, would become a haven for composition until Rachmaninov left Russia at the end of 1917. By his own admission, laziness continued to

feature in his makeup, particularly in his studies of counterpoint and fugue. But by now his own piano miniatures and songs were beginning to flow, along with more ambitious works, many of which are now lost.

Piano Concerto No 1 in F sharp minor Op 1

Rachmaninov was not quite eighteen when he began work on his First Piano Concerto. At the time he still had a year of Conservatoire study ahead of him, during which his tasks would be to compose his first opera and his first symphony, these being Arensky's conditions for accelerated graduation. The symphony would in fact be delayed several years, but Tchaikovsky's support for the resulting opera (*Aleko*) led to publishing agreements and a rapid opening-up of professional opportunities.

The first documented mention of the Concerto seems to be on 26 March 1891, in a letter to another of his numerous cousins, and its completion followed on 6 July, after a month of near-solitude at Ivanovka. Rachmaninov compensated for his ongoing lassitude, or so he claimed, by composing the second and third movements in a two-and-a-half day burst, working from five o'clock in the morning until eight in the evening. The score carried a dedication to Ziloti.

Rachmaninov performed the first movement at a student concert on 17 March 1892, in the Small Room of the Hall of Nobility. On that occasion the student orchestra was conducted by Vasily Safonov – by then Director of the Conservatoire – who was used to making corrections and cuts in his students' work. This time, however, Safonov found himself bowing to the will of the fledgling composer. It is not entirely clear when, or even if, Rachmaninov played the work in its entirety (though others certainly did so) before he shelved it for revision. It was to be September 1917 before he finally got round to that task. Rachmaninov set the finishing date to the revised score on 10 November, just weeks after the

storming of the Winter Palace and the enthronement of the Bolshevik regime, whose baleful effects he would flee six weeks later (though he had been laying plans even before the October Revolution), never to return to Russia. He first performed the new work on 29 January 1919 in New York with the Russian Symphony Society Orchestra, conducted by Modest Altschuler.

Rachmaninov was an inveterate rewriter. But he took the red pen to his First Piano Concerto more radically than to any other of his works (the case of the Fourth Concerto runs it close). The central tutti of the first movement and the first half of the cadenza were newly composed, and the finale was just as extensively recast. Among the excised material was much that openly declared a debt to Grieg's Piano Concerto.

That model can still be detected behind the opening orchestral fanfare and pianistic flourishes. This is an amplified version of Grieg's straightforward tonics and dominants, Nordic candour traded in for Slavonic melodrama. The orchestra then launches into one of Rachmaninov's signature swooning lyrical themes, immediately picked up by the piano. Still shadowing the Grieg Concerto, the piano continues with darting figurations, before giving way to another orchestral song-theme. The largely sequentially constructed development section with rhapsodic breaks, the piano-led reprise, and the hypertrophic cadenza all fall into the pattern established by Grieg. But the devil is in the detail, and especially in its revised version this movement asserts its individuality by means of its ecstatic waywardness.

One of Grieg's closing slow movement ideas supplies Rachmaninov with the opening of his comparatively modest *Andante*. This is marked by the piano's improvisatory dreaminess, the quintessence of Romantic rhapsody: healing, as it were, all past longings and allowing the hero of the Concerto – the music's

personality, mediated by the soloist, with which we are invited to identify – to shake off the fetters of the past. Rachmaninov's instinct for decorative passagework and for inspired harmonic deflections and balancing returns shines through. Now only the final cadences remind us of the music's Griegian paternity.

Concerto finales are by tradition brilliant, physically exhilarating affairs, which is one reason why the symphonic scherzo is usually dispensable. This finale is no different. But perhaps compensating for the fact that the opening ideas are flashy and rather empty, it is the lyrical second subject that brings the movement into focus. Once again it is Rachmaninov's genius for variation and renewal that keeps the structure alive, rather than any deeper-lying compositional strategies. And by 1917, when he was putting the Concerto into its definitive shape, he was unrivalled in his ability to ratchet up audience excitement over the last pages.

Piano Concerto No 2 in C minor Op 18

The path between Rachmaninov's first two piano concertos, from his late teens to late twenties, was scarcely less stony than the one that had preceded the first. On the positive side, he was developing significantly as a conductor, reckoning that he could hardly do worse than Glazunov. He landed a post with Savva Mamontov's private opera company (where the young Chaliapin was also making his mark), and conceived the best of his three short operas, *Francesca da Rimini*, for it (although completion of that work was to be much delayed). Other than that, however, he was scratching a living from various less than prestigious teaching posts. Feuds at the Conservatoire involving Ziloti, to whom Rachmaninov was staunchly loyal, ruled out a post there. It is from this stage that the famous scowl seems to have become etched on his face.

Creatively there were more setbacks than triumphs.

Rachmaninov's dissatisfaction with what he had achieved in his First Concerto was as nothing compared to the trauma that ensued from the 1897 premiere of his First Symphony, distorted as it was under the baton of a reportedly less than entirely sober Glazunov. This was compounded by the more or less routine self-doubts of the young professional musician and by the ongoing tendency to existential listlessness, worthy of a character from Rachmaninov's much-admired Chekhov. Two visits to the elderly Lev Tolstoy, designed to inspire the young composer, had more or less the reverse effect. At the first the revered author offered merely banal imprecations to daily toil (Tolstoy was by this stage well into his own self-despising phase; he had gone native and was tilling the soil on his estate at Yasnaya Polyana). At the second visit, in the company of Chaliapin and Goldenweiser, Rachmaninov had to endure Tolstoy's withering response to his music, which was to echo down into the days of Soviet Socialist Realism: 'Who needs it?'. After his London debut at the Queen's Hall on 7 April 1899, Rachmaninov was invited to play his First Concerto the following year. Instead, however, he promised to compose 'a second and better one'. But with his spirits at a low ebb, that was easier said than done.

Famously it was a visit to a friend of a friend (and a near neighbour) of his aunt and cousins that changed everything. Dr Nikolay Dahl was a music-loving doctor who had taken an interest in therapeutic hypnosis – all the rage at the time in France. Psychological malaise being endemic in Russian society, Dahl found plenty of scope for practice, and his results were reputedly impressive. Probably the successful therapy in Rachmaninov's case had as much to do with conversation with a cultured man who turned to music for consolation as with actual hypnotherapy. At any rate the Second Concerto was released from the composer's blocked psyche. In gratitude he dedicated the concerto to Dahl

(who as an amateur violist would sometimes even play in the piece, garnering applause when his identity was disclosed).

That at least is the official version of events, deriving from Rachmaninov's own autobiographical notes. However, one family report runs rather differently. According to the composer's grandson, Alexander, who claims to have been told the story by his grandmother and sworn to secrecy until fifty years after her death, the true reason for Rachmaninov's visit to Dahl was to court the doctor's daughter, who was the secret inspiration behind the Second Concerto and who remained a shadowy presence during the composer's subsequent married life. Alexander told this story to Stephen Hough in person; as yet there is no independent verification, and Rachmaninov scholars regard it with scepticism.

Whatever the true background, Rachmaninov's creative inertia was overcome, and during the summer of 1900, spent largely with Chaliapin in Milan, he put his ideas for the new Concerto in order. He composed the second and third movements back in Russia and performed them on their own on 2 December in Moscow's Nobility Hall, with Ziloti conducting. The two cousins would collaborate eleven months later on the first complete performance of the Concerto at the Moscow Philharmonic Society. It was not until May 1902 that London heard the work promised them three years earlier, and a further six months went by before the composer himself played it there (early British performances were given with Ziloti and Basil Sapelnikoff as soloists).

Anyone not knowing that the first movement was composed last might reasonably assume that its famous solo piano opening was the seed-idea for the whole work. This dark-hued progression, with its steady chromatic ascent and bell-like reinforcements in the bass, reappears in various disguises at nodal points in the work: as the

closing harmonic progression of the first movement, at the beginning of the second, and, most obviously, just before the first main theme of the finale (after the piano's opening flourishes). As in the First Concerto, the first movement exposition follows a Griegian pattern, the two main ideas, both of them now gorgeously lyrical, being spaced by brilliant figuration. The central phase, as before largely built on sequences, manages to sound freshly invented while adhering rigorously to existing material. There is no cadenza. Instead the structure unfolds as an unbroken, perfectly proportioned symphonic whole – no question of revision being needed this time. The interweaving of soloist and orchestra is a constant marvel, as is the scoring itself.

As the Concerto's popularity grew, so its themes were treated to numerous song settings and arrangements, including the slow movement as *Prayer for Violin and Piano* by Fritz Kreisler 'in collaboration with the composer'. The basic arpeggio figuration here comes from Rachmaninov's early Romance for six hands at the piano, composed just after the original version of the First Concerto. The design echoes the slow-fast-slow pattern made famous by Tchaikovsky in his B flat Concerto, though in Rachmaninov's case the faster music emerges gradually, as if under pressure from the internal force of its lyrical motifs.

Just as the slow movement raised the curtain with a magical modulation to E major from the first movement's C minor conclusion, so the finale returns to C minor by stealth from the end of the slow movement. Once under way, the finale unfolds another drama of emotional turmoil, longing, regret and tussles with Fate, all the while blending the rhapsody and virtuosity of the Lisztian concerto tradition with the rock-solid craftsmanly values Rachmaninov learned from Taneyev.

Another unverified story behind the Second Concerto has it that Nikita Morozov (a fellow graduate from

Arensky's composition class in 1892, and the same Morozov who criticized the structure of the first movement and nearly plunged Rachmaninov back into creative self-loathing) actually composed the finale's beautiful second melody and, on hearing of his friend's admiration for it, allowed him to borrow it. In 1946, three years after Rachmaninov's death, this would become the hit tune 'Full Moon and Empty Arms'. And among films that featured extracts from the Second Concerto were Billy Wilder's *The Seven Year Itch* (1955) and David Lean's *Brief Encounter* (1946), the latter brilliantly matching the music to a scenario of emotional triumph longed-for but probably only achievable in fantasy (a scenario perhaps closer to the origins of the piece than previously imagined, if the story told by the composer's grandson has any basis in reality).

Piano Concerto No 3 in D minor Op 30

Between the composition of the second and third concertos Rachmaninov married his cousin, Natalya Satina – not before getting the necessary dispensation from the Tsar. Despite a number of serious ailments, including bouts of angina, and the pressures of a young family, his three-pronged career as composer-pianist-conductor advanced on all fronts, creating problems by its very success. He completed *Francesca da Rimini*, composed a further opera (*The Miserly Knight*), and fulfilled a temporary conducting contract with the Bolshoy Theatre so successfully that he was offered the post of musical director there, as well as taking charge of orchestral concerts. In 1906–7 he wintered in Dresden, largely to avoid the temptation to conduct and instead to forge ahead with composing his Second Symphony and his First Piano Sonata. At this stage still much exercised by financial worries, he had the confidence-raising prospect of a lucrative American tour as pianist, for which he had in mind a third concerto.

This work was largely composed in the summer of 1909 at Ivanovka, though its conception probably goes back two or three years before that, and it was finished in Moscow that September. It was dedicated to Josef Hofmann, who, however, never played it. Rachmaninov practised the fiendishly demanding solo part on a dummy keyboard during his Atlantic crossing, before giving the premiere on 28 November 1909 with the New York Symphony Orchestra under Walter Damrosch in New York's New Theater. The American critics were not yet disposed to rave about Rachmaninov as a composer, even though, or perhaps because, the reputation of his C sharp minor Prelude preceded him, as it had done ten years earlier in Britain. After the premiere the *New York Sun* declared, 'sound, reasonable music, this, though not a great nor memorable proclamation'; and in general the best the press had to say about the Third Concerto was that it put the Second in the shade. Rachmaninov for his part took badly to what he saw as the pervasiveness of the American business ethic, and despite thunderous audience acclaim he found the American public cold.

Nineteen days after the premiere, he played the new concerto with the New York Philharmonic under Gustav Mahler at Carnegie Hall, professing admiration for the Austrian maestro's attention to detail and his ability to make the musicians stay on, unprotesting, long after the scheduled end of a rehearsal. On 4 April 1910 he introduced the concerto to Russia, with the Moscow Philharmonic conducted by Evgeny Plotnikov. Russian critical responses were warmer than those of their American counterparts, but in general European critics considered the work more as a splendid vehicle for Rachmaninov's pianism than as a noteworthy composition in its own right. Even so, only a few years later the Third Concerto's success had become so colossal that even as self-confident a spirit as Prokofiev was intimidated by the piece and determined to outdo it with

his even more gargantuan Piano Concerto No. 2.

The D minor Concerto opens with a sense of palpable anticipation; anyone bar the first-time listener knows that this modest pulsation is going to unleash waves of astonishing power and energy. The opening paragraphs are in a constant state of becoming. The strings are kept muted while the tempo accelerates, and ideas spin off that will germinate further on – such as the trumpet counterpoint that will soon support the second subject, on strings alone, before the piano is sent into dreamy raptures by it. Once again the ability to rhapsodize without sacrificing tautly disciplined thematic working brings to fruition everything Rachmaninov had learned from Taneyev and, indirectly, from Tchaikovsky. The remainder of the exposition is again built on a series of *accelerandos*. And all this is but preparation for the colossal accumulation of the development section. This initially dips down, gathering energy for the ascent, and in its course Rachmaninov goes through a bewildering succession of different keys while maintaining unwavering control of their overall trajectory (regulated by the bass line on cellos and double basses, from the breakthrough climax to the entry of the cadenza). Among his second thoughts for streamlining the piece were to provide the first movement with a less densely packed cadenza than the original (Stephen Hough plays this revision, as does the composer himself on his single recording of the work, made with the Philadelphia Orchestra and Eugene Ormandy in 1939–40). After its titanic climax the cadenza enters a relaxation phase, supporting snippets of the opening theme on flute, oboe, clarinet and horn in turn, and the movement concludes with a brief review of all the material, the last few bars marked *accelerando*, in conformity with the main structural principle established in the initial phases.

As in the Second Concerto, the slow movement starts by bridging the harmonic gap from the previous one. This

process is greatly magnified, and once again the main ideas are all in a greater state of tonal flux than their counterparts in Rachmaninov's previous concertos. Does the soloist's opening flourish – rooted on F sharp minor with added sixth – define the home key, as it thrusts away the orchestra's continuing attachment to D minor? Or is its subsequent descent into D flat major the defining moment? (Rachmaninov's notated key signatures tell their own story, interestingly at odds with the music's surface orientation.) A hyper-passionate climax seems to purge the movement of its expressive longings, and a mercurial F sharp minor episode fleetingly recalls the main first movement theme, now woven around the piano's repeated-note figurations. Now that the piano has temporarily got the urge to rhapsodize out of its system, it pushes through to a mini-cadenza, which serves as a characteristically hyperbolic upbeat to the finale.

Music as firmly rooted in tradition as Rachmaninov's always draws on the vast stock of archetypes inherited from the nineteenth century, skirting the edges of allusion and quotation. But the opening paragraph of the finale is closer than anything else in the Third Concerto to outright quotation, paraphrasing as it does Rimsky-Korsakov's *Russian Easter Festival Overture*. This reference in turn lends support to those who would trace religious imagery in the work back to its chant-like opening theme (a connection that Rachmaninov himself always brushed aside as fortuitous, despite his own devout Orthodox nature, and despite being steeped in the Church's musical traditions). A foretaste of the heroic victory to come, built on the piano's galloping left-hand syncopations, eventually subsides into a long chain of episodes, initially fairly relaxed but gradually building into a vast accompanied cadenza (which the composer significantly cut when he made his recording). This central phase is cadenza-like both for the pianist – in its swirling toccata figurations – and for the composer – in

its subtly crafted references back to the first two movements at the same time as it works over the finale's own ideas. As with the Second Symphony, the finale features a redemptive wide-spanning theme, with piano and orchestra at last united in a paean of praise to an unspecified higher power.

Piano Concerto No 4 in G minor Op 40

Composer's block is a relatively recent phenomenon. Its roots – like so many in the history of music – may be traced to Beethoven. But so far as the extraordinary creative silences that afflicted Sibelius, Elgar and Rachmaninov are concerned, it would be difficult to find any parallels before 1918. It hardly takes a PhD in social history to see why that date should be significant. The Great War dealt a terrible blow to European cultural self-esteem, and the ethos of the Roaring Twenties, plus the triumph of new commercial means of dissemination, reinforced it. Now the kind of lyrical self-expression that had previously seemed self-evidently valuable suddenly became not just unfashionable but positively vulgar and repellent. Faced by the expectations of audiences tired of romantic effusiveness, many composers who had reached creative maturity around 1900 either had to redefine their aims or fall silent.

Rachmaninov had composed some forty major works before leaving Russia for ever after the November 1917 Revolution; but he managed a mere half dozen in the twenty-six years from then until his death (and not one of these was completed during his first nine years abroad). The dual culture-shock of exile from his beloved homeland and more general post-war trauma undoubtedly played a part in this hiatus. 'I feel like a ghost wandering in a world grown alien', he wrote. 'I cannot cast out the old way of writing, and I cannot acquire the new. I have made intense efforts to feel the musical manner of today, but it will not come to me.'

There were more mundane factors in addition. In America, cut off from the relatively privileged lifestyle he had so painstakingly achieved, Rachmaninov had to begin a new career as an international concert pianist in order to provide for his immediate family (and in due course to subsidize an increasing number of more distant needy relations and friends). The demands of a rapidly expanding repertoire, together with the rigours of travel and recording, squeezed out any spare time that might have been devoted to composition.

In 1926 he finally succeeded in taking a sabbatical year away from performance in order to complete his Fourth Piano Concerto. Ideas for this work had been taking shape since 1914, and he had even withheld from publication one of his 1911 *Études-tableaux* (for piano solo) probably because he had already formed the intention to rework its second half as the closing section of the concerto's slow movement. Putting his ideas for the new concerto into shape proved to be fraught with difficulty, in part simply because Rachmaninov had to relearn the habit of composition, in part also because he was sufficiently influenced by the spirit of the times to have become suspicious of his own natural grandiloquence. (His concerns may be judged from the cuts he inflicted on his Third Concerto and on his Second Piano Sonata in its 1931 revision.) Hardly was the Fourth Concerto complete than he began trimming it. One-hundred-and-fourteen bars were shorn off in the summer of 1927, following the tepidly received first performances (given with the Philadelphia Orchestra conducted by Eugene Ormandy), and a further seventy-eight bars disappeared in summer 1941, just before Rachmaninov recorded the work with the same artists.

The result of these vacillations is a work that seems ridden with doubt. On the one hand it has one of the most inspired opening gambits in the entire concerto repertoire, the piano entering on the crest of a wave; and

the proportions of the first movement are subtly adjusted throughout, so that grand statements ignite suddenly, rather than having to go through the motions of elaborate rhetorical build-up. Yet the final bars of this movement are strangely throwaway, while the slow movement hovers indecisively between expansive statement and the modesty of an interlude. As for the finale, it constantly shies away from the Dance of Death character that seems to be its main thrust.

For these and other reasons the Fourth Concerto has been much maligned over the years. The inevitable, though not necessarily more enlightened, reaction is to ascribe all such criticism to prejudice or narrow-mindedness. A subtler judgment might be that the music's insecurities and vacillations are precisely what give it its potential appeal to post-modern sensibilities. And there can be little doubt that Rachmaninov's late masterpieces – the Paganini Rhapsody and the *Symphonic Dances* – would have been inconceivable without its example. The Concerto is dedicated to his friend Nicholas Medtner.

Rhapsody on a Theme of Paganini Op 43

For all Rachmaninov's struggles with the structure of the Fourth Concerto, its composition at least reminded him what it felt like to be creative. 1928 saw the publication of his *Three Russian Songs* for choir and orchestra and in 1931 he composed the solo piano work generally known as the *Corelli Variations*, although its theme is one that Corelli himself had merely borrowed from the stock-in-trade of Baroque techniques. The *Corelli Variations* also drew their share of critical flak, and Rachmaninov himself had doubts about their merit, routinely omitting a number of variations each time he played them, according to the amount of coughing in the audience (as he wryly observed to Medtner). But they form another significant precedent for his next major work, the

Rhapsody on a Theme of Paganini, composed in 1934 at his then recently purchased lakeside villa near Lucerne. The Rhapsody takes another commonplace idea from musical history and plays more or less serious games with it. And although the game-playing aspect is by no means the only fascinating feature of this work, its more general significance is enormous. It enabled Rachmaninov to be confident in his creative vitality, in that he could now return to the musical language he had left behind nearly twenty years previously, without being constrained by its associations with grandiloquent emotionalism. In effect he could now step outside his own musical persona and let it assume all sorts of roles, from old-fashioned poetic confession to a smart urbanity no more than a whisker away from Gershwin.

The theme itself comes from the last of Paganini's *Twenty-four Caprices* Op 1 for solo violin. This unobtrusive yet wonderfully suggestive pattern of flicking upbeat motifs had already captured the imagination of Liszt and Brahms, and it would continue to inspire composers after Rachmaninov, as diverse as Witold Lutoslawski and Andrew Lloyd Webber.

Rachmaninov's first game is to place the theme – on the strings with the piano picking out salient notes – *after* the first variation. And that initial 'variation' – on pizzicato strings following a general clearing of throats for orchestra and piano – is itself already something of a game, since it makes a pun with the finale of Beethoven's *Eroica* Symphony (which likewise introduces a skeletal version before the theme itself). Now that the work is properly under way, Variations II to VI start to split the elements of the theme apart and to recombine them into new musical personalities. The pauses and rhetorical flourishes for the piano in Variation VI herald a change of tempo and tone. Next the piano gravely intones the head-motif of the *Dies irae* – the medieval 'Day or Wrath' plainchant from the Mass for the Dead – while the

orchestra accompanies with the opening motif of the Paganini theme. The *Dies irae* was a favourite of Rachmaninov's, and its apocalyptic associations are by no means irrelevant even here. Still, the combination of ideas is a kind of musical game, and one that will be played out later in the Rhapsody.

But not immediately. In Variation VIII the piano reinstates the fast opening tempo and leads off with determined staccato chords. This is another musical pun – an in-joke even. The motif is still Paganini's, but the shape and gesture are taken straight from Glazunov's Sixth Symphony, which the twenty-three-year-old Rachmaninov had arranged for two pianos. The piano and orchestra's confrontational chords continue to accumulate, until the *Dies irae* bursts through again on the piano's low octaves in Variation X. Another general pause ensues, and the piano's scale and arpeggio flourishes in Variation XI herald a new slow phase. Variation XII is in the tempo of a minuet, with the *Dies irae* motif once again more to the fore than the Paganini theme.

Back in the main *Allegro* tempo, Variations XIII to XV form a kind of scherzo, the last of the three variations being initially for piano alone. Variations XVI and XVII

become ever more shadowy, continuing the sequence of key-changes that began with No XIV and setting the stage for the famous Variation XVIII. This glorious lyrical outpouring, based on an inversion of Paganini's main motif (a sublime piece of game-playing this!), was already a legend in its composer's lifetime, at least as early as 1939 when Fokine choreographed a ballet to the Rhapsody and – apparently with Rachmaninov's collaboration – reintroduced the big tune as an apotheosis at the end of the work.

The last six variations make a dazzling finale, with piano, orchestra and composer going through increasingly virtuoso paces, and Rachmaninov's last game-like gesture comes with the throwaway final cadence. In another sense, the very last of Rachmaninov's games is actually the title he eventually settled on, having considered and rejected the perfectly appropriate 'Symphonic Variations' and the less happy 'Fantasia'. For this Rhapsody is one of the most tautly constructed, least rhapsodic works he ever composed, and at the same time one of the most disciplined and inventive (not to mention thrilling and sensuously beautiful) sets of variations ever composed.

DAVID FANNING © 2004

Recorded at the Eugene McDermott Concert Hall, Morton H Meyerson Symphony Center, Dallas
on 29 June 2003 (Rhapsody), and live in concerts during April and May 2004 (Concertos)

Recording Engineer JEFF MEE

Recording Producer ANDREW KEENER

Piano STEINWAY & SONS

Front Design TERRY SHANNON

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producers SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMIV

Front illustration: Photo of Sergei Rachmaninov
Lebrecht Music and Arts Photo Library



Stephen Hough

Stephen Hough has emerged as a unique presence on the international concert scene. From highly acclaimed performances of standard repertoire, in recital and with the world's finest orchestras, to his interest in discovering unusual and neglected works, he combines the imagination and pianistic colour of the past

with the scholarship of the present, illuminating the very essence of the music he plays. He has been honoured with the award of one of the 2001 MacArthur Fellowships and thereby joins a group which is described by the MacArthur Foundation as comprising 'original and creative people of all ages and groups across a wide array of human endeavors linked together by their individual commitments to discovering and advancing knowledge and to improving society'.

Stephen Hough divides his time between homes in Britain and America. Since winning first prize in the Naumburg International Piano Competition in 1983 he has appeared regularly with most of the major American orchestras and with numerous European orchestras under a range of leading conductors.

His extensive list of recordings includes concertos by Scharwenka and Sauer with the City of Birmingham Symphony Orchestra and Lawrence Foster (CDA66790), and of the complete works for piano and orchestra by Saint-Saëns with the CBSO and Sakari Oramo (CDA67331/2), both of which won *Gramophone's* 'Record of the Year' award. Recordings of Mendelssohn, Mompou, Schubert, Brahms, Liszt, Chopin and Hummel have further reinforced his status as an artist of the utmost distinction and individuality.

Andrew Litton



In his eleventh season as Music Director of the Dallas Symphony, New York-born Andrew Litton has raised the orchestra's international profile, led the orchestra on three major European tours and produced over twenty-five recordings. In 2003, Litton became the first American Principal Conductor of Norway's Bergen Philharmonic Orchestra. That same year he began his tenure as Artistic Director of the Minnesota Orchestra's *Sommerfest* and, in Britain, continues as Conductor Laureate of the Bournemouth Symphony Orchestra, which he headed from 1988 to 1994.

Andrew Litton has appeared as guest conductor with more than 110 of the world's top orchestras and opera companies, including those of New York, Moscow, Tokyo, Israel and France, all the major orchestras of Britain, the Metropolitan Opera, Royal Opera, Welsh National Opera, English National Opera, and the opera houses of Dallas, St Louis and Los Angeles.

Litton's more than sixty recordings include a Grammy-winning Walton's *Belsbazzar's Feast* with Bryn Terfel and the Bournemouth Symphony Orchestra, and a live performance recording of Sondheim's *Sweeney Todd* with the New York Philharmonic (Grammy nomination), a Decca Walton centennial boxed set, and the complete Tchaikovsky symphonies with the Bournemouth Symphony Orchestra, the complete Rachmaninov Symphonies with the Royal Philharmonic, a Dallas Mahler cycle and many Gershwin recordings, both as conductor and pianist.

Stephen Hough écrit : L'enregistrement miraculeux que Rachmaninov grava en 1921 de sa transcription des *Liebleid* de Fritz Kreisler fait partie des premiers disques que l'on m'a donnés lorsque j'étais enfant et que je commençais à apprendre le piano. Avec lui, c'était une porte qui s'ouvrait sur un univers pianistique où je me suis d'emblée senti chez moi. Quelques années plus tard, on m'a offert les enregistrements qu'il avait réalisés de ses concertos. C'était bien avant que j'entende quelqu'un d'autre les jouer. Quand j'ai finalement eu connaissance des exécutions modernes de ses œuvres, j'ai été sincèrement étonné. Où était le rubato caractéristique du jeu du pianiste ? Où trouver les tempos fluides, flexibles, qui avançaient toujours avec ardeur ? Les voix internes taquines et colorées dont les harmonies aux modulations chromatiques formaient un contrepoint à la mélodie ? Et qu'en était-il des *portamenti* aux cordes ? Tout convergait pour me donner l'impression de manger un met traditionnel, loin de chez moi, sans les bons ingrédients. Qu'est-ce qu'un pesto sans parmesan ? Un sushi avec du riz complet ?

L'intérêt pour une exécution soucieuse d'authenticité ne doit pas uniquement se porter sur les périodes classiques et baroques ; il s'agit de considérer l'essence même du langage musical. Prendre un tempo trop lent doublé de nombreux ritardandi pour le premier thème du premier mouvement du Concerto pour piano n°2 de Rachmaninov, c'est fragmenter et alourdir une des mélodies les plus longues du répertoire, c'est voler au second thème sa place naturelle empreinte de sentiment et de repos. Ignorer les indications *Vivacissimo* du compositeur apposées sur la « grande mélodie », à la fin du Concerto n°3, c'est transformer l'apogée, incarnation d'une énergie extatique, en une section trop longue qui donne l'impression de lourdeur et d'apathie émotionnelle. (Il exprime clairement son désir pour cette allure non seulement par sa partition et son propre

enregistrement mais aussi à travers l'exécution donnée en 1941 par Vladimir Horowitz, un pianiste qu'il considérerait comme sans rival aucun dans cette œuvre.) Ne pas saisir la nature profondément improvisée de l'écriture soliste, des passages mélodiques, avec ses accents agogiques et son équilibre subtil entre ardeur et langueur, c'est échouer à communiquer le message lui-même. Si on est attentif, à juste titre, aux points et aux accents dans Schubert, pourquoi ne pas l'être pour les annotations typiques de Rachmaninov : ses lignes tenuto indiquant un certain type de rubato ou de nombreuses liaisons sur les cordes indiquant un doux glissando ?

Essayer de copier les exécutions consignées au disque par le compositeur n'apporterait rien à la musique et ne ferait guère montre d'intérêt historique. Ce qui est important c'est de comprendre aussi bien qu'une langue étrangère l'idiome pianistique de cette époque – Rachmaninov et ses contemporains qui, malgré des particularités uniques, avaient en commun bon nombre de « tournures de phrases » – si bien que nous pouvons parler ou chanter nos propres mots avec un vocabulaire et une intonation authentiques.

Je crois que cet enregistrement est le premier depuis celui du compositeur où sont incorporées les parties manquantes des bois entre les chiffres 74 et 76 du troisième mouvement du Concerto n°4. J'avais reçu les parties corrigées de l'Orchestre de Philadelphie, si bien que je les ai apportées avec moi à Dallas pour les utiliser. Après une exécution en concert, Andrew Litton décida de réécouter l'enregistrement de Rachmaninov et découvrit que les corrections étaient proches de ce qu'il faisait mais pas tout à fait correctes ! Il passa une matinée, avant un concert, à noter ces merveilleuses lignes supplémentaires, contrepoint à l'exécution du compositeur, et c'est ainsi que nous avons pu les incorporer à ce disque.

Stephen Hough

Concerto n°1 en fa dièse mineur opus 1

Que le premier numéro au catalogue officiel de Rachmaninov soit un concerto pour piano semble éminemment naturel pour quelqu'un destiné à atteindre une immense renommée comme pianiste-compositeur. Mais ce chemin vers la gloire – tout comme vers ce premier concerto – n'allait pas de soi. Il fut marqué d'un côté par d'importants défis et doutes dans sa vie privée et de l'autre par une prouesse créative apparemment illimitée; et les concertos pour piano sont les monuments les plus vivides et intemporels à cette tension entre les deux extrêmes.

Rachmaninov n'avait pas dix-huit ans quand il commença à travailler à son premier concerto pour piano. A l'époque, il avait encore un an d'étude à accomplir au Conservatoire durant lequel il devait composer son premier opéra et sa première symphonie, les conditions requises par Arensky pour passer rapidement ses examens finaux. La symphonie sera en fait retardée de plusieurs années, mais le soutien de Tchaïkovski pour son opéra (*Aleko*) lui permit d'aboutir à un contrat d'édition et de s'ouvrir rapidement aux opportunités réservées aux professionnels.

Le premier document à faire mention du Concerto semble dater du 26 mars 1891, dans une lettre à un de ses nombreuses cousines. Il semble avoir été achevé le 6 juillet, après un mois de solitude quasi totale à Ivanovka. Rachmaninov pensa sa lassitude permanente en écrivant les deuxième et troisième mouvements en un élan créateur de deux jours et demi – du moins c'est ce qu'il dit – travaillant de cinq heures du matin jusqu'à huit heures du soir. La partition est dédiée à Ziloti.

Rachmaninov exécuta le premier mouvement lors d'un concert étudiant, le 17 mars 1892, dans le salon de la Salle de la Noblesse. A cette occasion, l'orchestre d'étudiants était dirigé par Vasily Safonov – alors Directeur du conservatoire – qui avait l'habitude de faire

des corrections et des coupes dans l'œuvre de ses étudiants. Cette fois là, cependant, Safonov se trouva contraint de s'incliner devant la volonté du compositeur en devenant. Ce n'est pas tout à fait clair quand ou même si Rachmaninov joua cette œuvre dans son intégralité (même s'il est presque certains que d'autres le firent) avant qu'il ne la mette de côté pour la réviser. Ce n'est qu'en septembre 1917 qu'il la ressortit de ses cartons. Marquant l'achèvement de la révision, Rachmaninov inscrivit la date du 10 novembre sur la partition, quelques semaines seulement après l'assaut du palais d'Hiver et le couronnement du régime bolchevique, dont il devait fuir les sinistres effets quelques six semaines plus tard (même s'il avait considéré le faire avant même la Révolution d'octobre) pour ne plus jamais revenir en Russie. Il donna la première de cette nouvelle version le 29 janvier 1919 à New York avec l'Orchestre de la Société symphonique russe dirigé par Modest Altschuler.

Rachmaninov était un compositeur qui revisitait ses œuvres de manière invétérée. Mais avec le Concerto pour piano n°1, il se servit de son crayon rouge bien plus radicalement que dans ses autres œuvres (même si le cas du Concerto n°4 s'en approche). Le tutti central du premier mouvement et la première moitié de la cadence furent complètement recomposés tandis que le finale subit un important remaniement. Parmi le matériau expurgé figure une grande partie de la dette ouverte contractée envers le Concerto pour piano de Grieg.

Derrière la fanfare orchestrale du début et les figurations du piano, on peut cependant toujours déceler ce modèle. Voici effectivement une version amplifiée des toniques et dominantes de Grieg où le mélodrame slave est substitué aux candeurs nordiques. L'orchestre se lance ensuite dans un des thèmes lyriques extatiques caractéristiques de Rachmaninov, repris immédiatement au piano. Toujours faisant écho au Concerto de Grieg, le piano poursuit ses figurations haletantes, avant de laisser

place à un autre thème d'allure mélodique à l'orchestre. La section de développement élaborée essentiellement en séquences ponctuées par des interruptions rhapsodiques, la réexposition amenée par le piano et la cadence hypertrophique, sont autant d'éléments qui reprennent à leur compte le cadre établi par Grieg. Mais c'est dans le détail qu'il faut trouver les difficultés diaboliques. Ce mouvement affirme son individualité grâce à ses humeurs capricieuses et extatiques, plus particulièrement dans sa version remaniée.

Une des idées conclusives du mouvement lent de Grieg donna à Rachmaninov le début de son *Andante* qui demeure modeste par comparaison. Celui-ci se caractérise par la rêverie de nature improvisée du piano, la quintessence de la rhapsodie romantique : il semblerait soigner toutes les langueurs et nostalgies du passé afin de permettre au héros du Concerto – la personnalité de la musique transmise par le soliste avec qui nous sommes invités à nous identifier – de secouer les chaînes du passé. De bout en bout, on peut apprécier l'instinct dont Rachmaninov fait preuve pour les traits décoratifs et les décalages harmoniques inspirés, ainsi que les reprises équilibrées. Ce n'est qu'alors que les cadences finales nous rappellent qu'il faut trouver dans Grieg la paternité de cette musique.

Les finales de Concerto sont traditionnellement des pages brillantes douées d'une exubérance physique indéniabile, ce qui constitue une des raisons indiscutables à la nécessité du scherzo symphonique. Ce finale n'est pas différent. Compensant peut-être le fait que les idées initiales sont plutôt creuses et tape-à-l'œil, c'est le second thème lyrique qui est incisif dans ce mouvement. Encore une fois, c'est le génie de Rachmaninov pour la variation et le renouveau qui permet à cette structure de rester vivante, et non une stratégie d'écriture reposant sur la texture. En 1917, alors qu'il remaniait ce concerto pour lui donner sa forme définitive, Rachmaninov faisait

montre d'une aptitude à susciter l'excitation du public dans les dernières pages à nulle autre pareille.

Concerto n°2 en ut mineur opus 18

Le chemin entre le premier et le deuxième concerto de Rachmaninov, entre les prémices de la vingtaine à celles de la trentaine, était pavé d'autant d'écueils que celui qui l'avait précédé. En ce qui concerne la création, il dut subir plus de revers que de triomphe. S'il n'avait pas été satisfait de ce qu'il avait réalisé avec son Premier Concerto, ce n'était rien en comparaison du traumatisme qu'il connut en 1897 avec la création de sa Symphonie n°1, complètement déformée sous la baguette d'un Glazounov qui n'était pas totalement sobre. Cette expérience douloureuse fut aggravée par les doutes quasi quotidiens du jeune musicien professionnel et par la tendance continue à une agitation existentielle digne d'un personnage de Tchekhov, auteur à qui il vouait une profonde admiration. Il rendit deux fois visites à Léon Tolstoï. S'il avait espéré gagner quelque inspiration en rencontrant le vieil écrivain, l'effet fut totalement opposé. La première fois, l'écrivain qu'il admirait ne lui offrit que quelques imprécations sur le dur labeur quotidien (Tolstoï était à cette époque déjà bien ancré dans sa propre phase de désenchantement vis-à-vis de lui-même ; il était retourné sur sa terre natale et s'occupait de faire fructifier la terre de son domaine de Yasnaya Polyana). La seconde fois, en compagnie de Chaliapine et de Goldenweiser, Rachmaninov avait dû endurer la réponse foudroyante de Tolstoï à sa musique qui trouverait son écho dans les jours du Réalisme socialiste soviétique : « Qui en a besoin ? ». Après ses débuts londoniens au Queen's Hall, le 7 avril 1899, Rachmaninov fut invité à exécuter son Premier Concerto l'année suivante. Il promit au contraire d'en composer un « second et un meilleur ». Mais avec son âme dans le creux de la vague, c'était plus facilement dit que fait.

C'est une célèbre visite à l'ami d'un ami (presque un voisin) de sa tante et de ses cousins qui changea le cours des événements. Dr Nikolai Dahl était un praticien mélomane qui s'intéressait aux utilisations thérapeutiques de l'hypnose – c'était alors à la mode en France. Les malaises psychologiques étant endémiques dans la société russe, Dahl avait à sa disposition de nombreux sujets sur qui s'exercer. Ses résultats étaient impressionnants, d'après ce qu'on en disait à l'époque. Il est probable que la réussite de la thérapie, dans le cas de Rachmaninov, a tenu autant à la conversation avec un homme cultivé qui se tournait vers la musique pour réconfort qu'à l'hypnose à proprement parler. Quoi qu'il en soit, le Concerto pour piano n°2 fut libéré de la psyché figée du compositeur. Empreint de reconnaissance, il le dédia à Dahl (qui, en altiste amateur jouait parfois l'œuvre, recevant des applaudissements nourris quand son identité était dévoilée).

Voici la version officielle de l'histoire, dérivée des propres notes autobiographiques de Rachmaninov. Il existe pourtant une version familiale toute différente. Selon le petit-fils du compositeur, Alexandre, qui tenait l'histoire de sa grand-mère mais avait promis de la garder secrète jusque cinquante ans après sa mort, la véritable raison derrière la visite de Rachmaninov à Dahl se trouvait être la fille du docteur qu'il cherchait à courtiser. C'est elle qui serait l'inspiration secrète derrière le Concerto n°2. C'est elle qui demeura une ombre présente durant la vie maritale que le compositeur connut ensuite. Alexandre a conté cette version des faits à Stephen Hough. Il n'existe aucun moyen de la corroborer et les spécialistes de Rachmaninov font preuve à son égard d'un scepticisme certain.

Quel que soit le véritable contexte, Rachmaninov avait vaincu son inertie créative. Durant l'été 1900 qu'il passa en grande partie avec Chaliapine à Milan, il consigna par écrit ses idées pour un nouveau Concerto. A

son retour en Russie, il écrivit les deuxième et troisième mouvements qu'il exécuta le 2 décembre, dans la Salle de la Noblesse à Moscou, sous la direction de Ziloti. Les deux cousins allaient de nouveau collaborer onze mois plus tard pour la création du Concerto donnée à la Société philharmonique de Moscou. Ce n'est qu'en mai 1902 que Londres put le découvrir, trois ans après la promesse de Rachmaninov et six mois avant que celui-ci ne vienne l'exécuter en personne. (Les premières exécutions britanniques furent données par Ziloti et Basil Sapelnikoff.)

Quiconque ignorerait que le premier mouvement fut écrit en dernier pourrait raisonnablement croire que la célèbre entrée du solo de piano fut l'idée dont toute l'œuvre a germé. Cette progression aux teintes sombres avec ses mouvements ascendants chromatiques réguliers et ses renforcements aux allures de cloches dans le grave réapparaît sous des atours divers aux endroits cruciaux de l'œuvre: lors de la progression harmonique conclusive du premier mouvement, au début du deuxième et évidemment, juste avant l'énoncé du thème principal du finale (après les figurations initiales du piano). Comme dans le Concerto n°1, l'exposition du premier mouvement suit un schéma typique de Grieg, les deux idées principales, toutes deux superbement lyriques, étant séparées par de brillantes figurations. La section centrale, largement élaborée sur des séquences (comme précédemment), parvient à donner l'impression d'une fraîcheur d'invention tout en adhérant rigoureusement au matériau thématique existant. Aucune cadence n'y est incorporée. La structure se déploie au contraire comme un tout symphonique continu, parfaitement proportionné – aucune révision n'était nécessaire cette fois. La manière dont le soliste et l'orchestre s'entremêlent est une merveille constante, tout comme l'orchestration.

Au fur et à mesure que la popularité du concerto

grandissait, ses thèmes étaient repris à travers maints arrangements pour la voix et autres formations. Le mouvement lent notamment devint une *Prière* pour violon et piano dans l'arrangement de Fritz Kreisler réalisé « en collaboration avec le compositeur ». Les figurations arpégées proviennent de la *Romance* de jeunesse de Rachmaninov qu'il conçut pour piano six mains juste après la version initiale du Concerto n°1. On retrouve dans sa structure un écho du schéma lent-vif lent que Tchaïkovski rendit célèbre avec son Concerto en si bémol majeur, même si dans le cas de Rachmaninov, le passage vif émerge progressivement, comme poussé par les forces intrinsèques des motifs lyriques.

De la même manière que le mouvement lent levait le rideau avec une modulation magique en mi majeur après la conclusion en do mineur du premier mouvement, le finale retrouve ce do mineur discrètement dès la fin du mouvement lent. A peine commencé, le finale dévoile la trame d'un autre drame – tourment émotionnel, langueur, regret, lutte avec le Destin – tout en associant la rhapsodie et la virtuosité d'un concerto de tradition lisztienne au savoir-faire et valeurs solides que Rachmaninov avait appris auprès de Taneïev.

Concerto n°3 en ré mineur opus 30

Entre la composition des deuxième et troisième concertos, Rachmaninov convola en justes noces avec sa cousine Natalya Satina – non sans avoir auparavant obtenu la nécessaire permission du Tsar. S'il fut parfois sérieusement malade, notamment avec une angine de poitrine, s'il connaissait les difficultés propres à toute jeune famille, sa carrière tricéphale de compositeur, pianiste et chef d'orchestre avançait sur tous les fronts, le succès générant ses propres problèmes. En 1906–07, il passa ses quartiers d'hiver à Dresde, essentiellement pour éviter la tentation de diriger et pour se concentrer sur la composition de sa Symphonie n°2 et de sa

première Sonate pour piano. A cette époque, toujours soucieux des pressions financières, il avait pour idée de réaliser un projet propre à renforcer son assurance, faire comme pianiste une tournée lucrative aux Etats-Unis pour laquelle il pensait écrire un troisième concerto.

Cette œuvre fut essentiellement écrite durant l'été 1909 à Ivanovka, même si sa conception remonte probablement à deux ou trois ans auparavant. Le point final fut mis à Moscou en septembre de cette année-là. Le Concerto est dédié à Josef Hofmann qui ne l'a pourtant jamais joué. Rachmaninov répéta la partie abominablement exigeante de ce concerto sur un clavier muet durant la traversée de l'Atlantique, avant d'en donner la première le 28 novembre 1909 avec l'Orchestre symphonique de New York sous la direction de Walter Damrosch, au New Theater new-yorkais. Dix-neuf jours après la première, il rejoua le nouveau concerto au Carnegie Hall avec l'Orchestre philharmonique de New York placé sous la direction de Gustav Mahler. Il professa une grande admiration pour l'attention que le maître autrichien portait aux détails et à sa capacité à garder les musiciens bien après la fin d'une répétition sans qu'ils ne bronchent. Le 4 avril 1910, il présentait le concerto au public russe, avec l'Orchestre philharmonique de Moscou dirigé par Evgeny Plotnikov. Les réponses de la critique russe furent plus chaleureuses que celles de leurs confrères américains. En général, les critiques européens considérèrent que ce concerto était plus un écrin splendide au talent pianistique de Rachmaninov qu'une composition d'envergure en son nom propre. Quoi qu'il en soit, quelques années plus tard, le succès du Concerto n°3 était tellement colossal que même un esprit d'une confiance aussi suprême que Prokofiev en était intimidé. Celui-ci décida d'ailleurs de le surpasser avec un concerto de proportions encore plus gargantuesques, son Concerto pour piano n°2.

Le Concerto en ré mineur s'ouvre avec le sentiment

d'une anticipation palpable. L'auditeur qui le découvre sait que cette pulsation modeste va se déchaîner en des vagues de puissance et d'émergie impressionnantes. Les premiers paragraphes font preuve d'un état constant de devenir. Les cordes gardent généralement la sourdine tandis que le tempo s'accélère. Les idées s'envolent pour germer par la suite – comme le contrepoint de la trompette qui étayera peu après le second thème pour cordes seules, avant de faire voler le piano vers des ravissements rêveurs. De nouveau, la capacité à se servir d'élan rhapsodiques sans sacrifier le travail discipliné du matériau thématique concrétise tout ce que Rachmaninov avait appris de Taneïev et indirectement de Tchaïkovski. La suite de l'exposition est de nouveau élaborée sur une série d'accélérandi. Tout ceci n'est qu'une ample préparation pour la colossale accumulation de la section du développement. Initialement, elle plonge pour mieux réunir son énergie pour la remontée. En chemin, Rachmaninov traverse une succession époustouflante de différentes tonalités tout en maintenant un contrôle rigoureux de la trajectoire générale (régulée par la ligne de basse aux violoncelles et aux contrebasses, de l'apogée paroxysmique à l'entrée de la cadence). Parmi les réflexions qu'il se fit rétrospectivement pour donner plus d'impact à son œuvre, il songea à conférer au premier mouvement une cadence moins densément habitée que celle originellement écrite. (C'est cette cadence révisée que Stephen Hough a retenue, comme l'avait fait le compositeur pour son enregistrement réalisé avec l'Orchestre de Philadelphie et Eugene Ormandy en 1939–40.) Après cet apogée titanique, la cadence pénètre dans un épisode de détente soutenu par des fragments du thème initial énoncés tour à tour à la flûte, au hautbois, à la clarinette et au cor. Le mouvement prend fin sur un rappel concis de tous les éléments thématiques; les dernières mesures sont notées

accelerando conformément au principe fondamental sur lequel s'appuie la structure générale de l'œuvre, dès ses premières sections.

Comme dans le Concerto n°2, le mouvement lent débute en dressant un pont harmonique avec celui que le précédait. Ce procédé est superbement magnifié et une fois de plus, les idées principales dévoilent toutes un état de flux tonal plus grand que leurs contreparties dans les précédents concertos de Rachmaninov. L'entrée riche en ornements du soliste – ancrée en fa dièse mineur avec une sixième ajoutée – définit-elle la tonalité principale alors qu'elle se fraye un chemin dans l'attachement continu de l'orchestre à ré mineur? Ou est-ce que c'est son mouvement descendant ultérieur vers ré bémol majeur qui en constitue le passage le plus significatif? (La manière dont Rachmaninov note les tonalités inscrit sa propre narration, étrangement éloignée de l'orientation apparente de la musique.) Un apogée extrêmement passionné semble purger le mouvement de ses langueurs expressives et un épisode fugitif en fa dièse mineur rappelle rapidement le thème principal du premier mouvement, maintenant tissé autour des figures sur des répétitions de notes au piano. Maintenant que le piano a évacué son désir d'élan rhapsodique, il s'élance vers une cadence miniature qui fait office d'envolée hyperbolique vers la finale.

Une musique aussi fermement ancrée dans la tradition que l'était celle de Rachmaninov s'appuie toujours sur un stock d'archétypes hérités du XIX^e siècle, flirtant avec les allusions et citations. La première phrase du finale s'approche plus que tout autre élément de ce Troisième Concerto de la citation directe, paraphrasant l'*Ouverture «La Grande Pâque Russe»* de Rimski-Korsakov. Cette référence prête son soutien à tous ceux qui cherchent à retracer une imagerie religieuse dans l'œuvre, revenant sur son thème initial aux allures de plain-chant (une association que Rachmaninov écartait

comme étant le pur fruit du hasard malgré sa nature de croyant orthodoxe et sa familiarité avec les traditions musicales de l'Église). Bâti sur les syncopes de la main gauche, un avant-goût de la victoire héroïque à venir reflue en une longue chaîne d'épisodes, d'abord assez détendus puis de plus en plus denses qui élaborent progressivement une vaste cadence accompagnée (que, significativement, le compositeur délaissa quand il l'enregistra). Cette section centrale est une cadence aussi bien pour le pianiste – dans ses motifs tourbillonnants de *toccata* – que pour le compositeur – dans ses références finement ciselées aux deux premiers mouvements tout en explorant les propres idées du finale. Comme dans la *Symphonie n°2*, le finale déploie un thème ample et rédempteur où le piano et l'orchestre s'unissent dans une hymne de louange à une puissance supérieure non spécifiée.

Concerto n°4 en sol mineur opus 40

Le blocage que peut connaître un compositeur est un phénomène relativement récent. Ses racines – comme beaucoup dans l'histoire de la musique – remontent à Beethoven. Mais en ce qui concerne les silences extraordinairement créatifs qui ont affecté Sibelius, Elgar et Rachmaninov, il est difficile de découvrir des parallèles avant 1918. Point n'est besoin d'un doctorat en histoire sociale pour saisir l'importance de cette date. La Grande Guerre avait terriblement entamé le respect que la culture pouvait nourrir envers elle-même. L'ethos des folles années 1920 et le triomphe des nouveaux moyens commerciaux de diffusion ne firent que renforcer le phénomène. Le mode lyrique de l'expression de son moi intérieur qui s'était imposé avec évidence devint brusquement non seulement dépassé mais positivement vulgaire et honni. Confronté aux attentes du public fatigué de l'effusion romantique, de nombreux compositeurs qui avaient atteint leur maturité créative autour de 1900

durent soit redéfinir leurs objectifs, soit sombrer dans le silence.

Avant de quitter la Russie pour toujours après la Révolution de 1917, Rachmaninov avait écrit plus de quarante œuvres majeures. Dans les vingt-six années qu'il vécut ensuite, il ne parvint à écrire qu'une demi-douzaine (aucune d'entre elles ne fut achevée durant les neuf premières années qu'il passa à l'étranger). Le choc culturel duel – l'exile de sa patrie bien-aimée et le traumatisme général de l'après-guerre – joua sans aucun doute un rôle essentiel dans ce hiatus. « J'avais l'impression d'être un fantôme déambulant dans un univers devenu étranger », écrivait-il. « Je ne peux me couper de l'ancienne manière d'écrire, je ne peux acquérir la nouvelle. J'ai déployé des efforts intenses pour sentir la manière musicale du jour, mais elle se refuse à moi. »

Des facteurs plus terre-à-terre vinrent aussi s'y ajouter. En Amérique, coupé de la vie relativement privilégiée dont, avec force labeur, il était parvenu à s'entourer, Rachmaninov dut recommencer une nouvelle carrière comme pianiste concertiste afin de permettre à sa famille de subsister (et plus tard au nombre de plus en plus grand de parents lointains et d'amis dans le besoin). La nécessité d'élargir rapidement son répertoire ainsi que les conditions rigoureuses de voyage et d'enregistrements éliminèrent tout loisir qu'il aurait pu consacrer à la composition.

En 1926, il parvint enfin à prendre une année sabbatique, renonçant à tout concert afin de pouvoir achever son *Concerto pour piano n°4*. Depuis 1914, des idées avaient peu à peu pris forme dans son esprit. Il avait ainsi retardé la parution d'une des ses *Études-tableaux* (pour piano seul) de 1911, probablement parce qu'il avait déjà l'intention d'en remanier la seconde partie pour la section finale du mouvement lent du concerto. Il lui fut plus difficile de mettre en pratique ses idées pour ce

nouveau concerto. D'une part, il dut simplement réapprendre l'habitude de composer et d'autre part il était suffisamment influencé par l'esprit de l'époque pour regarder sa propre grandiloquence naturelle avec suspicion. (On peut juger de son attitude par les coupes qu'il infligea à son Concerto n°3 et sa Sonate pour piano n°2 lors des révisions de 1931.) Le Quatrième Concerto était à peine fini qu'il commençait à le resserrer. Cent quatorze mesures disparurent durant l'été 1927, après la tiède réception des premières exécutions (données par l'Orchestre de Philadelphie dirigé par Eugene Ormandy). Soixante-dix-huit furent coupées durant l'été 1941, juste avant que Rachmaninov ne consigne cette œuvre au disque avec les mêmes artistes.

De ces incertitudes naquit une œuvre qui semble habitée par le doute. D'une part, elle comprend des entrées les plus inspirées de tout le répertoire concertant, le piano apparaissant sur la crête d'une vague. Les proportions du premier mouvement sont ajustées avec subtilité durant tout son déroulement si bien que les grands énoncés s'enflamment soudainement plutôt que d'avoir à passer par toute la préparation rhétorique de la tension. Pourtant les dernières mesures de ce mouvement donnent étrangement l'impression d'être désinvoltes tandis que le mouvement lent oscille en hésitant entre les énoncés expansifs et la modestie des interludes. Comme le finale, il étudie constamment le tempérament d'une danse avec le diable qui semble pourtant être le sien.

Pour ces raisons et d'autres encore, le Concerto n°4 a été souvent dénigré avec les ans. La réaction inévitable quoique pas nécessairement plus juste, est d'imputer ces critiques aux préjugés ou à une étroitesse d'esprit. Un jugement plus subtil considérerait aussi le fait que ce manque d'assurance, ces doutes sont précisément ce qui séduit potentiellement les sensibilités post-modernes. Il ne fait aucun doute que les chefs-d'œuvre tardifs de

Rachmaninov – la *Rhapsodie sur un Thème de Paganini* et les *Dances symphoniques* – auraient été inconcevables sans cet exemple. Le Concerto est dédié à son ami, Nicholas Medtner.

Rhapsodie sur un Thème de Paganini opus 43

Si Concerto n°4 ne fut pas conçu sans mal, sa composition rappela certainement à Rachmaninov les sensations de la création. En 1928, il fit paraître *Trois chants populaires russes* pour chœur et orchestre et en 1931, il composa une œuvre pour piano seul généralement connue sous le titre de *Variations sur un Thème de Corelli*, même si Corelli avait en fait emprunté ce thème aux techniques usuelles du baroque. Les *Variations sur un Thème de Corelli* s'attirèrent aussi leur part de critiques enflammées. Rachmaninov éprouvait lui-même des doutes à leur égard, omettant régulièrement des variations chaque fois qu'il les jouait selon la quantité de toux du public (comme il le faisait froidement remarquer à Medtner). Elles forment pourtant un précédent important à l'œuvre majeure qui suivit, la *Rhapsodie sur un Thème de Paganini*, conçue en 1934 dans la villa qu'il venait d'acquérir près de Lucerne, au bord du lac. La Rhapsodie exploite une idée très répandue dans l'histoire de la musique pour en jouer avec plus ou moins de sérieux. Si l'aspect ludique est un des aspects fascinants de l'œuvre, sa signification générale n'en est pas moins immense. Il a permis à Rachmaninov d'avoir confiance dans la vitalité de son esprit créateur, dans la possibilité de renouer avec le langage musical qu'il avait quitté vingt ans auparavant sans être limité par ses associations avec la grandiloquence des émotions. Il pouvait enfin quitter son personnage musical pour lui permettre d'embrasser toutes sortes de rôles, des confessions poétiques désuètes à une urbanité élégance guère éloignée de Gershwin.

Le thème est tiré du dernier des *Vingt-Quatre*

Caprices pour violon seul op. 1 de Paganini. Le motif discret et pourtant merveilleusement suggestif de motifs virevoltants et ascendants avait déjà captivé l'imagination de Liszt et de Brahms. Après Rachmaninov, il continuera à inspirer des compositeurs aussi différents que Witold Lutosławski et Andrew Lloyd Webber.

Le premier jeu de Rachmaninov est de placer le thème – aux cordes avec le piano reprenant les notes les plus marquantes – après la première variation. Et cette « variation » initiale – aux cordes en pizzicato suivies par l'orchestre et le piano qui s'éclaircissent la voix – est elle-même un jeu puisqu'elle se moque du finale de la *Symphonie « Eroica »* de Beethoven (dont la version squelettique est pareillement introduite avant le thème proprement dit). L'œuvre étant bien avancée, les Variations II à VI décomposent les éléments du thème pour les restructurer selon de nouvelles personnalités musicales. Les silences et les figurations rhétoriques du piano dans la Variation VI annoncent un changement de tempo et de climat. Le piano entonne ensuite le motif de tête du *Dies irae* – le plain-chant médiéval du Jugement dernier de la Messe des morts – tandis que l'orchestre l'accompagne avec le motif initial du thème de Paganini. Le *Dies irae* faisait partie des préférés de Rachmaninov. Ses connotations avec l'Apocalypse ne sont nullement déplacées dans cette œuvre. Pourtant, l'association d'idées est une sorte de jeu musical qui sera repris plus tard dans la Rhapsodie.

Pas immédiatement cependant. La Variation VIII pour le piano réintroduit le tempo rapide du début et conduit à des accords staccato résolus. Voici une autre plaisanterie musicale – une plaisanterie pour les initiés même. Le motif est toujours celui de Paganini, mais les contours et les gestes sont directement tirés de la Symphonie n°6 de Glazounov que Rachmaninov, alors âgé de 23 ans avant arrangée pour deux pianos. Les confrontations d'accords entre le piano et l'orchestre

poursuivent leur accumulation jusqu'à ce que le *Dies irae* ne fasse de nouveau son entrée dans les octaves graves du piano, dans la Variation X. Un silence général règne ensuite. La gamme et les figurations arpégées du piano de la Variation XI annoncent une nouvelle section, lente. La Variation XII est dans le tempo d'un menuet, avec le motif du *Dies irae* de nouveau énoncé sur le thème de Paganini.

Renouant avec le tempo *Allegro*, les Variations XIII à XV forment une sorte de scherzo, la dernière des trois étant initialement conçue pour piano seul. Les Variations XVI et XVII s'assombrissent de plus en plus, avec les modulations constantes qui avaient débuté lors de la Variation XIV. Elles ouvrent la voie à la célèbre Variation XVIII. Ce glorieux épanchement lyrique élaboré sur une inversion du motif principal de Paganini (un jeu absolument sublime !) tenait déjà de la légende du vivant du compositeur, du moins dès 1939 quand Fokine réalisa une chorégraphie sur la Rhapsodie – apparemment avec la collaboration de Rachmaninov – et réintroduisit l'ample mélodie en guise d'apothéose à la fin de l'œuvre.

Les six dernières variations constituent un finale époustouffant, avec le piano, l'orchestre et le compositeur voyageant à des allures de plus en plus virtuoses. Rachmaninov se prête à un dernier jeu avec la cadence finale désinvolte. Par bien des égards, c'est avec le titre que Rachmaninov joua une dernière fois, après avoir considéré et rejeté celui parfaitement approprié de « Variations symphoniques » et celui moins heureux de « Fantasia ». Car cette Rhapsodie est une des œuvres les plus soigneusement construites, la moins rhapsodique qu'il ait jamais écrite, tout en étant aussi le recueil de variations le plus discipliné, le plus inventif (sans omettre la beauté saisissante et sensuelle) qui ait jamais existé.

DAVID FANNING © 2004

Traduction ISABELLE BATTIONI

Stephen Hough schreibt ... Auf einer der ersten Schallplatten, die ich als Kind geschenkt bekam, als ich meinen ersten Klavierunterricht erhielt, war Rachmaninows zauberhafte Aufnahme aus dem Jahre 1921 mit seiner Bearbeitung des *Liebesleid* von Fritz Kreisler zu hören. Damit öffnete sich mir die Tür zu einer pianistischen Welt, in der ich mich sofort zu Hause fühlte. Einige Jahre später schenkte man mir seine Aufnahmen mit seinen Klavierkonzerten, lange bevor ich Interpretationen anderer Pianisten zu hören bekam. Als ich schließlich modernere Aufführungen hörte, war ich aufrichtig verwirrt. Wo war das für den Komponisten charakteristische Rubato? Wo waren die flexiblen, fließenden Tempi, die stets mit Nachdruck noch vorne strebten? Wo waren die spöttischen, verdeckten inneren Stimmen, die zu der Melodie einen sich chromatisch bewegenden Kontrapunkt bildeten? Und was war mit den *Portamento*-Passagen der Streicher geschehen? Es war als äße ich weit weg von zu Hause ein traditionelles Gericht, dessen Hauptzutaten fehlten.

Die Frage der historisch korrekten Aufführungspraxis bezieht sich nicht allein auf die Musik des Barock und der Klassik; es ist dies eine Frage des Dialekts der Sprache der Musik. Wenn man für das erste Thema des ersten Satzes von Rachmaninows Zweitem Klavierkonzert ein zu langsames Tempo mit vielen Ritardandi wählt, so erscheint die Melodie – eine der längsten Melodien in diesem Repertoire – zerstückelt und phantasielos und das zweite Thema wird seiner inhärenten Ruhe und Empfindung beraubt. Wenn man bei der „großen Melodie“ am Ende des Dritten Klavierkonzerts die Markierung *Vivacissimo* des Komponisten selbst ignoriert, so wird ein besonderer Höhepunkt von geradezu ekstatischer Energie in eine unendliche, schwerfällige und emotional übersättigte Passage umgewandelt. Wenn man also den improvisatorischen Stil der melodischen Solopassagen und die agogischen

Akzente nicht trifft und das feine Gleichgewicht zwischen Leidenschaft und Schläfrigkeit nicht halten kann, so kann man unmöglich die eigentliche Botschaft des Werks überbringen. Wenn wir uns – wie es angemessen ist – darum bemühen, die Punktierungen und Akzente bei Schubert richtig umzusetzen, so sollten wir die charakteristischen Markierungen Rachmaninows ebenso ernst nehmen, wie etwa seine Tenuto-Linien, die ein bestimmtes Rubato anzeigen, und die Bögen in den Streicherstimmen, die in vielen Fällen für ein gewisses Portamento stehen.

Ein reines Nachahmen der Aufnahmen mit dem Komponisten wäre wenig interessant und würde der Musik nicht gerecht. Hingegen ist es wichtig, sich als Ausführender mit der pianistischen Sprache jener Zeit auseinanderzusetzen und sie zu erlernen – sowohl Rachmaninow als auch seine Zeitgenossen teilten, obwohl sie natürlich alle individuelle Künstler waren, viele Stilmittel – so dass man sich mit dem entsprechenden Vokabular und der passenden Intonation eigenständig ausdrücken kann.

Soweit ich weiß, ist die vorliegende Aufnahme die erste seit der Einspielung des Komponisten, in der die fehlenden Bläserpartien zwischen Nr. 74 und 76 im dritten Satz des Vierten Klavierkonzerts einbegriffen wurden. Mir wurden von dem Philadelphia Orchestra verbesserte Stimmen gegeben, die ich dann nach Dallas mitnahm, so dass sie aufgenommen wurden. Nachdem wir sie im ersten Konzert gespielt hatten, hörte Andrew Litton sich die Rachmaninow-Aufnahme nochmals an und bemerkte, dass die Verbesserung dem Original nahe kam, jedoch nicht korrekt war! Daraufhin notierte er mit Hilfe der Aufnahme eines Vormittags während der Konzertphase diese wunderbaren Stimmen, die einen herrlichen Kontrapunkt ergeben, und wir konnten sie so dieser Einspielung beifügen.

Steven Hough

Klavierkonzert Nr. 1 in fis-Moll op. 1

Dass das offizielle Opus 1 Rachmaninows immerhin ein Klavierkonzert ist, scheint für jemanden, dem als Pianist und Komponist enorme Anerkennung zuteil werden sollte, nur natürlich. Jedoch war sein Weg zu jener Anerkennung – wie auch der Weg zu seinem ersten Klavierkonzert – keineswegs ein einfacher. Einerseits hatte der Komponist harte Herausforderungen zu bestehen, andererseits schien er über schier grenzenlose kreative Leistungsfähigkeit zu verfügen; und die Klavierkonzerte spiegeln die Spannung zwischen diesen beiden Extremen besonders lebhaft und eindrucksvoll wider.

Rachmaninow hatte sein 18. Lebensjahr noch nicht vollendet als er mit der Arbeit an seinem Ersten Klavierkonzert begann. Zu jenem Zeitpunkt lag noch ein Jahr Studium am Konservatorium vor ihm, in dem er seine erste Oper und seine erste Symphonie komponieren sollte – es waren dies die Bedingungen Arenskys für einen frühzeitigen Studienabschluss. Die Symphonie wurde letztendlich erst mehrere Jahre später fertiggestellt, doch wurde die Oper (*Aleko*) dank der Unterstützung Tschaikowskys publiziert, was dem jungen Komponisten sehr bald eine Reihe von Möglichkeiten bot, sich beruflich zu etablieren.

Von dem Klavierkonzert ist nachgewiesenermaßen erstmals am 26. März 1891 in einem Brief an einen seiner vielen Cousins die Rede; fertiggestellt wurde das Werk am 6. Juli, nach einem Monat von fast völliger Einsamkeit in Ivanovka. Rachmaninow erklärte, dass er seine anhaltende Energielosigkeit damit ausgeglichen habe, dass er den zweiten und den dritten Satz in nur zweieinhalb Tagen komponiert habe, an denen er von fünf Uhr morgens bis acht Uhr abends gearbeitet habe. Die Partitur trug eine Widmung an Ziloti.

Rachmaninow führte den ersten Satz bei einem Studenten-Konzert am 17. März 1892 in dem Kleinen Saal der Adelschule auf. Zu dem Anlass wurde das

Studentenorchester von Vasily Safonow – zu jenem Zeitpunkt der Direktor des Konservatoriums – dirigiert, der häufige Veränderungen und Kürzungen in den Werken seiner Studenten vornahm. Bei dieser Aufführung beugte sich Safonow jedoch dem Willen des Jungkomponisten. Es ist nicht bekannt, wann oder ob Rachmaninow das vollständige Werk aufführte (obwohl andere es freilich taten), bevor er es beiseite legte, um es zu überarbeiten. Es sollte bis September 1917 dauern, bis er diese Aufgabe schließlich erledigte. Rachmaninow gab an, die Überarbeitung der Partitur am 10. November abgeschlossen zu haben, nur wenige Wochen nach der Stürmung des Winterpalasts und der Einsetzung des bolschewistischen Regimes, deren bösen Folgen er sechs Wochen später entflohen (obwohl er solche Pläne bereits vor der Oktoberrevolution geschmiedet hatte), um nie wieder nach Russland zurückzukehren. Er führte das neue Werk erstmals am 29. Januar 1919 in New York zusammen mit dem Russian Symphony Society Orchestra unter der Leitung von Modest Altschuler auf.

Rachmaninow war ein unermüdlicher Überarbeiter. Doch war er bei seinem Ersten Klavierkonzert mit dem Rotstift radikaler als anderswo (das Vierte Klavierkonzert steht wohl an zweiter Stelle). Das zentrale Tutti im ersten Satz und die erste Hälfte der Kadenz wurden ganz neu komponiert und im Finale nahm er Änderungen von einer ähnlichen Größenordnung vor. Unter den gestrichenen Passagen befand sich ein beträchtlicher Anteil, indem sich Rachmaninow offen an das Klavierkonzert von Grieg anlehnte.

Der Grundriss kann hinter der Orchesterfanfare am Anfang und den eröffnenden Gesten des Klaviers noch immer ausgemacht werden. Es handelt sich dabei um eine verstärkte Version der elementaren Toniken und Dominanten Griegs; nordische Offenheit wird hier gegen slawische Melodramatik eingetauscht. Darauf begibt sich das Orchester in eines jener typischen, lyrischen und

überschwänglichen Themen Rachmaninows, das sofort vom Klavier aufgegriffen wird. Noch immer befindet sich das Griegsche Klavierkonzert im Hintergrund und das Klavier fährt mit umherflitzenden Figuren fort, bevor ein weiteres liedhaftes Thema im Orchester erklingt. Der Durchführungsteil besteht hauptsächlich aus Sequenzen mit rhapsodischen Zwischenspielen und ebenso wie die vom Klavier dominierte Reprise und die hypertrophe Kadenz ist wiederum die Anlage Griegs erkennbar. Jedoch steckt der Teufel im Detail: besonders in der überarbeiteten Version wird die Individualität dieses Satzes durch die ekstatische Eigenwilligkeit zum Ausdruck gebracht.

Eines der Motive des langsamen Satzes von Grieg ist die Inspirationsquelle für den Beginn von Rachmaninows vergleichsweise bescheidenem *Andante*. Es zeichnet sich durch die improvisatorische Träumerei des Klaviers, die Quintessenz der romantischen Rhapsodie, aus: alle vergangenen Sehnsüchte werden sozusagen ausgehelt und sie erlaubt dem Helden des Konzerts – die Persönlichkeit der Musik, die vom Solisten meditiert wird und mit der wir uns identifizieren dürfen – die Fesseln der Vergangenheit abzuschütteln. Rachmaninows Gespür für verzierte Fingerfertigkeit, inspirierte harmonische Wendungen und Ausgewogenheit wird erkennbar. Hier erinnern uns lediglich die Schlusskadenzen an den Griegschen Einfluss auf die Musik.

Die Finalsätze von Solokonzerten sind traditionsgemäß brillante und physisch belebende Angelegenheiten, weshalb unter anderem das symphonische Scherzo oft entbehrlich sein kann. Dieses Finale macht da keine Ausnahme. Doch möglicherweise werden die glitzerigen und recht leeren Anfangsmotive durch das lyrische zweite Thema gewissermaßen kompensiert: hiermit wird der Satz in den Brennpunkt gerückt. Hier ist es wiederum Rachmaninows einzigartige Gabe der Variation und Erneuerung, und nicht tiefer liegende

kompositorische Strategien, die die Struktur aufrecht erhält. Und als er 1917 dem Konzert seine endgültige Form verlieh, war er in seiner Fähigkeit unübertroffen, die Begeisterung des Publikums noch auf den letzten Seiten zu intensivieren.

Klavierkonzert Nr. 2 in c-Moll op. 18

Der Weg von Rachmaninows erstem zu seinem zweiten Klavierkonzert, gleichzeitig von seinen Jugendjahren zu seinen späten Zwanzigern, war kaum weniger steinig als der Weg, der ihn zu seinem ersten Konzert geführt hatte. Hinsichtlich seiner kreativen Tätigkeit erfuhr er mehr Fehlschläge als Erfolge. Rachmaninows Unzufriedenheit mit seinem Ersten Klavierkonzert war nichts im Vergleich zu dem Trauma, das der Uraufführung seiner Ersten Symphonie im Jahre 1897 folgte, die unter der Leitung eines angeblich nicht ganz nüchternen Glasunow recht verzerrt klang. Dies wurde durch die fast routinemäßigen Selbstzweifel des jungen Musikers sowie durch seine anhaltende Tendenz zu existentieller Teilnahmslosigkeit, die den Figuren des von Rachmaninow verehrten Tschechows gleichkam, verschlimmert. Zwei Besuche bei dem älteren Lev Tolstoi, die auf den jungen Komponisten eigentlich inspirierend wirken sollten, hatten einen eher gegenteiligen Effekt. Das erste Mal bestand die Unterstützung des verehrten Schriftstellers lediglich aus banalen Verfluchungen der täglichen Mühen (Tolstoi bedarf sich hier schon längst in einer Phase des Selbsthasses; er lebte wie die Ortsansässigen und bearbeitete das Land auf seinem Grundstück bei Yasnaya Polyana). Seinen zweiten Besuch unternahm er zusammen mit Chaliapin und Goldenweiser. Hier musste Rachmaninow Tolstojs vernichtende Reaktion auf seine Musik ertragen, die sich bis in die Zeit des sowjetischen Sozialrealismus halten sollte: „Wem nützt es etwas?“. Nach seinem Londoner Debüt in der Queen's Hall am 7. April 1899 wurde Rachmaninow dazu eingeladen, im

folgenden Jahr sein Erstes Klavierkonzert aufzuführen. Stattdessen versprach er jedoch ein „zweites und besseres“ zu komponieren. In seiner niedergeschlagenen Verfassung war dies jedoch einfacher gesagt als getan.

Ein berühmter Aufenthalt bei einem Freund eines Freundes (und Nachbarn) seiner Tante und Cousins sollte ihm aus der Misere helfen. Dr. Nikolay Dahl war ein musikliebender Arzt, der sich für therapeutische Hypnose interessierte, was zu der Zeit in Frankreich hochmodern war. Da psychische Malaisen in der russischen Gesellschaft geradezu endemisch waren, bot sich Dahl ein großes Untersuchungsfeld und seine Ergebnisse sollen beeindruckend gewesen sein. Wahrscheinlich war in Rachmaninows Fall nicht nur aufgrund der Hypnose-Therapie so erfolgreich, sondern auch, da er sich mit einem kultivierten Mann austauschen konnte, dessen Trost die Musik war. Wie dem auch sei, das Zweite Klavierkonzert konnte entstehen und aus der umgürteten Psyche des Komponisten befreit werden. Als Zeichen des Dankes widmete er Dahl das Konzert, der als Laien-Bratschist manchmal sogar das Stück mitspielte und besonderen Applaus erntete, wenn seine Identität enthüllt wurde.

So jedenfalls die offizielle Version der Ereignisse, entsprechend der autobiographischen Aufzeichnungen Rachmaninows. In der Familie kursiert jedoch auch eine recht unterschiedliche Fassung. Dem Enkel des Komponisten zufolge, der behauptet, dass seine Großmutter ihm die Geschichte unter der Bedingung erzählt habe, dass er sie bis fünfzig Jahre nach ihrem Tod geheim halte, sei der wahre Grund für Rachmaninows Besuch bei Dahl dessen Tochter gewesen, die die heimliche Inspiration zu dem Zweiten Klavierkonzert gewesen sei, und die während der dann folgenden Ehe des Komponisten eine mysteriöse Anwesenheit gepflegt habe. Der Enkel, Alexander, erzählte Stephen Hough diese Geschichte selbst; bisher wurde sie von unvorein-

genommener Seite noch nicht bestätigt und Rachmaninow-Forscher betrachten sie als zweifelhaft.

Was der wahre Grund auch gewesen sein mag, Rachmaninows kreative Trägheit war überwunden und während des Sommers im Jahre 1900, den er zum größten Teil mit Chaliapin in Mailand verbrachte, ordnete er seine Ideen für das neue Konzert. Er komponierte den zweiten und dritten Satz, als er wieder in Russland war und führte sie (ohne den ersten Satz) am 2. Dezember in der Moskauer Adelschule unter der Leitung von Ziloti auf. Elf Monate später sollten die beiden Cousins das Konzert bei der Moskauer Philharmonischen Gesellschaft zum ersten Mal in Gänze aufführen. Erst im Mai 1902 war das Werk zum ersten Mal in London zu hören, drei Jahre später als ursprünglich versprochen, und es dauerte weitere sechs Monate, bis der Komponist es selbst spielte (die ersten Aufführungen wurden mit Ziloti und Basil Sapelnikoff als Solisten gegeben).

Wer nicht weiß, dass der erste Satz zuletzt entstand, könnte begreiflicherweise annehmen, dass die berühmte Anfangspassage des Soloklaviers der Keim des restlichen Werks sei. Jene dunkle Fortschreitung mit ihrem beständigen chromatischen Aufstieg und glockenähnlichen Verstärkungen im Bass erscheint, unterschiedlich verschleiert, an den Knotenpunkten des Werks wieder. So etwa bei der Schlussfigur des ersten Satzes, am Anfang des zweiten Satzes und, am deutlichsten, kurz vor dem ersten Hauptthema des Finalsatzes (nach den Anfangsgesten des Klaviers). Ebenso wie im Ersten Klavierkonzert beruft sich die Exposition des ersten Satzes auf Grieg; die Hauptthemen, diesmal beide herrlich lyrisch, sind in brillante Figurierungen eingebettet. Der Mittelteil, wie zuvor hauptsächlich aus Sequenzen bestehend, klingt wie neu erfunden, obwohl das bereits bestehende Material strikt beibehalten wird. Es gibt keine Kadenz. Stattdessen entfaltet sich die Struktur als ein ungebrochenes, perfekt

proportioniertes symphonisches Ganzes – dieses Werk bedurfte keiner Überarbeitung. Das Zusammenspiel und die Verbundenheit des Solisten und Orchesters ist fantastisch, wie auch die Komposition selbst.

Das Konzert wurde zunehmend beliebter und daraufhin entstanden diverse Lieder und Arrangements, in denen die Themen des Konzerts verarbeitet waren, darunter der langsame Satz als *Gebet* für Geige und Klavier von Fritz Kreisler „in Zusammenarbeit mit dem Komponisten“. Die hier vorherrschenden Arpeggiofiguren stammen aus Rachmaninows früher Romanze für sechs Hände am Klavier, die er kurz nach dem Ersten Klavierkonzert (in seiner ursprünglichen Fassung) komponierte. In der Anlage stützt Rachmaninow sich auf das Muster langsam-schnell-langsam, das Tschaiowsky mit seinem B-Dur Konzert popularisiert hatte. Bei Rachmaninow tritt der schnelle Teil jedoch erst nach und nach in den Vordergrund, als sei er unter dem Druck der inneren Kraft der lyrischen Motive.

Ebenso wie der langsame Satz den Vorhang mit einer zauberhaften Modulation nach E-Dur von dem Ende des ersten Satzes in c-Moll öffnet, so kehrt das Finale heimlich nach c-Moll von dem Ende des langsamen Satzes aus zurück. Wenn es einmal begonnen hat, entwickelt sich im Finale ein weiteres Drama von Gefühlschaos, Sehnsucht, Bedauern und Gerangel mit dem Schicksal. Derweil werden die rhapsodischen und virtuos Elemente aus der Lisztschen Solokonzert-Tradition mit den festen handwerklichen Werten, die Rachmaninow von Taneyev erlernt hatte, miteinander verwoben.

Klavierkonzert Nr. 3 in d-Moll op. 30

Zwischen der Entstehung des Zweiten und des Dritten Klavierkonzert heiratete Rachmaninow seine Cousine, Natalya Satina, jedoch erst, als er die entsprechende Erlaubnis des Zaren erhalten hatte. Trotz einer Reihe von

ernstlichen Krankheiten, so etwa Anfälle von Angina, und den Belastungen einer jungen Familie entwickelte sich seine dreifältige Karriere als Komponist, Pianist und Dirigent an allen Fronten weiter und wurde eben durch seine Erfolge zum Problem. Er vollendete *Francesca da Rimini*, komponierte eine weitere Oper (*Der geizige Ritter*) und erfüllte einen Vertrag auf kurze Zeit für ein Dirigentenengagement am Bolschoi Theater so erfolgreich, dass ihm die Stellung des Musikdirektors angeboten und die Verantwortung für Orchesterkonzerte übertragen wurde. Den Winter 1906–07 verbrachte er in Dresden, hauptsächlich um der Versuchung des Dirigierens zu widerstehen und stattdessen seine Zweite Symphonie und seine Erste Klaviersonate zu komponieren. Zu diesem Zeitpunkt standen seine finanziellen Sorgen noch im Vordergrund, doch fühlte er sich von der Aussicht auf eine lukrative Konzertreise durch Amerika ermutigt. Für diese Tournee plante er ein drittes Klavierkonzert.

Das Werk entstand zum größten Teil im Sommer 1909 in Ivanovka, obwohl es bereits zwei oder drei Jahre zuvor konzipiert worden war, und wurde in Moskau im September fertiggestellt. Es ist Josef Hofmann gewidmet, der es jedoch nie spielte. Rachmaninow übte die ungeheuer schwere Solopartie auf einer künstlichen Tastatur während der Überfahrt nach Amerika, bevor er am 28. November 1909 mit dem New York Symphony Orchestra unter Walter Damrosch im New Yorker New Theater die Uraufführung gab. Die amerikanischen Musikkritiker waren noch nicht dazu bereit, Rachmaninow als Komponisten besonders zu rühmen obwohl, oder vielleicht weil, ihm der Ruf seines cis-Moll Prelude vorangegangen war, ebenso wie es zehn Jahre zuvor in England passiert war. Nach der Premiere erklärte die *New York Sun* das Werk für „solide, brauchbare Musik, jedoch keine große oder denkwürdige Aussage“; und im allgemeinen war es das größte Lob der Presse,

dass das Dritte Klavierkonzert das Zweite in den Schatten stelle. Rachmaninow selbst fühlte sich in Amerika nicht wohl, was seiner Aussage nach an dem allgegenwärtigen amerikanischen Geschäftssinn lag, und trotz des tosenden Applaus des Publikums empfand er die Amerikaner als kalt.

Neunzehn Tage nach der Premiere führte er das neue Klavierkonzert zusammen mit den New Yorker Philharmonikern unter Gustav Mahler in der Carnegie Hall auf und bekundete seine Bewunderung für die Liebe zum Detail des österreichischen Meisters und auch dessen Fähigkeit, die Orchestermusiker lang nach dem geplanten Ende der Probe – ohne Protest – dazubehalten. Am 4. April 1910 stellte er das Konzert zusammen mit den Moskauer Philharmonikern unter der Leitung von Evgeny Plotnikov in Russland vor. Die Reaktionen der russischen Musikkritiker waren wärmer als die ihrer amerikanischen Kollegen; jedoch verstanden die europäischen Kritiker das Werk im allgemeinen eher als großartiges Transportmittel für Rachmaninows pianistische Fähigkeiten als eine beachtenswerte Komposition. Trotzdem war bereits wenige Jahre der Erfolg so kolossal geworden, dass sogar ein selbstsicherer Geist wie Prokofiev sich von dem Stück eingeschüchert fühlte und sich dazu entschloss, es mit seinem noch gewaltigeren Klavierkonzert Nr. 2 zu übertreffen.

Das d-Moll Konzert beginnt mit spürbarer Spannung; jeder, bis auf die Hörer, die das Werk zum ersten Mal hören, weiß, dass das bescheidene Pulsieren Wogen von ungeheurer Kraft und Energie freisetzen wird. Die ersten Zeilen befinden sich in einem Zustand von konstanter Veränderung. Während des *Accelerando* bleiben die Streicher gedämpft, die entstehenden Motive werden später zum Keimen gebracht, wie etwa der Kontrapunkt der Trompeten, der bald darauf das zweite Thema mit nur Streichern unterstützen wird, bevor das Klavier mit träumerischer Verückung darauf reagiert. Auch hier

tritt Rachmaninows Fähigkeit in den Vordergrund, rhapsodische Elemente einzubauen, ohne dabei auf prägnante, disziplinierte thematische Arbeit verzichten zu müssen. Diese Technik hatte er von Taneyev und indirekt auch von Tschaiowsky gelernt. Der Rest der Exposition besteht wiederum aus einer Reihe von *Accelerandi*. Und all dies dient lediglich der Vorbereitung zu der riesigen Akkumulation im Durchführungsteil. Dieser fällt zunächst etwas ab und sammelt sozusagen Energie für den darauffolgenden Anstieg. Im Laufe dieses Teils durchschreitet Rachmaninow eine ungewöhnliche Folge von Tonarten, während er stets die Kontrolle über den generellen Kurs beibehält (der durch die Bassmelodie in den Celli und Kontrabässen von dem durchbruchartigen Höhepunkt bis zum Einsatz der Kadenz reguliert wird). Als er das Stück später bearbeitete, um es zu vereinfachen, gestaltete er unter anderem die Kadenz des ersten Satzes etwas gelockerter als zuvor (Stephen Hough hält sich an diese Änderung; auch der Komponist selbst spielte auf seiner einzigen Aufnahme zusammen mit dem Philadelphia Orchestra unter Eugene Ormandy von 1939–40 jene zweite Version). Nach dem titanischen Höhepunkt begibt sich die Kadenz in eine Ruhephase; es werden hier Teile des Anfangsthemas auf der Flöte, Oboe, Klarinette und dem Horn abwechselnd aufgegriffen und der Satz schließt mit einer kurzen Rückschau auf das gesamte Material. Die letzten Takte sind mit *Accelerando* markiert und gehen so konform mit dem Hauptstrukturprinzip, das anfangs angelegt wurde.

Ebenso wie im Zweiten Klavierkonzert beginnt der langsame Satz mit einer Überbrückung der harmonischen Kluft zwischen erstem und zweitem Satz. Dieser Prozess wird hier um einiges vergrößert und einmal mehr befinden sich die Hauptthemen in einem noch größeren tonalen Fluss als ihre Pendants in den vorangehenden Klavierkonzerten. Bestimmt die Anfangsgeste des Solisten – hauptsächlich in fis-Moll mit hinzugefügter

Sexte – die Grundtonart, wenn sie das im Orchester noch vorherrschende d-Moll beiseite stößt? Oder ist der folgende Abstieg nach Des-Dur der entsprechende Moment? (Rachmaninows notierte Tonartenbezeichnungen sind wiederum eine andere Geschichte und decken sich interessanterweise nicht mit der äußerlichen Orientierung der Musik.) Ein überpassionierter Höhepunkt scheint den Satz von seinen expressiven Sehnsüchten reinzuwaschen und eine launische fis-Moll Episode erinnert flüchtig an das Hauptthema des ersten Satzes, das hier mit Tonrepetitionsfigurierungen des Klaviers verflochten wird. Das Klavier scheint nun geradezu ein Verlangen danach zu hegen, sich rhapsodisch zu betätigen und bewegt sich auf eine kleine Kadenz zu, die als typischer, hyperbolischer Auftakt zum Finale dient.

Musik, die in der Tradition so fest verankert ist wie die Werke Rachmaninows, kann sich stets auf einen riesigen Bestand von Genres des 19. Jahrhunderts beziehen, darauf anspielen oder auch direkt zitieren. Der Anfang des Finales ist im Dritten Klavierkonzert das offensichtlichste Zitat eines anderen Werks: paraphrasiert wird hier Rimsky-Korsakovs Ouvertüre *Russische Ostern*. Diese Anspielung unterstützt ihrerseits die These, dass in dem Werk diverse religiöse Bilder zu finden sein, so auch das choralartige Anfangsthema (eine Verbindung, die Rachmaninow selbst trotz seines orthodoxen Glaubens und seines engen Verhältnisses mit Kirchenmusik stets verneinte und für zufällig erklärte). Ein Vorgeschmack auf den bevorstehenden heldenhaften Sieg, der über den galoppierenden Synkopen der linken Hand des Solisten konstruiert ist, verwandelt sich schließlich in eine lange Kette von Episoden, die zunächst relativ ruhig sind, sich dann jedoch allmählich zu einer riesigen, begleiteten Kadenz entwickeln (die der Komponist interessanterweise auf seiner eigenen Aufnahme herausließ). Diese zentrale Passage ist kadenzartig sowohl für den Pianisten, der

wirbelnde, Toccata-Figurationen zu bewältigen hat, als auch für den Komponisten, der sich auf subtile Art und Weise auf die ersten beiden Sätze rückbezieht und gleichzeitig die Themen des Finales reflektiert. Wie auch in der Zweiten Symphonie zeichnet sich das Finale hier durch ein heilbringendes weitgespanntes Thema aus, in dem sich Klavier und Orchester zu guter Letzt in einer Lobeshymne an eine unbestimmte höhere Kraft vereinen.

Klavierkonzert Nr. 4 in g-Moll op. 40

Die Komponierblockade ist ein relativ neues Phänomen. Die Ursprünge können – wie so viel in der Musikgeschichte – bis Beethoven zurückverfolgt werden. Was jedoch die außergewöhnlichen künstlerischen Stilleperioden anbelangt, die Sibelius, Elgar und Rachmaninow betrafen, so würde man sich schwer tun, entsprechende Parallelen vor 1918 zu finden. Es bedarf keiner Doktorarbeit in Sozialgeschichte um verstehen zu können, warum dieses Datum so signifikant war. Der Erste Weltkrieg war ein schwerer Schlag für das kulturelle Selbstverständnis Europas, was durch den Ethos der Wilden Zwanziger Jahre und den Triumph moderner Vervielfältigungsmöglichkeiten noch verstärkt wurde. Nun wirkte die lyrische Selbstdarstellung, die zuvor so selbstverständlich gewesen war, plötzlich nicht nur überholt sondern vulgär und abstoßend. Angesichts des Publikums, das mit romantischer Überschwänglichkeit nichts mehr anfangen konnte, mussten viele Komponisten, die um 1900 ihre Reife erreicht hatten, entweder einen künstlerischen Neuanfang wagen oder schweigen.

Rachmaninow hatte, bevor er Russland nach der Revolution im November 1917 für immer verließ, bereits an die vierzig großen Werke komponiert. In den restlichen sechszwanzig Jahren bis zu seinem Tod schaffte er jedoch lediglich ein halbes Dutzend (und während seiner ersten neun Jahre im Ausland vollendete

er nicht ein einziges Stück). Der doppelte Kulturschock, den er aufgrund seines Exilantendaseins (er hatte sein Heimatland sehr geliebt) und des allgemeinen Nachkriegstraumas erlitt, war sicherlich einer der Hauptgründe für diese Unterbrechung. „Es ist, als sei ich ein Geist, der in einer fremdgewordenen Welt umherwandelt“, schrieb er. „Ich kann meine alte Kompositionsweise nicht ausblenden und ich kann mir die neue nicht aneignen. Ich habe mich intensiv darum bemüht, in der musikalischen Weise von heute zu fühlen, aber es will mir nicht gelingen.“

Es spielten dabei jedoch auch banalere Gründe eine Rolle. In Amerika war er abgeschnitten von dem relativ privilegierten Lebensstil, den er sich so mühsam erarbeitet hatte. Hier musste Rachmaninow als Konzertpianist einen Neuanfang machen, um seine direkte Familie unterhalten zu können (später unterstützte er immer mehr bedürftige entfernte Verwandte und Freunde). Die Anforderungen des immer größer werdenden Repertoires und die Strapazen, die die vielen Konzertreisen und Aufnahmen mit sich brachten, machten es zeitlich unmöglich, außerdem noch zu komponieren.

1926 gelang es ihm schließlich, sich ein Jahr freizunehmen, um sein Viertes Klavierkonzert fertigstellen zu können. Ideen für dieses Werk hatten bereits 1914 Gestalt angenommen und 1911 hatte er sogar die Publikation einer seiner *Études-tableaux* (für Soloklavier) verhindert, wahrscheinlich, weil er schon dessen zweite Hälfte als Schlussstück des langsamen Satzes des Klavierkonzerts plante. Diese Ideen zu einem Ganzen zusammenzufügen sollte sich als besonders schwierig herausstellen: einerseits musste Rachmaninow sich wieder ans Komponieren gewöhnen und andererseits war er nun von dem Zeitgeist schon so beeinflusst, dass er seinem eigenen überschwänglichen Stil bereits kritisch gegenüberstand. (Seine Befürchtungen werden durch die

Streichungen illustriert, die er 1931 an seinem Dritten Klavierkonzert und seiner Zweiten Klaviersonate vornahm.) Kaum war das Vierte Klavierkonzert vollendet, so begann er auch schon damit, es zu kürzen. Im Sommer 1927 wurden 114 Takte weggeschoren, nachdem die ersten Aufführungen (zusammen mit dem Philadelphia Orchestra unter Eugene Ormandy) nicht sonderlich begeistert aufgenommen worden waren. Weitere 78 Takte verschwanden im Sommer 1941, kurz bevor Rachmaninow das Werk mit denselben Künstlern aufnahm.

Das Ergebnis dieser Unschlüssigkeit ist ein Werk, das von Zweifeln durchsetzt scheint. Einerseits hat es eines der inspiriertesten Eröffnungsfiguren des gesamten Solokonzertrepertoires, bei dem das Klavier wie auf einem Wellenkamm einsetzt. Außerdem ist es so wohlproportioniert, dass ausladende Gesten plötzlich auftauchen und nicht erst lange und kompliziert rhetorisch vorbereitet werden müssen. Andererseits sind die letzten Takte des ersten Satzes seltsam achtlos dahingeworfen, und der langsame Satz kann sich zwischen großartiger Gebärde und zwischenspielartiger Bescheidenheit nicht entscheiden. Im Finale schließlich wird ständig von der Todestanz-Figur zurückgeschreckt, die die Hauptaussage zu sein scheint.

Aus diesen und auch anderen Gründen ist das Vierte Klavierkonzert über die Jahre übel verleumdet worden. Die unvermeidliche, wenn auch kaum passendere, Reaktion hierauf ist, solche Kritik als vorurteilsbehaftet oder engstirnig abzutun. Ein subtileres Urteil wäre vielleicht, dass die Unsicherheit und Unschlüssigkeit dieses Werks eben das ist, was den potenziellen Reiz der Musik für die postmoderne Gefühlswelt ausmacht. Und zweifelsohne wären Rachmaninows großen Spätwerke – die Paganini-Rhapsodie und die *Symphonischen Tänze* – ohne das Vierte Klavierkonzert, das seinem Freund Nicholas Medtner gewidmet ist, undenkbar.

Rhapsodie über ein Thema von Paganini op. 43
Nach all den Mühen um die Struktur des Vierten Klavierkonzerts hatte Rachmaninow zumindest zur kreativen Arbeit zurückgefunden. 1928 wurden seine *Drei Russischen Lieder* für Chor und Orchester veröffentlicht und 1931 komponierte er das Werk für Soloklavier, was allgemein unter dem Titel *Corelli Variationen* bekannt ist, obwohl das Thema nicht von Corelli selbst stammt sondern eines jener häufig verwendeten Barockthemen war. Auch die *Corelli Variationen* gerieten bei den Kritikern unter Beschuss und sogar Rachmaninow selbst war von ihnen nicht restlos überzeugt. Wenn er sie öffentlich aufführte, ließ er für gewöhnlich einige Variationen aus und bestimmte die Anzahl dieser Kürzungen nach dem Husten im Publikum (wie er gegenüber Medtner trocken bemerkte). Doch bilden diese Variationen einen weiteren wichtigen Vorgänger zu seinem nächsten großen Werk, der *Rhapsodie über ein Thema von Paganini*, die 1934 in seiner damals gerade erstandenen Villa mit Seeblick bei Luzern entstand. Mit der Rhapsodie greift er eine weitere allgemein bekannte Idee aus der Musikgeschichte auf und treibt mit ihr mehr oder weniger ernste Spiele. Und obwohl dieses spielerische Element keinesfalls die einzige faszinierende Eigenschaft dieses Werks ist, hat es auf einer allgemeineren Ebene enorme Signifikanz. Es erlaubte Rachmaninow, in seiner künstlerischen Vitalität selbstbewusst aufzutreten, in dem Sinne, dass er nun zu der musikalischen Sprache heimkehren konnte, die er fast zwanzig Jahre zuvor zurückgelassen hatte, ohne dabei durch die Assoziation mit großsprecherischer Emotionalität eingeengt zu werden. Tatsächlich konnte er sich nun von seiner eigenen musikalischen Persona freimachen und sie die verschiedensten Rollen annehmen lassen, von altmodischer poetischer Gefühlsdarstellung zu einer scharfsinnigen Urbanität, die dem Stil Gershwins sehr nahe kam.

Das Thema selbst stammt aus dem letzten der *24 Caprices* op. 1 von Paganini für Solovioline. Das unaufdringliche und trotzdem suggestive Muster von schnappenden, auftaktigen Motiven hatte bereits die Phantasie von Liszt und Brahms angeregt und sollte auch Komponisten nach Rachmaninow, darunter so verschiedene Geister wie Witold Lutosławski und Andrew Lloyd Webber, als Inspirationsquelle dienen.

Der erste Scherz Rachmaninows ist es, das Thema – das von den Streichern gespielt wird, wobei das Klavier die wichtigsten Noten herauspickt – *nach* der ersten Variation erklingen zu lassen. Und diese „Variation“ am Anfang – die von Pizzicato-Streichern gespielt wird, nachdem sich Orchester und Klavier vorbereitend geräuspert haben – ist selbst schon mit Humor aufzufassen, da hier auf das Finale von Beethovens *Eroica* Symphonie angespielt wird (wobei ebenfalls zunächst eine skelettartige Version vor dem eigentlichen Thema erklingt). Nach diesen beiden Teilen ist das Werk in Gang gesetzt und in den Variationen 2 bis 6 wird das Thema in verschiedene Elemente zerteilt, die dann zu neuen musikalischen Einheiten wieder zusammengesetzt werden. Die Pausen und rhetorischen Gesten des Klaviers in der 6. Variation kündigen einen Wechsel in Tempo und Ton an. Als nächstes intoniert das Klavier das ernste Kopfmotiv des *Dies Irae* – der mittelalterliche Choral des *Dies Irae*-Satzes der Requiemmesse – während es vom Orchester mit dem Anfangsmotiv des Paganini-Themas begleitet wird. Rachmaninow verehrte das *Dies Irae* besonders und die apokalyptischen Assoziationen sind selbst in diesem Kontext alles andere als irrelevant. Trotzdem ist die Kombination der beiden Motive eine Art musikalisches Spiel – eines, das später in der Rhapsodie nochmals auftauchen wird.

Jedoch nicht sofort. In der 8. Variation kehrt das Klavier zu dem schnellen Anfangstempo zurück und beginnt mit entschlossenen Staccato-Akkorden. Es ist

dies ein weiterer musikalischer Scherz – ein „Insider-Witz“, wenn man so will. Das Motiv ist zwar immer noch Paganinis, doch die Form und Gestik sind ein direktes Zitat aus Glasunows Sechster Symphonie, die der 23-jährige Rachmaninow für zwei Klaviere arrangiert hatte. Die einander herausfordernden Akkorde des Klaviers und des Orchesters akkumulieren zusehends, bis schließlich in der 10. Variation das *Dies Irae* nochmals in den tiefen Oktaven des Klaviers hereinbricht. Es folgt eine weitere Generalpause, bevor die Tonleitern und Arpeggien des Klaviers in der 11. Variation eine neue, langsame Phase ankündigen. Die 12. Variation steht in dem Tempo eines Menuetts, bei dem das *Dies Irae*-Motiv nochmals in Kombination mit dem Paganini-Thema zu hören ist.

Variationen 13 bis 15 stehen wieder im Haupttempo, *Allegro*, und bilden eine Art Scherzo, wobei in der letzten dieser drei Variationen anfangs das Klavier allein erklingt. In der 16. und 17. Variation wird das Geschehen immer mysteriöser und mit der Reihe von Tonartenwechseln, die bereits in der 14. Variation begann, wird der Hörer auf die berühmte 18. Variation vorbereitet. Dieser herrliche lyrische Erguss, der auf einer Umkehrung des Hauptmotivs Paganinis fußt (eine äußerst gelungene

Spielerei!), wurde schon zu Lebzeiten des Komponisten legendär, mindestens schon 1939, als Fokine ein Ballett zu der Rhapsodie choreographierte – anscheinend in Zusammenarbeit mit Rachmaninow – und die große Melodie als Schlussapothese verwendete.

Die letzten sechs Variationen sind ein brillantes Finale, in dem Klavier, Orchester und Komponist zunehmend virtuose Tempi durchschreiten. Rachmaninows letzte spielerische Geste präsentiert sich in Form einer hingeworfenen Schlusskadenz. In einem anderen Sinne ist der allerletzte Scherz Rachmaninows der Titel, für den er sich schließlich entschied, nachdem er „Symphonische Variationen“, obwohl durchaus passend, und „Fantasia“, weniger glücklich, in Erwägung gezogen aber dann verworfen hatte. Denn diese Rhapsodie ist besonders straff konstruiert und eines der am wenigsten rhapsodischen Werke, die er überhaupt geschrieben hat, und gleichzeitig einer der diszipliniertesten und einfallsreichsten (um nicht zu sagen spannendsten und schönsten) Variationszyklen, die jemals komponiert worden sind.

DAVID FANNING © 2004
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

SERGEI RACHMANINOV

67501/2

COMPACT DISC 1 [74'41]

Piano Concerto No 1 in F sharp minor Op 1	[26'02]	13 v <i>Tempo precedente</i>	[0'27]
1 Vivace	[12'27]	14 vi <i>L'istesso tempo</i>	[1'05]
2 Andante	[5'39]	15 vii <i>Meno mosso, a tempo moderato</i>	[1'05]
3 Allegro vivace	[7'47]	16 viii <i>Tempo I</i>	[0'32]
		17 ix <i>L'istesso tempo</i>	[0'30]
		18 x <i>Poco marcato</i>	[0'48]
Piano Concerto No 4 in G minor Op 40	[24'35]	19 xi <i>Moderato</i>	[1'26]
4 Allegro vivace	[9'03]	20 xii <i>Tempo di minuetto</i>	[1'23]
5 Largo	[6'22]	21 xiii <i>Allegro</i>	[0'27]
6 Allegro vivace	[9'06]	22 xiv <i>L'istesso tempo</i>	[0'42]
		23 xv <i>Più vivo scherzando</i>	[1'09]
		24 xvi <i>Allegretto</i>	[1'40]
Rhapsody on a Theme of Paganini Op 43	[23'44]	25 xvii [<i>Allegretto</i>]	[2'12]
7 Introduction <i>Allegro vivace</i>	[0'09]	26 xviii <i>Andante cantabile</i>	[2'57]
8 Variation 1 <i>Precedente</i>	[0'19]	27 xix <i>A tempo vivace</i>	[0'26]
9 Theme <i>L'istesso tempo</i>	[0'18]	28 xx <i>Un poco più vivo</i>	[0'34]
10 II <i>L'istesso tempo</i>	[0'17]	29 XXI <i>Un poco più vivo</i>	[0'25]
11 III <i>L'istesso tempo</i>	[0'23]	30 xxii <i>Un poco più vivo (Alla breve)</i>	[1'37]
12 IV <i>Più vivo</i>	[0'27]	31 xxiii <i>L'istesso tempo</i>	[0'50]
		32 xxiv <i>A tempo un poco meno mosso</i>	[1'23]

COMPACT DISC 2 [70'54]

Piano Concerto No 2 in C minor Op 18	[32'26]	Piano Concerto No 3 in D minor Op 30	[38'23]
1 Moderato	[9'54]	4 Allegro ma non tanto	[15'01]
2 Adagio sostenuto	[11'02]	5 Intermezzo: Adagio	[9'55]
3 Allegro scherzando	[11'22]	6 Finale: Alla breve	[13'21]

STEPHEN HOUGH piano
DALLAS SYMPHONY ORCHESTRA
ANDREW LITTON conductor

SERGEI RACHMANINOV

(1873–1943)

DDD

COMPACT DISC 1 [74'41]

- 1 **Piano Concerto No 1 in F sharp minor** Op 1 [26'02]
- 4 **Piano Concerto No 4 in G minor** Op 40 [24'35]
- 7 **Rhapsody on a Theme of Paganini** Op 43 [23'44]

COMPACT DISC 2 [70'54]

- 1 **Piano Concerto No 2 in C minor** Op 18 [32'26]
- 4 **Piano Concerto No 3 in D minor** Op 30 [38'23]

'These are exhilarating performances, freshly conceived and texturally pristine ... with such committed advocacy and technical bravura, Hough's interpretations demand to be heard' (*The Sunday Times*)

'These live concert recordings stand out in a field jam-packed with first-rate Rachmaninov concerto cycles' (*BBC Music Magazine*)

'These rank among the most illuminating—and most compelling—performances in the catalog. Whether you're a Rachmaninov addict looking for fresh perspectives on the music or a neophyte looking for the cycle in up-to-date sound, Hough and Litton can be recommended without hesitation' (*Fanfare*, USA)

'These are outstanding performances ... a release that's bound to win all the awards' (*Classic FM Magazine*)

STEPHEN HOUGH piano
DALLAS SYMPHONY ORCHESTRA
ANDREW LITTON conductor

The four concertos were recorded live in concerts at the
Eugene McDermott Concert Hall, Morton H Meyerson Symphony Center, Dallas

LC7533



Also available as
multichannel hybrid
SACD

MADE IN ENGLAND
www.hyperion-records.co.uk
HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND



2 COMPACT DISCS



© Christian Steiner



© David Leeson



© David Leeson