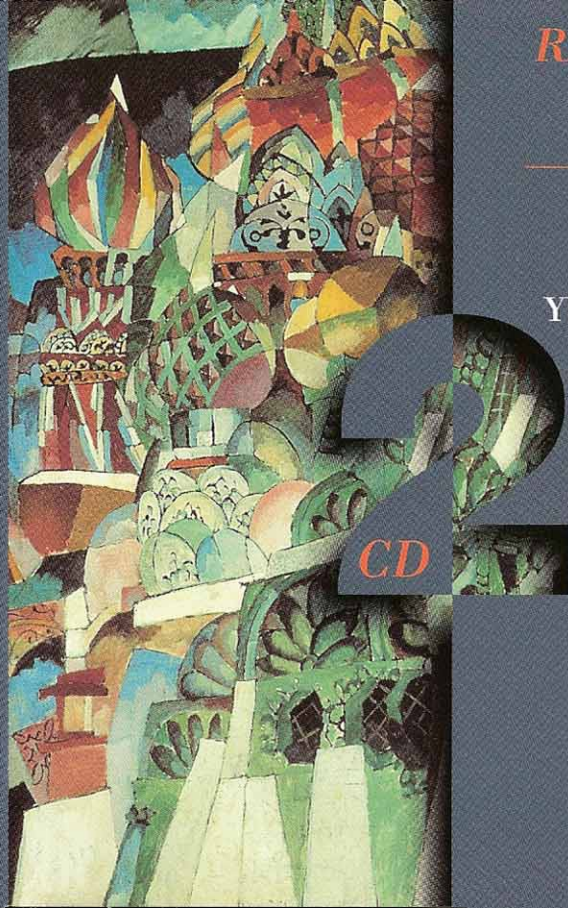


453 136-2 



RACHMANINOV
*The Complete
Piano Concertos*

Tamás Vásáry
London Symphony
Orchestra
YURI AHRONOVITCH

CD

ORIGINAL-IMAGE
BIT-PROCESSING





SERGEI RACHMANINOV

SERGEI RACHMANINOV (1873–1943)

The Four Concertos for Piano and Orchestra

Die vier Konzerte für Klavier und Orchester

Les quatre Concertos pour piano et orchestre

COMPACT DISC 1

[66'13]

Concerto No. 1 in F sharp minor op. 1

[29'55]

fis-moll · en fa dièse mineur

- | | | |
|---|-------------------------------|---------|
| 1 | 1. Vivace – Moderato – Vivace | [14'10] |
| 2 | 2. Andante | [7'45] |
| 3 | 3. Allegro vivace | [8'00] |

Concerto No. 2 in C minor op. 18

[36'11]

c-moll · en ut mineur

- | | | |
|---|---|---------|
| 4 | 1. Moderato – Più vivo – Allegro – Maestoso. Alla marcia – Moderato | [11'32] |
| 5 | 2. Adagio sostenuto | [12'34] |
| 6 | 3. Allegro scherzando – Moderato – Presto – Moderato – Allegro scherzando – Alla breve – Presto – Maestoso – Risoluto | [12'05] |

COMPACT DISC 2

[73'48]

Concerto No. 3 in D minor op. 30

[44'21]

d-moll · en ré mineur

- | | | |
|---|----------------------------------|---------|
| 1 | 1. Allegro ma non tanto | [17'53] |
| 2 | 2. Intermezzo: Adagio – attacca: | [12'09] |
| 3 | 3. Finale: Alla breve | [14'19] |

Concerto No. 4 in G minor op. 40
g-moll · en sol mineur

- 4 1. Allegro vivace
5 2. Largo – attacca subito:
6 3. Allegro vivace

TAMÁS VÁSÁRY, *piano*

London Symphony Orchestra

YURI AHRONOVITCH

[29'17]

[10'39]

[8'55]

[9'43]

RACHMANINOV: PIANO CONCERTOS

The works for piano and orchestra span almost the whole of Rachmaninov's career as a composer: the First Concerto was his Opus 1, the Rhapsody on a Theme of Paganini one of his very last compositions. So they present a clear picture of the general features of his style, and at the same time offer individual surveys of the development of his writing for the piano and of his treatment of the orchestra.

For a composer/pianist of Rachmaninov's stature, the piano concerto was a natural medium, and some of his earliest thoughts were about a concerto in C minor. He sketched a few ideas for it in November 1889, but they came to nothing, and it was not until the following year that he composed the first movement of his Concerto no. 1 in F sharp minor; he added the other two movements in the spring and summer of 1891, and gave the first performance (of the first movement only) at a Moscow Conservatory students' concert on 29 March 1892. In October of the same year he wrote to his friend Lyudmila Skalon telling her that Gutheil, his publisher, was "buying the Concerto" (though it seems that Gutheil only published Rachmaninov's arrangement for two pianos; the full score became more widely available only in 1971 when it was published in Moscow).

Gradually, however, Rachmaninov began to see the shortcomings of the piece: in 1908 he wrote to his old conservatory colleague Nikita Morozov that he was anxious to see the Concerto "in a corrected, decent form", but it was not until the summer of

1917 that he revised the score, applying to it the knowledge and greater experience acquired during nearly 20 years of composition. For one thing, he pruned the original dense piano and orchestral textures so that they were now lighter and more transparent; also, while retaining the same basic thematic material, he tightened up the structure and eliminated the passages that tended to make the earlier version episodic; and the harmonies of the second version reveal the same subtle colouring evident in his other works of the mid- and late-1910s (the *Etudes-tableaux* op. 39, 1916–1917, for example; or the 6 Songs op. 38, 1916). The score of the First Concerto was published in 1920, and Rachmaninov was very pleased with the way the revision had turned out. He told his friend Alfred Swan, "It is really good now. All the youthful freshness is there, and yet it plays itself so much more easily." And he was perturbed that the revised work did not make a bigger impact on audiences. But he knew the reasons: "When I tell them in America that I will play the First Concerto," he told Swan, "they do not protest, but I can see by their faces that they would prefer the Second or Third."

The Second Concerto, particularly, had enjoyed enormous popularity since its first complete performance (9 November 1901), though Rachmaninov's confidence in the piece had been shaken only a few days earlier, when Morozov sent him a critical letter about it – a particularly tactless move, as Rachmaninov was only just beginning to

emerge from the depression and self-doubt that had dogged him ever since the disastrous première of the First Symphony in 1897. Rachmaninov wrote back despairingly saying that it had suddenly become clear to him that in the first movement of the Second Concerto the transition from the first subject to the second was “no good at all”. “In this form,” he said, “the first subject is not a first subject, but an introduction ...; when I start to play the second subject ... everyone will think that this is the beginning of the Concerto ... And why on earth did you have to bother me with your analysis five days before the performance?” But nobody could really call the opening a mere introduction: the theme is 45 bars long, full of passionate intensity and tinged with that element of wistfulness and nostalgia that imbues the whole piece and also the other music of the period – the Cello Sonata (1901), the 10 Preludes op. 23 (1901–03), the cantata *Vesna* (“Spring”, 1902) and the 12 Songs op. 21 (1900–01).

The Second is the most concise of all Rachmaninov’s concertos, with a spontaneity and unity of thought that is remarkable when it is remembered that the last two movements (1900) were composed before the first (1901). The Third Concerto reveals even greater architectural skill. Like the Second Symphony (1906–07) the Concerto is lengthy – it is, in fact, the longest of all the concertos – but, as in the Symphony, Rachmaninov’s long-breathed lyrical ideas need such space to expound their arguments to the full. Within each movement there is striking fluidity in the development of the musical material, and there is also a degree of unity between the movements themselves, created by thematic recollection and metamorphosis. For example, the rhythmic figure in the

short orchestral introduction is an idea that pervades much of the work; the second subject of the first movement is restated in the slow central section of the finale; and the first subject, transposed and rhythmically altered, forms the clarinet tune in the *poco più mosso* section of the slow movement. In its mode of expression the Third Concerto has much in common with the 13 Preludes op. 32 (1910): both have a similar complexity of texture and flexibility of rhythm; both are vividly coloured and harmonically pungent; and both make extreme demands of agility and power on the soloist.

Rachmaninov composed the Third Concerto in the summer of 1909, and performed it in New York on 28 November that year, while he was on his first American tour. He found little to appeal to him in America, commenting to Zoya Pribytkova (his cousin’s wife) in a letter of 2 February 1910 that “all around one there are Americans and the ‘business’, ‘business’ they are always doing”. Yet, after he had emigrated from Russia in 1917 and decisively taken up the career of an international performer, he realized that America might offer the solution to his financial worries, and he moved there with his family in 1918. In great demand as a pianist, Rachmaninov found it impossible to concentrate on composition, though he had long felt the need to add a new concerto to his repertoire: in fact it seems more than likely, if one is to believe an announcement in the Russian magazine *Muzyka* (12/25 April 1914) that Rachmaninov had been thinking over the idea for some while. By judicious planning of his concert schedule, Rachmaninov found himself with the first nine months of 1926 entirely free of commitments, and he immediately got down to serious work on the Fourth Concerto. He began it in New York and

completed it at Dresden, and when he received the score back from the copyist he was amazed at the Concerto’s length: in a letter written to the composer and pianist Nikolai Medtner from Cannes on 9 September 1926 he joked that it would have to be performed on separate nights, like *The Ring*. He made a number of cuts to the score, and gave the first performance at Philadelphia on 18 March 1927. The reviews were cool and sometimes bitter, so much so that Rachmaninov was persuaded to examine the work once more; he rewrote parts of it, and made further cuts before it was published in 1928 by TAIR, the Paris publishing firm that Rachmaninov had founded in 1925. But the Fourth Concerto still failed to attract popularity, and after a few more performances in 1929 Rachmaninov withdrew it from his programmes until he could look at the faults in more detail.

Not until 1941 did he find the time. He was concerned particularly about the orchestration, and the second published version abounds in changes to the string writing and to the general distribution of instruments. The length was another aspect that bothered him, and, yet again, he made cuts in all

movements, and recast many passages to make them more succinct. In view of the problems that Rachmaninov had with the Fourth Concerto, it is not perhaps surprising that Swan should have remarked that it displayed “a lack of spontaneity”, adding that “the opening movement ... is only able to revive some of the images of the past and hold them together by a tried technique”. Yet, despite a tendency towards diffuseness, there are also many sublime moments, particularly in the central Largo (where, as at the beginning of the first movement, he makes use of an earlier, discarded *Étude-tableau* in C minor, originally intended for the op. 33 set but withdrawn before publication). All three movements display the rhythmic incisiveness, harmonic bite and discriminating use of individual instrumental tone qualities that were to characterize the finest works of Rachmaninov’s Indian Summer of the 1930s and ’40s – the Corelli Variations (1931), the Third Symphony (1935–36, revised 1938), the Symphonic Dances (1940), and the Rhapsody on a Theme of Paganini.

Geoffrey Norris

TAMÁS VÁSÁRY AND RACHMANINOV

In recording Rachmaninov’s four concertos for piano and orchestra, Tamás Vásáry has very individual, not to say unorthodox views about how to interpret them. In the first place, he insists that the long melodies for which Rachmaninov is famous should be made to sound, in a sense,

short; he wants them to be heard as a single line. “For that reason I use much less *rubato* than other pianists. I’m not saying that I am necessarily right, because other players have the example of the composer’s own readings to justify their approach. I believe that if the long line is broken by *rubati*,

it cannot be truly perceived by the listener. As an example, I would give you the beginning of the second movement of the First Piano Concerto: the melody lasts some thirty bars. If I were to make these *rubati*, I would feel that it was falling to pieces. Furthermore, the romanticism is so inherent in the music itself that I don't need to add to it, because that immediately exaggerates the mood. Another layer of emotionalism only turns the music into something sentimental. You must be severe with the music, not self-indulgent. Of course the whole approach must be very romantic, very lyrical – but not in myriad changes of speed. The passion, the sadness, must be there behind the long line, but it must not impinge on it.

"I think there's something in the composer's own performances which shows that he was reticent about his own work. He always maintained that his works were too long. Therefore he made cuts in them, and encouraged others to do the same. That, in my opinion, is not right. We should follow and respect the great composer who actually wrote the pieces, not the man who later interpreted them. He was like someone who has an extraordinary child but does not want to show him off. Again, I think he sometimes played certain phrases or sections so fast because he was a little ashamed of virtuosic passages, and wanted to get rid of them quickly. I don't quite feel that Rachmaninov had enough respect for his own music."

How does Vásáry feel about the faster passages?

"I don't believe in playing them too virtuosic because you must allow the music, as it were, to come out. There are so many modulations and the orchestration is so intricate that if you play too quickly, it would be impossible to hear all that

detail. And I believe that when you're interpreting any work, you must put yourself in the position of the listener, and he needs this music to be played at such a speed that he can perceive the notes. Quite often, tempi are too fast for people to be able to appreciate what's going on, simply because the player knows the music so well himself but doesn't realize that his audience is less familiar with it. In any case, in Rachmaninov these fast passages are there as an integral part of the composition, not as virtuosic passages, and they should be treated as such."

What is his view of the relative merits of the works?

"I think the Second and Third Concertos are the strongest works. In many ways, Number One is a fine work, but I feel that it is a prelude to the next two. The Fourth seems to me in some ways too speculative, as if the composer had to be searching for a new manner. I don't see it as an expansion of his world. Lots of musicians do not agree with me. They consider the Fourth to be the greatest work, together with the Paganini Variations, because of all the thought that Rachmaninov put into them. Perhaps they do represent his knowledge of composition to the fullest, but for me emotion is at the core of what he has to offer, so it's no wonder that the Second and Third Concertos are the most popular."

Where do the greatest technical problems lie?

"Undoubtedly in the Third. If you can master those, you can certainly play the other works. I would except from that the first subject of the Second Concerto's last movement. At that point I feel most naked, most exposed. In the

Third, it's the sheer number of notes that nearly overwhelms you, and every bar presents a technical difficulty of its own. For this concerto, you need an instrument with a very light touch – that's essential – and yet with a big sound. That makes the work something of a dangerous beast."

Had he always been sympathetic to Rachmaninov?

"Well, when I first came to the West, I was considered a virtuosic pianist, and I was asked to play the Second and Third Concertos a few times in

Britain. Then in 1963, I felt I was being type-cast, so I turned away from these works, and concentrated on the Beethoven sonatas and the Mozart concertos. Now I have come back to Rachmaninov with that experience, and I see the music quite differently – from a more classical point of view. Basically, I take it much more seriously, reflecting the years spent on other composers. So for me, this whole project has proved an unexpectedly rewarding one, and I feel the richer for having done it."

Alan Blyth

RACHMANINOW: KLAVIERKONZERTE

Sergej Wassiljewitsch Rachmaninow war als Klaviervirtuose und Komponist weltberühmt und auch als Dirigent gleichermaßen begabt. »Ich habe nie feststellen können, wozu ich in Wahrheit berufen bin: zum Komponisten, zum Pianisten oder zum Dirigenten«, äußerte er einmal. »Das Idol Moskaus« war er, schreibt Nicolas Nabokov, in den Jahren vor der Revolution, und obwohl er nach 1917 nur noch im amerikanischen Exil lebte, ist sein Ruhm in Rußland nie verblaßt: Im Unterschied zu Strawinsky wurde er in der Sowjetunion niemals als »volksfremd«, »modernistisch« oder »kosmopolitisch« angefeindet, sondern blieb als »Fortsetzer der humanistischen, lebenswerten russischen klassischen Traditionen« (A. I. Schawerdjan) selbst in den Jahren des Stalinitismus geschätzt.

Dies mag mit der stilistischen Retroversion seines Schaffens zusammenhängen: Rachmaninow war und blieb dem spätromantischen, russischen Lyrisismus verbunden und bewunderte Tschaiowsky über alles – zu den zeitgenössischen Strömungen, die zu Anfang dieses Jahrhunderts in Rußland besonders durch Skrjabin und seinen Kreis verkörpert wurden, verhielt er sich eher ablehnend. »Moderne Stücke spiele ich nicht – sie gefallen mir nicht«, äußerte er. Die Anhänger Skrjamins betrachteten Rachmaninow mit einer gewissen Verachtung und hielten ihn für den Hauptrepräsentanten des dekadenten Salon-Romantizismus der Moskauer Tschaiowsky-Nachfolge, berichtet Nabokov; gleichwohl spielte er einmal in Petersburg ein ganzes Skrjabin-Programm »mit seiner gewohnten Präzision, Sorgfalt und Sachlichkeit«,

zu dem ihn der junge Prokofjew persönlich beglückwünschte.

Außerungen Rachmaninows zu seinen künstlerischen Zielen, seinem kompositorischen Credo sind übrigens selten: Er hegte einen ausgesprochenen Widerwillen dagegen, sich über Musik theoretisch und abstrakt zu äußern. Nach seinem musikalischen Werdegang steht er völlig in den klassisch-akademischen Traditionen. Sein Vater und sein Großvater waren talentierte Pianisten; sein berühmter Cousin, Alexander Siloti, vermittelte ihn an den Moskauer Klavierpädagogen Nikolaj Swerew, der ihn von 1885 an, bis zu seinem Eintritt ins Konservatorium 1889, betreute. Neben der europäischen Musik kam er auch mit dem spezifischen Melos der russischen Zigeunerromancen in Berührung; Tschairowsky lernte er bereits als Kind kennen. Am Moskauer Konservatorium studierte er 1889–1892 Klavier bei Siloti und Tonsatz bei Sergej Tanejew und Anton Arenski; für seine Examensarbeit, die Oper »Alek« nach Puschkins »Zigeunern«, erhielt er eine Goldmedaille – Tschairowsky setzte ihre Aufführung am Bolschoi-Theater durch.

So elegant und »europäisch« der virtuose Klavierstil Rachmaninows anmutet (und auf der Welt gibt es sicherlich für ihn keine Verständnisbarrieren), so sehr bleibt doch sein Denken und Schaffen den russischen Traditionen verpflichtet. Im amerikanischen Exil gelangte er zu keiner Assimilierung, sondern umgab sich mit Landsleuten, sprach und dachte weiterhin russisch. »Als ich aus Rußland fortging, verlor ich den Wunsch zu komponieren«, äußerte er 1934 in einem Interview. »Der Heimat beraubt, verlor ich mich selbst. Bei einem Verbannten ... vergeht der Wunsch zu schaffen; es

bleibt kein anderer Trost als die unzerstörbare, stillschweigende, gelassene Erinnerung.«

Wenig bekannt, aber keineswegs unbedeutend ist sein Beitrag zur weltlichen und kirchlichen Vokalmusik. In seiner Kindheit hatte die byzantinisch-orthodoxe Kirchenmusik in ihm tiefe Eindrücke hinterlassen. Bis 1917 hatte er drei Opern-Einakter und sieben Liederzyklen komponiert. Als Dirigent an der Moskauer Mamontov-Oper stand er in enger Freundschaft zu dem Sänger Fedor Schaljapin. Zeitlebens bedauerte er, nicht bei Rimski-Korsakow Opernkomposition studiert zu haben.

Obschon er als Komponist zu einem akademischen Klassizismus tendiert, zeigt sein Schaffen doch bestimmte romantisch-russische Grundzüge: eine Unbefangenheit in chromatischen Modulationen (etwa in der Solokadenz des Dritten Klavierkonzerts), eine Vorliebe für unregelmäßige Rhythmen und Perioden. Im Bau der Formen verfolgt er keine architektonische Strenge; sie geraten ihm eher »organisch« und fließend, in ihnen herrscht das Prinzip der erzählenden Breite. Das klassische Sonatenschema wird immer wieder von einem ausufernden Variationsprinzip überlagert. Den Ausdruck der Schwermut und Resignation hat seine Musik mit der Tschairowskys gemeinsam – diese »russische Schwermut« bleibt ein Unterton auch seiner virtuosesten Schöpfungen.

Das Klavierkonzert Nr. 1 fis-moll op. 1 schrieb Rachmaninow 1891 als achtzehnjähriger Student und widmete es Alexander Siloti; 1892 wurde es von ihm selbst mit dem Moskauer Konservatoriumsorchester unter W. Safonow teilweise, 1899 dann in London vollständig uraufgeführt. 1917, kurz vor seiner Emigration, stellte Rachmaninow eine neue Fassung her, in der die Ansprüche

an Orchester und Solisten gesteigert wurden, die melodische Substanz der Hauptthemen aber unverändert blieb. Alles sollte konziser, durchsichtiger und harmonisch reizvoller werden; das Konzert sollte »seine jugendliche Frische« bewahren. Diese Neufassung wurde hier eingespielt. Der erste Satz beginnt mit fanfarenartigen, geballten Akkordfolgen im hohen Register; das Hauptthema, zunächst von der Klarinette vorgetragen, hat jene für Rachmaninow charakteristische Gebrochenheit der Stimmung. Es entfaltet sich lyrisch und zugleich schwungvoll – in der Reprise wird es zu einer großangelegten Solokadenz ausgeweitet, die den Virtuosenstil Rachmaninows in voller Entfaltung zeigt. Der zweite Satz, ein Adagio cantabile, hat in seinem elegischen Thema Verwandtschaft mit dem Präludium D-dur op. 23 und zum Mittelsatz des Zweiten Klavierkonzerts. Der dritte Satz hat tänzerischen Charakter. In der endgültigen Fassung stellte der Komponist Verknüpfungen zur Introdution des ersten Satzes her. Das zweite Thema weitet sich zu einer lyrischen Episode aus. Die Coda kehrt nicht zu einer Reprise des ersten Themas zurück; vielleicht, um allzu enge Anlehnungen an Tschairowskys Konzerte zu vermeiden?

Das Klavierkonzert Nr. 2 e-moll op. 18 entstand in den Jahren 1900/1901. Bereits 1900 gab es in Moskau unter A. Siloti eine Uraufführung der letzten beiden Sätze; 1901 wurde es vollständig uraufgeführt. Es ist dem Schweizer Psychiater Dr. Nikolaus Dahl gewidmet, der Rachmaninow von schweren Depressionen geheilt hatte. Ihre Ursache war der Mißerfolg seiner Ersten Symphonie bei ihrer Petersburger Uraufführung unter Leitung von Alexander Glasunow gewesen. Dieses Fiasko lähmte Rachmaninows Kreativität

für einige Jahre. »Nach dieser Symphonie komponierte ich drei Jahre lang nicht«, schrieb er am 13. April 1917 dem Musikwissenschaftler Boris Asafjew; »ich war wie ein Mensch, dem man einen Schlag versetzt hatte und bei dem Kopf und Hand lange Zeit wie gelähmt waren.« Dr. Dahl beschwor den jungen Komponisten hypnotisch: »Sie werden mit großer Leichtigkeit arbeiten ... Das Konzert wird ein ausgezeichnetes Werk werden.« Es sollte tatsächlich einer seiner größten Erfolge werden.

Formal entfaltet sich hier das »organische Prinzip« der Fortspinnung und Variation. Besonders der zweite Satz hat kein abgegrenztes Thema, sondern einen ständigen Variationsfluß über einen einzigen, in der Stimmung permanenten Komplex musikalischer Ideen. Gegen Ende dieses Satzes tritt die für die russische Musik typische rhythmische Unregelmäßigkeit besonders hervor: Klavier- und Orchestersatz verlaufen in ihren rhythmischen Schwerpunkten völlig konträr. Auch hier werden der erste und dritte Satz durch ein (rhythmisch pointiertes) Thema miteinander verklammert.

Das Klavierkonzert Nr. 3 d-moll op. 30 entstand 1909; es wurde im selben Jahr von Rachmaninow in New York unter Leitung von Walter Damrosch uraufgeführt. Dieses Konzert läßt schon eine dunkle Stimmung spüren, die sich in anderen Werken dieses Zeitraumes oft zu einem tragischen Grundzug verdichten sollte. Rachmaninow, von Kindheit an dem russisch-orthodoxen Glauben zugewandt, komponierte ein Jahr nach diesem Konzert die berühmte »Liturgie des Johannes Chrysostomos« für gemischten Chor und drei Jahre später das Chorwerk »Die Glocken« nach E. A. Poe. Wie in diesen Werken gibt es auch im Klavierkonzert

Züge orthodoxer Tradition, etwa in der metrischen Struktur des Hauptthemas im ersten Satz. Formal haben sich hier die »symphonischen« Züge verstärkt: Komplizierte Melodieverläufe und polyphon geführte Abspaltungen aus der Hauptmelodie schaffen ein dichtes Gewebe zwischen Solopart und Orchester. Technisch gehört dieses Konzert zu den schwierigsten seiner Gattung.

Im ersten Satz wird das breite, sangliche, in seiner metrischen Struktur unregelmäßige Hauptthema von einem gleichmäßig akzentuierenden Orchesterpart begleitet. Das lyrisch-verhangene Seitenthema verliert im engen Dialog mit dem Orchester allmählich seinen dunklen Charakter. Im Wechsel mit ihm gewinnt das Hauptthema einen immer stürmischeren Duktus und kulminiert in einer virtuosen Kadenz. Von dieser gibt es zwei Fassungen: Die schwerere, »Ossia« bezeichnete, wird in der vorliegenden Aufnahme von Vásáry realisiert. – Im zweiten Satz tritt das Variationsprinzip in Erscheinung, das im Spätschaffen Rachmaninows immer mehr Bedeutung gewinnen sollte. Durch zwei dynamische Eckabschnitte gewinnt der Satz eine Art Dreiteiligkeit. – Das Finale hat Sonatenform. In der Durchführung wird das Seitenthema bevorzugt, und es gibt Rückgriffe auf Themen und motivische Wendungen der vor-

hergehenden Sätze (so ist das Seitenthema des Finales bereits in die Exposition des Konzertes eingebracht).

Das Klavierkonzert Nr. 4 g-moll op. 40 wurde 1917 begonnen und erst 1928, in der Emigration, veröffentlicht. Es reflektiert Rachmaninows Auseinandersetzung mit den neuen klassizistischen Strömungen und wirkt stilistisch uneinheitlich.

Das Hauptthema des ersten Satzes erinnert in seiner strengen Kontur an das Zweite Klavierkonzert; das Seitenthema zeigt eine leicht orientalische Färbung. Es gewinnt wenig Bedeutung – nur das Hauptthema gelangt zu einem Höhepunkt. Bauprinzip des Satzes ist mehr die Reihung als die Entwicklung. Das Hauptthema bleibt dominierend; Seitenthema und ein Fanfarenmotiv haben die Rolle begleitender Elemente.

Im Largo ist das Variationsprinzip noch eindeutiger ausgeprägt: Ein zweiktaktiges Themengebilde unterliegt fortwährender Veränderung. Ostinato-Elemente spielen in Melodie und Baß eine Rolle. Im Mittelteil übernehmen die Hörner den Solopart, während das Klavier in mächtigen Akkorden das Geschehen paraphrasiert. In allen drei Sätzen zeigt sich eine Tendenz zur Dreiteiligkeit der Form.

Dorothee Eberlein/Detlef Gojowy

TAMÁS VÁSÁRY UND RACHMANINOW

Bei seiner Einspielung der vier Konzerte für Klavier und Orchester von Rachmaninow zeigt Tamás Vásáry eine höchst eigenwillige,

um nicht zu sagen unorthodoxe Interpretationsauffassung. Zunächst einmal betont er, daß die langen Melodien, die für Rachmaninow so typisch

sind, in gewisser Hinsicht kurz klingen sollten; nach seiner Ansicht müßte man sie als eine einzige, ununterbrochene Linie hören. »Deshalb spiele ich viel weniger *Rubato* als andere Pianisten. Ich behaupte nicht, daß ich unbedingt recht habe; denn andere Spieler können sich auf Rachmaninows eigenes Beispiel berufen, um ihre Auffassung zu rechtfertigen. Ich glaube, wenn die lange Linie durch *Rubato* unterbrochen wird, kann der Hörer sie nicht mehr richtig wahrnehmen. Als Beispiel möchte ich den Anfang des zweiten Satzes aus dem ersten Klavierkonzert anführen: Die Melodie zieht sich über mehr als dreißig Takte hin. Wenn ich da solche *Rubato* spielen würde, bräche für mein Gefühl die Melodie auseinander. Außerdem ist diese Musik selbst derart von Romantik durchtränkt, daß man sie nicht noch eigens hinzuzufügen braucht; das würde sofort übertrieben wirken. Eine zusätzliche Schicht von Emotionalität macht die Musik nur sentimental. Bei dieser Musik muß man streng sein, man darf sich nicht gehen lassen. Natürlich muß die Gesamtkonzeption sehr romantisch, sehr lyrisch sein – aber das äußert sich ja nicht zwangsläufig in unzähligen Tempowechseln. Die Leidenschaft, die Traurigkeit muß hinter der großen Linie spürbar sein, aber nicht unmittelbar auf sie einwirken.

Ich glaube, in Rachmaninows eigenen Interpretationen gibt es gewisse Indizien dafür, daß er mit seinen Arbeiten eher zurückhaltend war. Er behauptete stets, seine Werke seien zu lang. Darum spielte er sie oft in verkürzter Form und ermunterte auch andere Interpreten, ebenso zu verfahren. Das ist meines Erachtens nicht richtig. Man sollte dem großen Komponisten, der diese Stücke tatsächlich geschrieben hat, folgen – und nicht dem Mann,

der sie später interpretierte. Er war wie jemand, der ein außergewöhnliches Kind hat, aber nicht damit protzen möchte. Überdies, meine ich, hat er gewisse Phrasen oder Abschnitte so schnell gespielt, weil er sich der virtuoson Passagen ein wenig schämte und sie rasch hinter sich bringen wollte. Ich bin mir nicht sicher, ob Rachmaninow genug Respekt vor seiner eigenen Musik hatte.«

Wie empfindet Vásáry die schnelleren Passagen?

»Ich glaube, man darf sie nicht zu virtuos spielen; die Musik muß sich gewissermaßen entfalten können. Es gibt so viele Modulationen, und die Instrumentation ist so kompliziert, daß man bei allzu raschem Tempo nicht mehr alle Details hören könnte. Ich meine, wenn man ein Werk interpretiert, muß man sich in die Rolle des Zuhörers versetzen, und für ihn muß die Musik so gespielt werden, daß er die Töne wahrnehmen kann. Oft sind die Tempi viel zu schnell, als daß der Hörer noch verfolgen könnte, was geschieht – und zwar deshalb, weil der Spieler selbst die Musik so gut kennt, sich aber nicht klarmacht, daß sie seinem Publikum weniger vertraut ist. Auf jeden Fall sind diese raschen Passagen bei Rachmaninow nicht bloß virtuose Passagen, sondern ein integraler Bestandteil der Komposition, und so sollten sie auch gespielt werden.«

Wie schätzt er den Wert der einzelnen Werke ein?

»Ich meine, das Zweite und Dritte Konzert sind die stärksten Werke. In vieler Hinsicht ist auch das Erste ein gutes Stück, aber auf mich wirkt es wie ein Präludium zu den beiden folgenden. Das Vierte scheint mir in gewisser Weise zu spekulativ, als ob der Komponist nach einem neuen Stil gesucht hätte. Für mich ist es keine Erweiterung seiner

Welt. Viele Musiker sind da anderer Ansicht. Sie halten das Vierte Konzert, neben den Paganini-Variationen, für sein bedeutendstes Werk, weil Rachmaninow in beide Stücke so viele Einfälle, soviel gedankliche Arbeit investiert hat. Vielleicht repräsentieren sie wirklich am besten sein kompositorisches Können. Für mich jedoch ist Empfindung das Wichtigste, was Rachmaninow zu bieten hat; darum erscheint es nicht verwunderlich, daß das Zweite und Dritte Konzert seine populärsten Werke sind.«

Wo liegen die größten technischen Probleme?

»Zweifelloos im Dritten Konzert. Wenn man das bewältigen kann, kann man ganz sicher auch die anderen Werke spielen. Nur eine Stelle möchte ich davon ausnehmen: das erste Thema aus dem Finale des Zweiten Konzerts. An diesem Punkt fühle ich mich am stärksten gefährdet, am stärksten exponiert. Im Dritten Konzert wird man allein schon von der Anzahl der Noten überwältigt, und jeder Takt bietet ein besonderes technisches Problem. Für dieses Konzert braucht man ein Instrument mit sehr leichtem Anschlag – das ist wesentlich –

und zugleich mit großem Klangvolumen. Darum hat das Werk etwas von einem gefährlichen Raubtier.«

War Rachmaninow ihm stets sympathisch?

»Anfangs, als ich zum erstenmal in den Westen kam, galt ich als virtuoser Pianist, und man bat mich mehrmals, das Zweite und Dritte Konzert in Großbritannien zu spielen. Dann, etwa 1963, wurde mir klar, daß man mich zu sehr auf diesen Typus festlegte, also ließ ich solche Werke liegen und konzentrierte mich ganz auf die Beethoven-Sonaten und die Mozart-Konzerte. Mit dieser Erfahrung bin ich dann wieder zu Rachmaninow zurückgekehrt, und nun sehe ich die Musik ganz anders – aus einer klassischeren Perspektive. Grundsätzlich nehme ich sie sehr viel ernster, und das ist gewiß ein Reflex jener Jahre, in denen ich mich mit anderen Komponisten beschäftigt habe. So hat sich dieses ganze Projekt für mich auf überraschende Weise als lohnend erwiesen, und ich fühle mich sehr bereichert nach dieser Arbeit.«

Alan Blyth

(Übersetzung: Monika Lichtenfeld)

RACHMANINOV: CONCERTOS POUR PIANO

Pianiste virtuose et compositeur de réputation mondiale. Serge Rachmaninow possédait un talent tout aussi exceptionnel de chef d'orchestre. «Je n'ai jamais pu établir quelle était ma véritable vocation, parvenir à savoir si j'étais au fond

destiné à devenir compositeur, pianiste ou chef d'orchestre», déclara-t-il un jour. Il fut «l'idole de Moscou» dans les années qui précédèrent la révolution, écrit Nicolas Nabokov, et bien qu'après 1917 il n'ait plus vécu que dans son exil américain,

la gloire dont il jouissait en Russie ne faiblit jamais: à la différence de Stravinski, il ne fut jamais, en Union soviétique, exposé aux attaques, comme «ennemi du peuple», «moderniste» ou «cosmopolite» mais demeura même pendant les années du régime stalinien, hautement apprécié en tant que «continuateur des traditions classiques russes servant l'humanisme et la dignité de la vie humaine» (A. I. Chavardian).

Cette attitude à son égard peut tenir au fait que son style était tourné vers le passé: Rachmaninow était et demeura attaché au lyrisme russe postromantique. Il admirait Tchaïkovski par-dessus tout et se montra plutôt hostile aux courants nouveaux qui s'étaient créés en Russie au début de ce siècle et qu'incarnaient principalement Scriabine et ses adeptes. «Je ne joue pas de compositions modernes, elles ne me plaisent pas», avait-il coutume de dire. Nabokov rapporte que les partisans de Scriabine considéraient Rachmaninow avec un certain mépris, voyant en lui le représentant majeur du néo-romantisme de salon, du style décadent que cultivaient à Moscou ceux qui avaient pris la relève de Tchaïkovski; il lui arriva pourtant une fois de jouer à Saint-Petersbourg un programme entièrement consacré à Scriabine; il y fit preuve de «sa précision, de sa minutie et de son objectivité coutumières» et reçut en cette occasion les félicitations personnelles du jeune Prokofiev.

Les déclarations de Rachmaninow relatives à ses visées artistiques, à son Credo de compositeur sont toutefois extrêmement rares; il avait en effet une aversion prononcée pour les professions de foi théoriques et abstraites au sujet de la musique. De par sa formation musicale il se situe pleinement dans la tradition classique et académique. Son père et son grand-père furent des pianistes de

talent; son cousin, l'illustre Alexandre Siloti, l'avait recommandé à Nikolaï Svèrev, professeur de piano à Moscou, qui se chargea de lui à partir de l'année 1885 jusqu'à son entrée au Conservatoire, en 1889. En plus de la musique européenne, il s'imprégna également du mélôs spécifique des romances tziganes russes; il était encore enfant lorsqu'il fit la connaissance de Tchaïkovski. Au Conservatoire de Moscou il étudia, de 1889 à 1892, le piano avec Siloti et la composition dans les classes de Serge Taneïev et d'Anton Arenski; il obtint une médaille d'or pour son examen de composition final: il avait écrit à l'occasion de cette épreuve son opéra «Alek», inspiré des «Tziganes» de Pouchkine, que Tchaïkovski parvint à faire exécuter au Théâtre Bolchoï.

Aussi élégant et «européen» que semble par sa virtuosité le style pianistique de Rachmaninow (style qui ne se heurte sûrement à nulle difficulté de compréhension dans le monde entier), la pensée et l'œuvre du compositeur n'en demeurent pas moins au plus haut point tributaires des traditions russes. Exilé en Amérique, le compositeur ne montra pas la moindre faculté d'assimilation à son nouvel entourage mais se créa un cercle de compatriotes et continua à parler et à penser russe. «Lorsque je quittai la Russie», déclara-t-il en 1934 dans une interview, «je perdis le désir de composer. Privé de mon pays natal, je perdis mon propre moi-même. Le besoin d'activité créatrice s'éteint chez l'exilé auquel il ne reste d'autre consolation que l'indestructible, muet et serein souvenir».

Pour être moins connu que d'autres domaines de son œuvre, l'apport de Rachmaninow à la musique vocale profane et religieuse est loin d'être néglige-

able. La musique jouée aux services religieux de l'Eglise byzantine orthodoxe lui avait laissé des impressions profondes. Avant 1917 il composa trois opéras en un acte et sept cycles de mélodies. En tant que chef d'orchestre à l'Opera Mamontov de Moscou, il lui fut donné de nouer des liens d'étroite amitié avec Chaliapine et il nourrit toute sa vie le regret de n'avoir pas étudié la composition lyrique avec Rimski-Korsakov.

Bien qu'inclinant dans ses compositions à un classicisme académique, il montre également certains traits de romantisme foncièrement russe, notamment une ingénuité très naturelle dans les modulations chromatiques (trait perceptible, par exemple, dans la cadence du soliste du Troisième Concerto pour piano) et une prédilection pour l'irrégularité rythmique et périodique. Il ne poursuit nulle rigueur architectonique dans la construction des formes, qui revêtent chez lui un aspect plutôt «organique» et souple, se prêtant à l'ampleur narrative. Il ne cesse de superposer au schéma de la sonate classique le principe de la variation qui s'étend souvent au-delà des limites normalement assignées à ce mode d'écriture. Sa musique a en commun avec celle de Tchaïkovski une expression de profonde mélancolie et de résignation; ce «vague à l'âme» spécifiquement russe pointe jusque dans ses compositions faisant appel à la plus brillante virtuosité.

Le Concerto pour piano n° 1 en fa dièse mineur, op. 1 date de 1891; encore étudiant, Rachmaninov, qui avait alors dix-huit ans, le dédia à Alexandre Siloti; il assura lui-même la création partielle de l'œuvre en 1892 avec l'Orchestre du Conservatoire de Moscou sous la direction de W. Safonov ainsi que la première audition de l'ouvrage achevé, qui fut donnée à Londres en 1899. En 1917, peu

avant son émigration, Rachmaninov mit au point une version nouvelle qui soumettait l'orchestre et le soliste à des difficultés techniques accrues mais ne touchait pas à la substance mélodique des thèmes principaux. L'ensemble devait être plus concis, plus transparent, présenter plus d'attrait harmonique, le concerto devait conserver «sa fraîcheur juvénile». C'est cette nouvelle version qui a été enregistrée ici.

Le premier mouvement commence par des séries extrêmement serrées d'accords en fanfare dans le registre aigu; le thème principal, exposé d'abord par la clarinette, possède cette hétérogénéité d'atmosphère typique de Rachmaninov. S'épanouissant à la fois sur un ton lyrique et plein de brio, il s'élargit dans la reprise en une vaste cadence du soliste mettant optimalement en valeur la virtuosité du style de Rachmaninov. Par le caractère élégiaque de son thème, le deuxième mouvement, Adagio cantabile, s'apparente au Prélude en ré majeur, op. 23 et au mouvement médian du Deuxième Concerto pour piano. Le troisième mouvement est dominé par des rythmes dansants. Dans la version définitive le compositeur y a établi des relations avec l'introduction du premier mouvement. Le second thème s'amplifie en épisode lyrique. La coda ne ramène pas de reprise du premier thème, peut-être afin d'éviter d'éveiller l'impression d'une imitation des concertos de Tchaïkovski?

Le Concerto pour piano n° 2 en ut mineur, op. 18 fut composé au cours des années 1900/1901. Une première audition des deux derniers mouvements fut donnée à Moscou dès 1900 sous la direction d'A. Siloti et la création de l'œuvre complète eut lieu en 1901. Le concerto est dédié à Nicolas Dahl, le psychiatre suisse qui avait

guéri Rachmaninov de graves dépressions. Celles-ci avaient été causées par le four qu'avait fait sa Première Symphonie lors de la création de l'œuvre à Saint-Petersbourg sous la direction d'Alexandre Glazounov. Cet échec paralysa durant quelques années la créativité de Rachmaninov. «Après cette symphonie je demeurai trois ans sans composer», écrivait-il le 13 avril 1917 au musicologue Boris Asafiev; «j'étais comme un homme à qui on a asséné un coup et dont l'esprit et la main restèrent longtemps comme paralysés». Le docteur Dahl conjura par hypnotisme le jeune compositeur de se remettre à l'ouvrage: «Vous allez travailler avec une extrême facilité ... Le concerto sera une œuvre remarquable». Celui-ci devait effectivement devenir un de ses plus grands succès.

Du point de vue de la forme, on voit se déployer ici le «principe organique» consistant à étendre au maximum l'exploitation de la substance donnée et à la soumettre à la variation. Le second mouvement, tout spécialement, ne présente pas de thème délimité mais, au lieu de cela, un flot constant de variations sur un complexe unique d'idées musicales dont le climat demeure inchangé. Vers la fin de ce mouvement l'irrégularité rythmique typique de la musique russe ressort avec un relief particulier, le discours du piano et celui de l'orchestre offrant des lignes de force rythmiques absolument contraires. Là encore les premier et troisième mouvements sont rattachés l'un à l'autre au moyen d'un thème de rythme pointé.

Le Concerto pour piano n° 3 en ré mineur, op. 30 fut écrit en 1909 et créé la même année à New York par Rachmaninov sous la direction de Walter Damrosch. Ce concerto dégage déjà une atmosphère de sombre tristesse qui allait devenir foncière-

ment tragique dans d'autres œuvres composées vers la même époque. Rachmaninov, qui fut dès son enfance profondément attaché à la foi de la religion russe orthodoxe, composa un an après ce concerto la célèbre «Liturgie de saint Jean Chrysostome» pour chœur mixte et, trois ans plus tard, l'œuvre chorale «Les Cloches», inspirée d'E. A. Poe. Comme dans ces œuvres, il applique au concerto des traits ressortissant à la tradition orthodoxe, ainsi dans la structure métrique revêtue par le thème principal du premier mouvement. Sous l'aspect de la forme, on remarque ici un renforcement des traits «symphoniques»: des lignes de développement mélodique fort embrouillées et des épisodes conduits polyphoniquement désintégrant la mélodie principale créent une texture très dense entre la partie solo et l'orchestre. Du point de vue de l'exécution ce concerto est un des plus difficiles du genre.

Dans le premier mouvement l'ample et mélodieux thème principal, offrant une structure métrique irrégulière, est accompagné à l'orchestre par un discours qui est, lui, régulièrement accentué. Le thème secondaire, d'un lyrisme assez sombre, s'éclaircit progressivement au cours d'un dialogue extrêmement serré avec l'orchestre. Alternant avec ce thème secondaire, le thème principal revêt un ton de plus en plus impétueux et atteint son point culminant dans une cadence de grande virtuosité. Celle-ci existe en deux versions; c'est la plus difficile, intitulée «Ossia», que Vásáry joue dans le présent enregistrement. Dans le second mouvement se manifeste le principe de la variation, qui devait acquérir une importance sans cesse accrue dans les dernières œuvres de Rachmaninov. Deux épisodes extrêmes de caractère dynamique confèrent à ce mouvement une sorte

de structure tripartite. Le finale est traité en forme sonate. Le développement favorise le thème secondaire et recourt parfois à des thèmes et à des tournures motiviques des mouvements précédents (c'est ainsi que le thème secondaire du finale se trouve déjà introduit dans l'exposition du concerto).

Le Concerto pour piano n° 4 en sol mineur, op. 40, commencé en 1917, ne fut publié qu'en 1928, à l'époque de l'émigration. Il reflète la manière dont Rachmaninov approcha les courants néo-classiques et produisit une impression stylistique dénuée d'homogénéité.

Par sa sévérité de contours le thème principal du premier mouvement rappelle le deuxième concerto pour piano; quant au thème secondaire, il affiche un coloris légèrement oriental mais acquiert peu d'importance, la possibilité de parvenir à un apogée étant réservée au seul thème

principal. Le principe structurel sur lequel est basé le mouvement est davantage celui de la juxtaposition que celui d'une évolution motrice. Le thème principal demeure prédominant, le thème secondaire ainsi qu'un motif de fanfare ayant le rôle de simples éléments d'accompagnement.

Le principe de la variation ressort encore plus manifestement dans le Largo, où une figure thématique de deux mesures est soumise à un processus de transformation continu. Des éléments ostinato jouent un rôle dans la mélodie et à la basse. Dans la section centrale ce sont les cors qui assurent la partie solo tandis que le piano paraphrase le discours musical en accords puissants. Une tendance au tripartisme de la forme est perceptible dans chacun des trois mouvements.

*Dorothee Eberlein / Detlef Gojowy
(Traduction: Jacques Fournier)*

TAMÁS VÁSÁRY ET RACHMANINOV

Tamás Vásáry, l'interprète de cet enregistrement des quatre concertos pour piano et orchestre de Rachmaninov, a des idées extrêmement originales et même peu orthodoxes de la manière dont il convient à l'exécutant de les approcher. En premier lieu il insiste sur la nécessité d'arriver à ce que les longues lignes mélodiques pour lesquelles Rachmaninov est célèbre produisent en un certain sens une impression de brièveté. «Pour cette raison, je fais bien moins usage de rubato que d'autres pianistes. Je ne prétends pas avoir né-

cessairement raison puisque d'autres exécutants disposent, pour justifier leur façon d'aborder ces œuvres, de l'exemple fourni par les propres interprétations du compositeur. Mais je crois que si cette ample ligne est interrompue par des rubatos, l'auditeur ne peut pas la percevoir véritablement. J'aimerais donner à titre d'exemple le commencement du second mouvement du Premier Concerto pour piano. La mélodie s'y étend sur une trentaine de mesures; si j'effectuais ces rubatos elle ne pourrait, je le sens, que s'en aller en morceaux. De plus

le romantisme est tellement inhérent à la musique elle-même que je n'ai pas besoin de l'ajouter, ce qui créerait aussitôt un soulignement exagéré de l'atmosphère. Mettre une autre couche d'émotion sur cette musique n'aurait pour effet que de la faire dégénérer en sentimentalité. Il faut faire preuve de sévérité et non d'indulgence satisfaite à l'égard de la musique. Naturellement on doit aborder toutes ces œuvres de manière très romantique, très lyrique, sans recourir pour autant à une multitude de tempi différents. La passion, la tristesse doivent être sensibles derrière la longue ligne qui se déroule mais sans empiéter sur celle-ci.

«Il y a à mon avis dans les propres interprétations du compositeur quelque chose qui montre qu'il éprouvait de la réticence à l'égard de ses propres œuvres. Il ne cessa jamais d'affirmer que ces compositions étaient trop longues. C'est pourquoi il y effectua des coupures et encouragea d'autres interprètes à en faire autant. Je pense que c'est là une erreur et que nous devons suivre ainsi que respecter le grand compositeur qui est l'auteur réel de ces œuvres, et non l'homme qui en fut plus tard l'interprète. Il était comme ces gens qui ont un enfant sortant de l'ordinaire mais qui ne veulent pas l'exhiber. En outre je crois que s'il lui arrivait de jouer certaines phrases ou certains passages tellement vite, c'est parce qu'il avait honte de ces endroits de virtuosité et voulait s'en débarrasser en un temps minimum. Je ne suis pas tellement certain que Rachmaninov ait suffisamment respecté sa propre musique.»

Comment Vásáry conçoit-il l'interprétation des passages plus rapides?

«Je ne crois pas qu'il faille les jouer avec trop de virtuosité car on doit permettre à la musique, si

j'ose dire, de se manifester. Il y a en effet tellement de modulations et l'orchestration est si complexe qu'une exécution trop rapide ne permettrait pas d'entendre tous ces détails. C'est de toute façon, quelle que soit l'œuvre interprétée, le devoir du pianiste que de se mettre à la place de l'auditeur, pour lequel cette musique a besoin d'être jouée dans un tempo lui permettant d'en percevoir les notes. Bien souvent, les tempi choisis sont trop rapides pour que l'on puisse apprécier ce qui se déroule, tout simplement parce que la musique est bien connue de l'exécutant lui-même, qui ne réalise cependant pas qu'elle est moins familière à son auditoire. De toute façon ces passages rapides font chez Rachmaninov partie intégrante de la composition, où ils ne constituent pas des passages de virtuosité, et c'est dans cet esprit qu'il convient de les traiter.»

Quels sont pour Tamás Vásáry les mérites de ces œuvres?

«Le Deuxième et le Troisième Concertos me semblent les œuvres les plus convaincantes. Le Premier est à bien des égards une belle œuvre mais j'y vois une sorte de prélude aux deux suivants. Quant au Quatrième, il me semble sous certains aspects trop spéculatif, comme si le compositeur y avait recherché une nouvelle manière. Je ne le considère pas comme un développement, un dépassement de l'univers du compositeur. De nombreux musiciens ne partagent pas mon point de vue. Pour eux le Quatrième Concerto et les Variations Paganini sont les ouvrages majeurs de Rachmaninov, en raison de toutes les intentions que celui-ci y a mises. Peut-être ces deux œuvres représentent-elles le degré le plus achevé de sa science de la composition mais, pour moi, l'émotion est l'essence même

de ce que ce musicien a à offrir, aussi n'est-il pas étonnant que les Deuxième et Troisième Concertos soient les plus populaires“.

Où se trouvent les plus grands problèmes techniques?

«Indubitablement dans le Troisième. Si l'on vient à bout des difficultés qu'il contient, on est à coup sûr capable de jouer les autres œuvres. J'excepterais pourtant de cette remarque le premier thème du dernier mouvement dans le Deuxième Concerto. A cet endroit, je me sens tout particulièrement exposé, comme à nu.

Dans le Troisième, on est pratiquement submergé rien que par la quantité de notes et chaque mesure présente un problème d'exécution qui lui est propre. Pour ce concert, on a besoin d'un instrument permettant un toucher extrêmement léger – c'est capital – et cependant capable de produire une puissante sonorité. Cela fait de cette œuvre une sorte d'animal dangereux.»

Tamás Vásáry a-t-il toujours été attiré par Rachmaninov?

«La première fois que je suis venu en Europe occidentale, j'étais considéré comme un pianiste virtuose et on me demanda de temps à autre de jouer le Deuxième et le Troisième Concertos en Angleterre. Puis, en 1963, je sentis que j'étais en train de me laisser étiqueter. C'est pourquoi je me suis détourné de ces œuvres pour me concentrer sur les sonates de Beethoven et les concertos de Mozart. Maintenant que, doté de cette expérience, je suis revenu à Rachmaninov, je vois sa musique de façon très différente, d'un point de vue plus classique. Au fond, du fait de m'être consacré plusieurs années à d'autres compositeurs, je la prends beaucoup plus au sérieux. Ainsi l'entreprise que constituait cet enregistrement s'est avérée revêtir pour moi une signification et une valeur inattendues et je m'en sens enrichi.»

Alan Blyth

(Traduction: Jacques Fournier)

AD D

Recording: London, Watford Town Hall, 9/1975 (Nos. 1 & 2), 4/1976 (No. 3), 1/1977 (No. 4)

Produced by Cord Garben

Tonmeister (Balance Engineer): Klaus Scheibe (Nos. 1 & 2); Heinz Wildhagen (Nos. 3 & 4)

Recording Engineer: Joachim Niss (Nos. 1–3); Gernot Westhäuser (No. 4)

© 1976 (Nos. 1 & 2)/1977 (Nos. 3 & 4) Polydor International GmbH, Hamburg

© 1978 Geoffrey Norris; Alan Blyth; Dorothee Eberlein / Detlef Gojowy

Cover: Painting by A. W. Lentulow, 1913; Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Artist Photos: Mike Evans

Photo of Rachmaninov: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Art Direction / Design: Nikolaus Boddin

Printed in Germany by / Imprimé en RFA par Münstermann, Hanover

ORIGINAL-IMAGE BIT-PROCESSING

Mehr Präsenz – mehr Brillanz – mehr Raumklang
Added presence and brilliance, greater spatial definition
Plus de présence, pureté du timbre, meilleure définition spatiale

DEUTSCHE GRAMMOPHON'S **2CD** SERIES – A SELECTION

JOHANN SEBASTIAN BACH
The Brandenburg Concertos
Suites Nos. 2 & 3
Berliner Philharmoniker
Herbert von Karajan
2CD 453 001-2 

JOHANN SEBASTIAN BACH
Sonatas & Partitas for Violin
Henryk Szeryng
2CD 453 004-2 

LUDWIG VAN BEETHOVEN
The Late Piano Sonatas
Die späten Klaviersonaten
opp. 90, 101, 106, 109, 110, 111
Wilhelm Kempff
2CD 453 010-2 

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Fidelio
Rysanek · Seefried
Haefliger · Fischer-Dieskau
Bayerisches Staatsorchester
Ferenc Fricsay
2CD 453 106-2 

JOHANNES BRAHMS
The Complete Symphonies
Berliner Philharmoniker
Herbert von Karajan
2CD 453 097-2 

FRÉDÉRIC CHOPIN
The Complete Nocturnes
Daniel Barenboim
2CD 453 022-2 

ANTONÍN DVOŘÁK
Symphonies Nos. 7, 8 & 9
"Carnival" Overture
Wiener Philharmoniker
Lorin Maazel
2CD 453 124-2 

JOSEPH HAYDN
The Creation · Die Schöpfung
Blegen · Popp · Moser
Ollmann · Moll
Chor & Symphonieorchester
des Bayerischen Rundfunks
Leonard Bernstein
2CD 453 031-2 

FRANZ LISZT
Orchestral Works
Berliner Philharmoniker
Herbert von Karajan
2CD 453 130-2 

GUSTAV MAHLER
Kindertotenlieder
Symphony No. 7
Bryn Terfel
Philharmonia Orchestra
Giuseppe Sinopoli
2CD 453 133-2 

WOLFGANG AMADEUS MOZART
The 5 Violin Concertos
Sinfonia Concertante
Gidon Kremer
Kim Kashkashian
Wiener Philharmoniker
Nikolaus Harnoncourt
2CD 453 043-2 

GIACOMO PUCCINI
La Bohème
Réaux · Hadley · Hampson · Daniels
Coro e Orchestra dell'Accademia
Nazionale di Santa Cecilia
Leonard Bernstein
2CD 453 109-2 



2 CD

139 min



Yuri Ahronovitch · Tamás Vásáry



Yuri Ahronovitch · London Symphony Orchestra



a PolyGram company



PY 925

SERGEI RACHMANINOV (1873–1943)**The Four Concertos for Piano and Orchestra**

Die vier Konzerte für Klavier und Orchester

Les quatre Concertos pour piano et orchestre

COMPACT DISC 1

[66'13]

COMPACT DISC 2

[73'48]

1–3 Concerto No. 1 in F sharp minor [29'55]
 op. 1
 fis-moll · en fa dièse mineur

4–3 Concerto No. 3 in D minor [44'21]
 op. 30
 d-moll · en ré mineur

4–6 Concerto No. 2 in C minor [36'11]
 op. 18
 c-moll · en ut mineur

4–6 Concerto No. 4 in G minor [29'17]
 op. 40
 g-moll · en sol mineur

TAMÁS VÁSÁRY, *piano*

London Symphony Orchestra

YURI AHRONOVITCH

**ORIGINAL-IMAGE
BIT-PROCESSING**Added presence and brilliance,
greater spatial definition.

[CD] 0173

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

STEREO 453 137
BIEM/MCPS

© 1976

Polydor Internat.
GmbH, Hamburg

ADD

ORIGINAL-IMAGE
BIT-PROCESSING

1



2
CD

RACHMANINOV
Piano Concertos
No.1 op.1 · No.2 op.18

Tamás Vásáry
London Symphony
Orchestra
Yuri Ahronovitch

LD 0173

All rights of the producer and of the owner of the work recorded reserved. Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited. Alle Urheber- und Leistungsschutzrechte vorbehalten. Kein Verleih! Keine unerlaubte Vervielfältigung, Vermietung, Aufführung, Sendung!

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

STEREO 453 135
BIEM/MCPS

© 1977

Polydor International
GmbH, Hamburg

A D D

ORIGINAL-IMAGE
BIT-PROCESSING

2

2
CD



RACHMANINOV

Piano Concertos

No.3 op.30 · No.4 op.40

Tamás Vásáry
London Symphony
Orchestra
Yuri Ahronovitch

1D 0172

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved. Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited. Alle Urheber- und Leistungsschutzrechte vorbehalten. Kein Verleih! Keine unerlaubte Vervielfältigung, Vermietung, Aufführung, Sendung!