

THE BELLS SYMPHONIC DANCES



RACHMANINOV

RUNDFUNKHOR BERLIN
BERLINER
PHILHARMONIKER
SIMON RATTLE

LUBA ORGONÁŠOVÁ · DMYTRO POPOV · MIKHAIL PETRENKO

Sergei Rachmaninov 1873–1943

The Bells Op.35*

Russian poem by Konstantin Balmont adapted from *The Bells* by Edgar Allan Poe

- | | | |
|----------|---|-------|
| 1 | I. Allegro ma non tanto ('The Silver Sleigh Bells') | 6.23 |
| 2 | II. Lento ('The Mellow Wedding Bells') | 10.01 |
| 3 | III. Presto ('The Loud Alarm Bells') | 7.58 |
| 4 | IV. Lento lugubre ('The Mournful Iron Bells') | 11.08 |

Symphonic Dances Op.45

- | | | |
|----------|--|-------|
| 5 | I. Non allegro | 11.52 |
| 6 | II. Andante con moto (Tempo di valse) | 9.52 |
| 7 | III. Lento assai – Allegro vivace – Lento assai. Come prima – Allegro vivace | 14.07 |

71.37

The Bells:

Luba Orgonášová *soprano* (2)

Dmytro Popov *tenor* (1)

Mikhail Petrenko *bass* (4)

Simon Halsey *chorus master* **Rundfunkchor Berlin**

Berliner Philharmoniker

Sir Simon Rattle

Rattle conducts Rachmaninov

Rachmaninov's reception history is full of contradictions. A Moscow presentation of *The Bells* in March 1931 (just after he had signed a letter critical of the Communist regime in the *New York Times*) prompted a particularly withering attack. 'Who is the author of this text, who wrote this mystical music? The music is by an *émigré*, a violent enemy of Soviet Russia ... The words (after Edgar Allan Poe) are also by an *émigré* – the mystic, [Konstantin] Balmont; on the conductor's podium was the former conductor of the Mariinsky Theatre, Albert Coates, who deserted Russia in 1917 and now returns with a foreign passport.' There followed a temporary Rachmaninov ban, at least in terms of academic performance and study. Yet the composer was more often fêted within the Soviet Union for his perceived indifference to pernicious Western trends. What appealed was the essential Russianness of his output, however much of it was actually set down abroad.

Rachmaninov's piano concertos, particularly the Second (1901) and Third (1909), found a lasting place in the international concert repertoire when more progressive contemporaries were being sidelined. Modernists resenting the box-office draw of Rachmaninov the performer tended to miss the sophisticated compositional technique that could turn Paganini's Caprice No.24 into romantic efflorescence, the ironic, self-aware intelligence behind such 'anachronistic' invention as the 18th variation of the popular *Rhapsody* (1934). The American composer-critic Virgil Thomson famously denounced the oeuvre as 'mainly an evocation of adolescence' and 'no part of our intellectual life'. Such denigration must have taken its toll on a creative mind prone to depression. Rachmaninov's more astringent late 'American' style was widely taken to represent a falling-off and his compositions for instruments other than his own were always slower to make their mark. Only today is the pianist/conductor who composed reckoned a major symphonist, his finest symphonic utterances left paradoxically unnumbered.

The Bells (1913) took shape in the Rome apartment on the Piazza di Spagna where Rachmaninov's idol, Pyotr Ilyich Tchaikovsky, had stayed with his brother, Modest. The story goes that Rachmaninov had been sketching an orchestral work when he received the campanological text that so captivated him, sent anonymously by a young cellist, Maria Danilova, whose identity was revealed only after his own death. Balmont's transmutation of what had been heavily onomatopoeic verses inspired by the bells of the Bronx spoke to a life-long fascination. Tintinnabulation (the word coined by Poe himself) could evoke emotions ranging from the religious to the secular, from the vivacity of youth to the inexorable pull of death. 'This love for bells is inherent in every Russian,' Rachmaninov claimed. 'If I have been at all successful in making the bells vibrate with human emotion in my works, it is largely due to the fact that most of my life was lived amid the vibrations of the bells of Moscow...' Like the poem, the cantata or choral symphony is in four parts. In the first movement the bells are silver, sleigh bells associated with birth and youth, in the second the golden bells of marriage, in the third the brazen alarm bells of fire and terror. The finale deals with the knell of death and burial, turning to an unexpected radiance (not in Poe), the soul finding peace at last as if the whole of life has been present from the beginning, death not, after all, the end. In other respects the structural model may be Tchaikovsky's 'Pathétique' Symphony. And the *Dies irae*, the requiem chant haunting so much of Rachmaninov's music, creeps in even when happier thoughts are foregrounded.

Making scant use of actual bells, Rachmaninov deploys a large orchestra with the textural finesse to make them seem omnipresent alongside his three soloists and virtuoso choral forces. The score must have been deemed too expensive and subsequently perhaps too 'old-fashioned' to put on, notwithstanding its triumphant unveiling under the composer himself in St Petersburg in 1913. Seven years later it reached America courtesy of Leopold Stokowski and the Philadelphia Orchestra. In the UK the founder-conductor of London's Promenade concerts, Sir Henry Wood, gave the local premiere in 1921; for Wood's 1936 Sheffield revival Rachmaninov provided the simplified choral parts for the third movement occasionally used even today. It was not

until the composer's centenary year that André Previn conducted it at the BBC Proms for the first time (in English) and it was first performed by the Berliner Philharmoniker as recently as 2012.

It is tempting to see the *Symphonic Dances* (1940) as a work of deliberate summation, not just of Rachmaninov's own creative life but of a certain kind of Russianness. That said, as the only one of his 'American' pieces actually composed there it is not simply a nostalgic work. Having completed the short score, he prepared a two-piano version (the original second pianist was Vladimir Horowitz), completing the full orchestral score in good time for the premiere on 4 January 1941 (Eugene Ormandy and the Philadelphia Orchestra). The writing takes his late-period asperity a step further: the score is surprisingly bare in terms of dots on the page and sparing with its expressive indications. The opening movement bears the peculiar marking of *Non allegro*, its opening idea both rooted in a harmonic sequence from Rimsky Korsakov's *Le Coq d'or* – reputedly Rachmaninov's favourite opera – and replicating the mechanised tread of his adoptive home. A contrasting lyrical element achieves the same balancing act, introducing its classic, slowly unspooling Rachmaninov melody without the sonorous underpinning usually associated with it. The alto sax solo smacks of Broadway, or of Prokofiev's *Lieutenant Kijé* – Rachmaninov had not stopped casting around for new ideas – but how poignant his conclusion with its major-key reminiscence of the then almost forgotten First Symphony, a piece abandoned after its calamitous premiere in 1897. The accompaniment evokes again the lost Eden identified with the sound of bells. The second panel is a nocturnal waltz, referencing the politesse of the *Valse mélancolique* of Tchaikovsky's Third Orchestral Suite, but more insinuating, more 'modern'. The finale, suffused with the *Dies irae*, powers towards a clinching reprise of a traditional Orthodox chant as harmonised in his own *All-night Vigil* (Vespers) of 1915. A more subdued, brooding central segment offers perhaps the last glimpse in Western art music of a 19th-century Romantic tradition unsullied by commercialism, here pared down to its sequential essence.

Initial reactions were cool although we now see that Rachmaninov effects his summing up with perfect assurance. There remained, in 1941, a radical edit designed to contemporise his Fourth Piano Concerto (1926). And had not his choreographer-friend Mikhail Fokine died in 1942 we might have known the *Symphonic Dances* best as a choreographed piece.

At the end of his symphonic swansong Rachmaninov wrote the words: 'I thank thee, Lord!'

© DAVID GUTMAN, 2013

Rattle dirigiert Rachmaninoff

Rachmaninoffs Rezeptionsgeschichte steckt voller Widersprüche. Eine Aufführung der *Glocken* in Moskau im März 1931 (kurz nachdem er einen in der *New York Times* erschienenen Brief unterzeichnet hatte, in dem das kommunistische Regime kritisiert wurde) führte zu einer besonders vernichtenden Attacke. „Wer ist der Autor dieses Textes, wer schrieb diese mystische Musik? Die Musik stammt von einem Emigranten, einem leidenschaftlichen Gegner Sowjetrusslands ... Der Text (nach Edgar Allan Poe) stammt ebenfalls von einem Emigranten – dem Mystiker [Konstantin] Balmont; auf dem Dirigentenpult stand der ehemalige Dirigent des Mariinsky Theaters, Albert Coates, der Russland 1917 verließ und nun mit einem ausländischen Pass zurückkehrt.“ Es folgte eine kurzzeitige Rachmaninoff-Sperre, zumindest was akademische Aufführungen und Forschungsarbeiten betraf. Und doch wurde der Komponist in der Sowjetunion häufig für seine scheinbare Gleichgültigkeit gegenüber westlichen Trends gefeiert. Für ihn sprach das grundlegend Russische seiner Kompositionen, ungeachtet dessen, dass große Teile davon tatsächlich im Ausland geschrieben wurden.

Rachmaninoffs Klavierkonzerte, besonders das zweite (1901) und dritte (1909) fanden einen bleibenden Platz im internationalen Konzertrepertoire, während progressivere Zeitgenossen ins Abseits gedrängt wurden. Modernisten verabscheuten den Publikumserfolg des Pianisten Rachmaninoff und neigten dazu, blind gegenüber den durchdachten Kompositionstechniken zu sein, die Paganinis Caprice Nr. 24 zu einem romantischen Aufblühen verhalfen, und die ironische, sich ihrer selbst bewusste Intelligenz hinter einer solch „anachronistischen“ Invention wie der 18. Variation in der beliebten *Rhapsodie* (1934) nicht zu sehen. Der amerikanische Komponist und Kritiker Virgil Thomson fällte das berühmt gewordene Urteil, es handle sich „hauptsächlich um ein Heraufbeschwören der Jugendzeit“ und das Werk sei „kein Teil unseres intellektuellen Lebens“. Solche Herabwürdigung muss einen kreativen Kopf, der zu Depressionen neigte, stark belastet haben. Rachmaninoffs strafferer späterer „amerikanischer“ Stil wurde gemeinhin als Rückschritt gesehen und seine Kompositionen für Instrumente, die nicht sein eigenes waren, benötigten durchweg länger, um in ihrer Bedeutung anerkannt zu werden. Erst heute wird der komponierende Pianist und Dirigent als großer Sinfoniker betrachtet. Seine besten sinfonischen Schöpfungen waren paradoxerweise nicht durchnummeriert.

Die Glocken (1913) entstand in eben der römischen Wohnung am Piazza di Spagna, in der Rachmaninoffs Idol, Pjotr Iljitsch Tschaikowsky, mit seinem Bruder Modest gelebt hatte. Es heißt, dass Rachmaninoff in der Arbeit an einem Orchesterwerk vertieft gewesen war, als er den Text mit der Glockenthematik erhielt, der ihn dermaßen fesselte – dieser war ihm anonym von der jungen Cellistin Maria Danilova zugesandt worden, deren Identität erst nach seinem Tod enthüllt wurde. Balmonts Transformation der ursprünglich stark onomatopoetischen Verse, die von den Glockenklängen der Bronx inspiriert waren, traf mit Rachmaninoffs lebenslanger Faszination zusammen. Der Glockenklang (bei Poe mit dem Neologismus *Tintinnabulation* bezeichnet) konnte eine Reihe von Emotionen vom Religiösen bis zum Säkularen erwecken, von der Lebhaftigkeit der Jugend bis zur unerbittlichen Unausweichlichkeit des Todes. „Diese Liebe zu Glocken ist allen Russen angeboren“, so Rachmaninoff. „Wenn es mir in meinen Werken ansatzweise gelungen ist, den Glockenklang mit menschlichen Emotionen zu füllen, dann liegt dies darin begründet, dass ich große Teile meines Lebens in der klanglichen Reichweite der Moskauer Glocken verbracht habe...“ Genau wie das Gedicht besteht auch die Kantate bzw. Chorsinfonie aus vier Teilen. Im ersten Satz sind die Glocken silberne Schlittenschellen, die mit Geburt und Jugend verbunden sind, im zweiten Teil erklingen die goldenen Hochzeitsglocken und im dritten schrillen die Alarmglocken aus Messing, die Feuer und Schrecken bedeuten. Im Finale schlagen die Totenglocken zum Begräbnis; dann kommt es jedoch (allerdings nicht bei Poe) zu einem unerwartet strahlenden Ausgang und die Seele findet Frieden, als sei das Lebensganze von Anfang an präsent gewesen und der Tod schließlich nicht das Ende. Ein weiteres strukturelles Vorbild mag wohl Tschaikowskys

„Pathétique“-Sinfonie gewesen sein. Und das *Dies irae*, der Requiemschoral, der Rachmaninoffs Kompositionen so häufig heimsucht, schleicht sich sogar dann ein, wenn fröhlichere Gedanken im Vordergrund stehen.

Rachmaninoff verwendet nur spärlich echte Glocken, setzt aber die Mittel des großen Orchesters mit einer solchen strukturellen Finesse ein, dass diese an der Seite seiner drei Solisten und der virtuosen Chorstimmen allgegenwärtig erscheinen. Das Werk muss für eine Aufführung als zu teuer und im Folgenden vielleicht als zu „altmodisch“ gegolten haben, trotz der triumphalen Premiere unter der Direktion des Komponisten selbst 1913 in Sankt Petersburg. Sieben Jahre später erreichten *Die Glocken* dank Leopold Stokowski und dem Philadelphia Orchestra Amerika. In Großbritannien führte Sir Henry Wood, der Gründungsdirigent der Londoner Promenade Concerts, sie 1921 zum ersten Mal auf; für Woods Neuaufführung 1936 in Sheffield schrieb Rachmaninoff die vereinfachten Chorstimmen für den dritten Satz, die auch heute noch manchmal verwendet werden. Erst im hundertsten Geburtsjahr des Komponisten wurde das Werk bei den BBC Proms gegeben (unter André Previn auf Englisch), und von den Berliner Philharmonikern wurde es erst 2012 zum ersten Mal aufgeführt.

Man ist verleitet, die *Sinfonischen Tänze* (1940) als eine geplante Zusammenfassung zu sehen, die nicht nur Rachmaninoffs eigenes schöpferisches Dasein, sondern eine bestimmte Art von „Russischsein“ resümiert. Allerdings ist es als das einzige seiner „amerikanischen“ Stücke, das auch wirklich dort komponiert wurde, nicht einfach ein nostalgisches Werk. Nachdem er das Arbeitsparticell fertiggestellt hatte, schrieb er eine Version für zwei Klaviere (der ursprüngliche zweite Pianist war Vladimir Horowitz) und stellte dann die vollständige Orchesterpartitur rechtzeitig zur Premiere mit Eugene Ormandy und dem Philadelphia Orchestra am 4. Januar 1941 fertig. In dieser Komposition wird die Kargheit seiner Spätphase auf die Spitze getrieben: Die Partitur sieht überraschend licht aus und enthält nur sehr spärliche Vortragsbezeichnungen. Der Eröffnungssatz trägt die merkwürdige Angabe *Non allegro*; das eröffnende Motiv beruht sowohl auf einer Harmoniesequenz aus Rimsky-Korssakoffs *Le Coq d'or* – angeblich Rachmaninoffs Lieblingsoper – und einer Nachbildung des mechanischen Rhythmus seiner Wahlheimat. Einem kontrastierenden lyrischen Element glückt der gleiche Balanceakt, indem es eine klassische, sich langsam entfaltende Rachmaninoff-Melodie einführt, ohne jedoch den normalerweise damit einhergehenden harmonischen Unterbau einzusetzen. Das Altsaxophon-Solo hat einen Beigeschmack von Broadway oder auch Prokofieffs *Lieutenant Kijé* – Rachmaninoff war immer auf der Suche nach neuen Ideen –; doch was für ein prägnanter Schluss! Dieser beinhaltet eine Dur-Reminiszenz an die damals beinahe vergessene erste Sinfonie; ein Werk, das nach seiner unglücklichen Premiere 1897 ins Abseits geraten war. Die Begleitung erinnert erneut an das mit dem Klang der Glocken verbundene verlorene Paradies. Der zweite Teil ist ein nächtlicher Walzer, der auf die zurückhaltende Eleganz des *Valse mélancolique* in Tschaikowskys dritter Orchestersuite Bezug nimmt, aber andeutungsreicher und „moderner“ wirkt. Das vom *Dies irae* durchzogene Finale stürmt auf die abschließende Reprise eines traditionellen orthodoxen Chorals zu, wie er ihn in seinem *Großen Abend- und Morgenlob* (Vesper) harmonisiert hatte. Ein eher zurückhaltender, grüblerischer Mittelteil gibt den in der westlichen Kunstmusik vielleicht letzten Einblick in eine von Kommerz unbeeinträchtigte, hier auf ihre Essenz reduzierte, romantische Tradition.

Die ersten Reaktionen fielen eher kühl aus, auch wenn man heute anerkennt, dass Rachmaninoff sein Resümee mit völliger Sicherheit zog. Weiters verblieb im Jahre 1941 eine radikale Neufassung seines vierten Klavierkonzertes (1926), um es an den Zeitgeschmack anzupassen. Und wäre nicht sein Freund und Choreograph Mikhail Fokine 1942 gestorben, wären uns vielleicht die *Symphonic Dances* vornehmlich als choreographiertes Stück bekannt.

An das Ende seines sinfonischen Schwanengesangs setzte Rachmaninoff die Worte „Ich danke Dir, Gott!“

DAVID GUTMAN

Übersetzung: Leandra Rhoese

Rattle dirige Rachmaninov

L'histoire de la réception de Rachmaninov est pleine de contradictions. Une exécution des *Cloches* à Moscou en mars 1931 (alors qu'il venait de signer une lettre critique contre le régime communiste dans le *New York Times*) suscita ainsi une attaque particulièrement cinglante. « Qui est l'auteur de ce texte, qui a écrit cette musique mystique ? La musique est d'un émigré, ennemi acharné de la Russie soviétique [...]. Les paroles (d'après Edgar Allan Poe) sont également d'un émigré – le mystique [Konstantin] Balmont ; à la baguette se trouvait l'ancien chef du Théâtre Mariinski, Albert Coates, qui a déserté la Russie en 1917 et revient maintenant avec un passeport étranger. » Il s'ensuivit une interdiction temporaire de la musique de Rachmaninov, du moins s'agissant des exécutions et études universitaires. Pourtant, le compositeur était plus souvent célébré en Union soviétique pour son indifférence perçue aux courants occidentaux perniciose. Ce qui plaisait était la russité fondamentale de son œuvre, quand bien même une grande partie en fut écrite à l'étranger.

Les concertos pour piano de Rachmaninov, en particulier le Deuxième (1901) et le Troisième (1909), trouvèrent une place durable au répertoire international lorsque les contemporains plus progressistes furent mis sur la touche. Les modernistes qui en voulaient au pianiste Rachmaninov de son succès public avaient tendance à ne pas voir la technique compositionnelle raffinée capable de transformer le Caprice n°24 de Paganini en efflorescence romantique, ou l'intelligence ironique, consciente, derrière une invention aussi « anachronique » que la dix-huitième variation de la populaire *Rhapsodie* (1934).

Le compositeur et critique américain Virgil Thomson dénonça l'œuvre en des termes restés célèbres : « Essentiellement une évocation de l'adolescence, [qui] n'appartient nullement à notre vie intellectuelle ». Un tel dénigrement a dû laisser des traces sur un esprit créateur enclin à la dépression. Le style « américain » tardif de Rachmaninov, plus astringent, fut généralement considéré comme une régression, et ses compositions pour des instruments autres que le sien furent toujours plus longues à s'imposer. C'est aujourd'hui seulement que le pianiste-chef qui composait passe pour un symphoniste majeur, ses plus belles expressions symphoniques étant paradoxalement restées sans numéro.

Les Cloches (1913) prit forme dans l'appartement romain de la Piazza di Spagna où l'idole de Rachmaninov, Piotr Iliitch Tchaïkovski, avait séjourné avec son frère, Modeste. On dit que Rachmaninov esquissait une œuvre orchestrale quand il reçut le texte sur les cloches qui le captiva tant, envoyé anonymement par une jeune violoncelliste, Maria Danilova, dont l'identité ne fut révélée qu'après la mort du compositeur. La métamorphose opérée par Balmont de ces vers fortement onomatopéiques inspirés par les cloches du Bronx entra en résonance avec une fascination de toute une vie. La tintinnabulation (mot forgé par Poe lui-même) pouvait évoquer des émotions allant du religieux au profane, de la vivacité de la jeunesse à l'inexorable attraction de la mort. « Cet amour des cloches est inhérent à tous les Russes, disait Rachmaninov. Si j'ai réussi un tant soit peu à faire vibrer les cloches d'émotion humaine dans mes œuvres, c'est dans une large mesure grâce au fait que j'ai passé l'essentiel de ma vie au milieu des vibrations des cloches de Moscou. » Comme le poème, la cantate ou symphonie chorale est en quatre parties. Dans la première partie, les cloches sont d'argent – des clochettes de traîneau associées à la naissance et à la jeunesse ; dans la deuxième, ce sont les cloches d'or du mariage ; dans la troisième, les cloches d'airain d'alarme, signalant l'incendie et la terreur. La dernière traite du glas de la mort et de l'enterrement, s'ouvrant sur une lueur inattendue (qui n'est pas dans Poe) ; l'âme trouve finalement la paix, comme si toute la vie était présente depuis le début et que la mort n'était après tout pas la fin. À d'autres égards, le modèle structurel pourrait avoir été la Symphonie « Pathétique » de Tchaïkovski. Et le *Dies irae*, le plain-chant de requiem qui hante tant de la musique de Rachmaninov, s'insinue même lorsque des pensées plus heureuses sont au premier plan.

Faisant peu d'usage de cloches véritables, Rachmaninov déploie un vaste orchestre avec une finesse de texture qui les fait paraître omniprésentes au côté des trois solistes et de l'effectif choral virtuose. La partition a dû sembler trop onéreuse et ensuite trop « démodée » pour être montée, malgré sa création triomphale sous la direction du compositeur lui-même à Saint-Petersbourg en 1913. Sept ans plus tard, elle arriva en Amérique grâce à Leopold Stokowski et au Philadelphia Orchestra. Au Royaume-Uni, le fondateur et chef des Promenade Concerts de Londres, Sir Henry Wood, donna la première audition en 1921 ; pour la reprise de Wood à Sheffield en 1936, Rachmaninov lui fournit les parties chorales simplifiées pour le troisième mouvement encore utilisées parfois de nos jours. C'est seulement pour l'année du centenaire du compositeur qu'André Previn la dirigea aux BBC Proms pour la première fois (en anglais), tandis que le Philharmonique de Berlin attendit jusqu'en 2012 pour la donner la première fois.

Il est tentant de voir dans les *Danses symphoniques* (1940) une somme délibérée, non seulement de la vie créatrice de Rachmaninov lui-même, mais d'une certaine espèce de russité. Cela dit, la seule de ses œuvres « américaines » à avoir été effectivement composée aux États-Unis n'est pas simplement une composition nostalgique. Ayant achevé la particelle, il prépara une version pour deux pianos (le second pianiste à l'origine était Vladimir Horowitz), achevant la partition d'orchestre largement à temps pour la création du 4 janvier 1941 (donnée par Eugene Ormandy et le Philadelphia Orchestra). L'écriture fait franchir un pas de plus à son aspérité tardive : la partition est étonnamment dépouillée pour ce qui est des notes sur la page, et économe dans ses indications expressives. Le premier mouvement porte l'étrange indication *Non allegro*, l'idée initiale étant enracinée dans une séquence harmonique du *Coq d'or* de Rimski-Korsakov – l'opéra favori de Rachmaninov, dit-on – et reproduisant en même temps l'allure mécanisée de sa patrie adoptive. Un élément lyrique contrastant retrouve le même geste d'équilibre, introduisant sa mélodie rachmaninovienne classique, qui se déroule lentement, sans le soutien retentissant qui lui est généralement associé. Le solo de saxophone alto évoque Broadway, ou encore *Lieutenant Kijé* de Prokofiev – Rachmaninov n'avait pas arrêté de chercher de nouvelles idées ; mais comme la conclusion est poignante, avec sa réminiscence en majeur de la Première Symphonie alors presque oubliée, abandonnée après sa création calamiteuse en 1897 ! L'accompagnement évoque de nouveau le paradis perdu identifié avec le son des cloches. Le deuxième volet est une valse nocturne, renvoyant à la politesse de la *Valse mélancolique* de la Troisième Suite pour orchestre de Tchaïkovski, mais plus insinuante, plus « moderne ». Le finale, imprégné du *Dies irae*, progresse vers une reprise décisive d'un plain-chant orthodoxe traditionnel tel qu'il est harmonisé dans sa propre *Vigile de la nuit entière* (Vêpres) de 1915. Un segment central plus doux, méditatif, offre peut-être le dernier aperçu dans la musique occidentale savante d'une tradition romantique non entachée de commercialisme, ici réduite à son essence.

Les premières réactions furent assez fraîches, alors qu'on voit maintenant que Rachmaninov fait sa somme avec une parfaite assurance. Il lui restait à réaliser, en 1941, une révision radicale pour mettre au goût du jour son Quatrième Concerto pour piano (1926). Et, si son ami chorégraphe Mikhaïl Fokine n'était pas mort en 1942, nous connaîtrions peut-être les *Danses symphoniques* surtout comme un ballet.

À la fin de son chant du cygne symphonique, Rachmaninov nota les mots : « Je te remercie, Seigneur ! »

DAVID GUTMAN

Traduction : Dennis Collins

1 The Silver Sleigh Bells

Slyshish, sani mchatsya v ryad,
mchatsya v ryad,
kolokolchiki zvenyat.
Serebristym legkim zvonom slukh nash sladostno
tomyat,
etim penyem i gudenym o zabvenye
govoryat.
O, kak zvonko, zvonko, zvonko,
tochno zvuchnyi smekh rebyonka,
v yasnom vozdukhe nochnom
govoryat oni o tom,
shto za dnyami zabluzhdenya nastupayet
vozzrozhdenye.
Shto volshebno naslazhdenye, naslazhdenye
nezhnym snom.
Sani mchatsya, mchatsya v ryad,
kolokolchiki zvenyat.
Zvyozdy slushayut, kak sani, ubegaya,
govoryat
i, vnimaya im, goryat,
i mechtaya, i blistayu v nebe dukhami
paryat;
i izmenchivym siyanem,
molchalivym obayanem,
vmeste s zvonom, vmeste s penyem, o
zabvenye govoryat.

2 The Mellow Wedding Bells

Slyshish, k svadbe zov svyatoy,
zolotoy.
Skolko nezhnovo blazhenstva v etoy pesne
molodoy!
Skvoz spokojnyi vozdukh nochi
slovno smotryat chy-to ochi i blestyat,
iz volny pevuchikh zvukov na lunu oni
glyadyat
iz prizyvnykh divnykh keliy,
polny skazochnykh veseliy,
narastaya, upadaya, bryzgi svetlye letyat.
Vnov potukhnut, vnov blestyat,
i ronyayut svetlyi vzglyad
na gryadushcheye, gde dremlet bezmy-
atezhnost nezhnykh snov,
vozveshchayemykh soglasnyem zolotykh
kolokolov.

3 The Loud Alarum Bells

Slyshish, voyushchiy nabat,
tochno stonet mednyi ad.
Eti zvuki, v dikoy muke, skazku uzhasov
tverdyat!
Tochno molyat im pomoch,
krik kidayut pryamo v noch,
pryamo v ushi temnoy nochi
kazhdyi zvuk,
to dlinneye, to koroche
vyklikayet svoj ispug.
I ispug ikh tak velik,
tak bezumen kazhdyi krik,
shto razorvannyye zvony, nesposobnyye
zvuchat,
mogut tolko bitsya, bitsya, i krichat,
krichat, krichat
i k pylayushchey gromade,
vopli skorbi obrashchat.

The Silver Sleigh Bells

Listen to the sledges,
dashing in a row,
the bells jingling.
Their bright silvery tinkle pours sweet
anguish in our ears,
their singing and their ringing tell of
sweet oblivion.
Oh, how clear, clear, clear
their chatter can be heard,
like a baby's happy laughter,
in the clear night air:
days of confusion will be followed by
renewed hope,
they bring with them magic delight, as
magic as a dream.
Sledges dashing in a row,
their bells jingling!
Stars listen to the bells, and like sledges

sparkle and dash,
they dream, in an enchanted heaven,

and with an ever-changing radiance,
with a silent fascination,
tell of sweet oblivion, with the singing and
the ringing of the bells.

The Mellow Wedding Bells

Listen to the holy wedding bells, to the holy
golden bells.
Their melody tells of a world of
happiness!
Like a pair of distant eyes, they gaze
through the quiet air of night,
and stare at the moon through the
undulating tones
they sparkle as they ring, sometimes loudly,
sometimes quietly, but always filled with a
fairy-tale joy.
And as they ring and sparkle once again,
they pour their holy blessing
on the future, where sleeps a tender
peace,
a peace proclaimed by the bells.

The Loud Alarum Bells

Listen to the wail of the bells,
like an agonised moan from hell.
They tell a tale of evil terror!

They scream into the night,
straight into the ears of darkness,
calling for help.
Every sound,
now long, then short
calls out their fear.
Their horror is so great
and their shrieks so mad,
that their tolling is completely out of tune,

yet they keep clanging, shrieking,

calling for mercy to
the flaming mass.

A mezh tem ogon bezumnyi,
i glukhoy i mnogoshumnyi, vsyo gorit,
to iz okon, to po kryshe
mchitsya vyshe, vyshe, vyshe,
i kak budto govorit:
ya khochu
vyshe mchatsya, razgoratsya vstrechu
lunnomu luchu,
il umru, il totchas, totchas, vplot do
mesyatsa vzlechu.
O, nabat, nabat, nabat,
yesli b ty vernul nazad
etot uzhas, eto plamya, etu iskru, etot
vzglyad, etot pervyi vzglyad ognya,
o kotorom ty veshchayesh s voplem, s
plachem i zvenya
a teper nam net spasenya.
Vsyudu plamya i kipenye,
vsyudu strakh i vozmushchenye.
Tvoy prizyv,
dikikh zvukov nesoglasnost
vozveshchayet nam opasnost.
To rastyot beda glukhaya, to spadayet,
kak priliv.
Slukh nash chutko lovit volny v peremene
zvukovoy,
vnov spadayet, vnov rydayet medno-
stonushchiy priboy!

4 The Mournful Iron Bells

Pokhoronnyi slyshen zvon,
dolgiy zvon!
Gorkoy skorbi slyshny zvuki, gorkoy
zhizni konchen son.
Zvuk zheleznyi vozveshchayet o pechali
pokhoron.
I nevolno my drozhim,
ot zabav svoikh speshim,
i rydayem, vspominayem, shto i my glaza
smezhim.
Neizmenno-monotonnyi,
etot vozglas otdayonnyi.
Pokhoronnyi tyazhkiy zvon,
tochno ston.
Skorbnyi, gnevnyi
i plachevnyi,
vyrastayet v dolgiy gul,
vozveshchayet, shto stradalets nepro-
budnym snom usnul.
V kolokolnykh kelyakh rzhavykh
on dlya pravyykh i nepravyykh
grozno vtorit ob odnom:
shto na serdtse budto kamen, shto glaza
somknutsya snom.
Fakel traurnyi gorit.
S kolokolni kto-to kriknul, kto-to gromko
govorit,
kto-to chyornyi tam stoit.
I khokhochet, i gremit,
i gudit, gudit, gudit,
k kolokolne pripadayet,
gulkiy kolokol kachayet,
gulkiy kolokol rydayet,
stonet v vozdukhe nemom
i protyazhno vozveshchayet o pokoye
grobovom!

And while the frantic fires roar,
everything is ablaze,
the flames out of the windows, on the roof,
leaping higher and higher,
as if trying to say:
We wish to go
still higher, to keep blazing towards the
moonbeams,
either to perish on the way, or reach the
moon.
Oh you bells, bells, bells,
if you could only stop and turn back;
but now we see no chance of escape

from this horror, from these flames

which you describe with your sad toll.
Flames and fire everywhere,
fear and indignation surround us.
Your command,
these savage sounds
foretell of evil dangers.
And danger ebbs and flows like the
tide.
We clearly hear the waves of changing
sound
swelling and sinking in the breakers!

The Mournful Iron Bells

Listen to the mournful, lasting
toll of the bells!
These are the sounds of bitter sorrow, the
end of a bitter life.
Their iron tone tells of the sadness of
death.
And so we tremble involuntarily,
and leave our pleasant tasks,
to lament, for the end will come to us
some day.
The mournful toll is heard,
monotonous and distant.
It sounds just like a lament,
a knell.
Pained, angry,
sometimes tearful,
it grows into an endless cry,
to tell us that the sufferer has fallen into
an eternal sleep.
It will remind us all,
guilty or innocent,
ringing from the steeples,
that when the time comes, the heart will
turn to stone, the eyes will close forever.
The funeral pyre is burning.
Someone calls loudly from the steeple,

a black figure standing there,
laughing, rattling,
humming, humming,
he leans against the steeple,
shaking the throbbing bells,
the bells moan again,
groaning through the silent air,
spreading the news that all is peaceful in
the grave.
Transliterations and translation by Myron Morris

Recorded in concert 4–5.XI.2010, *8–11.XI.2012, Philharmonie, Berlin

Producer and editor: Christoph Franke

Recording engineer: René Moeller · Mixing: Alexander Feucht (Symphonic Dances)

Product development and marketing manager: Martin Harris

Senior production managers: Kerry Hill and Tara Persaud

Cover art & design: Paul Marc Mitchell for WLP Ltd. 

© 2013 Warner Classics, Warner Music UK Ltd. A Warner Music Group Company.

© 2013 Warner Classics, Warner Music UK Ltd. A Warner Music Group Company.

www.warnerclassics.com