

A painting of a winter landscape. In the background, a church with a tall, ornate spire stands on a hill. The foreground is dominated by several bare, gnarled trees with intricate branch structures. The ground is covered in snow, with some patches of dark earth or ice visible. The sky is a pale, overcast blue-grey. The overall mood is quiet and desolate.

DEMIDENKO PLAYS  
RACHMANINOV

hyperion





## CONTENTS

TRACK LISTING	☞	page 3
ENGLISH	☞	page 4
FRANÇAIS	☞	page 7
DEUTSCH	☞	Seite 9

*www.hyperion-records.co.uk*

*Thank you for purchasing this  
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website  
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual  
property of our artists and writers—do not upload  
or otherwise make available for sharing  
our booklets, ePubs or recordings.*

*hyperion*



# SERGEI RACHMANINOV (1873–1943)

- |  |  |        |
|--|--|--------|
| 1  | <b>Étude-tableau in C major</b> Op 33 No 2       | [2'12] |
| 2  | <b>Étude-tableau in G minor</b> Op 33 No 8       | [3'44] |
| 3  | <b>Prelude in F sharp minor</b> Op 23 No 1       | [3'36] |
| 4  | <b>Prelude in D minor</b> Op 23 No 3             | [3'51] |
| 5  | <b>Prelude in G minor</b> Op 23 No 5             | [4'17] |
| 6  | <b>Prelude in C minor</b> Op 23 No 7             | [2'24] |
| 7  | <b>Prelude in G flat major</b> Op 23 No 10       | [3'18] |
| <b>Morceaux de fantaisie</b> Op 3 (original version) |  |        |
| 8  | <b>Élégie in E flat minor</b>                    | [4'53] |
| 9  | <b>Prelude in C sharp minor</b>                  | [4'15] |
| 10   | <b>Mélodie in E major</b>                        | [4'01] |
| 11   | <b>Polichinelle in F sharp minor</b>             | [3'12] |
| 12   | <b>Sérénade in B flat minor</b>                  | [3'10] |
| 13   | <b>Prelude in F minor</b> Op 32 No 6             | [1'18] |
| 14   | <b>Prelude in A minor</b> Op 32 No 8             | [1'37] |
| 15   | <b>Prelude in B minor</b> Op 32 No 10            | [6'40] |
| 16   | <b>Prelude in G sharp minor</b> Op 32 No 12      | [2'28] |
| 17   | <b>Étude-tableau in F sharp minor</b> Op 39 No 3 | [2'49] |
| 18   | <b>Étude-tableau in B minor</b> Op 39 No 4       | [3'46] |
| 19   | <b>Étude-tableau in E flat minor</b> Op 39 No 5  | [6'11] |

NIKOLAI DEMIDENKO piano



**M**USIC FOR RACHMANINOV, Neville Cardus once wrote, 'is not, as it is, say, with Horowitz, first an inspiration to brilliant and lovely piano playing. And notes for Rachmaninov are not, as they often seem for Schnabel, so many symbols of an invisible spiritual universe. Music is Rachmaninov's "way of life", his instinctive means of expressing experience. The piano is part of the universe in which he lives, as natural to his thinking and feeling as speech and physical reflex action ... he plays from the creative centre outwards—not from the piano inwards' (*The Manchester Guardian*, 12 March 1936).

*My constant desire to compose music is actually the urge within me to give tonal expression to my thoughts ... I have no sympathy with the composer who produces works according to preconceived formulas or preconceived theories. Or with the composer who writes in a certain style because it is the fashion to do so. Great music has never been produced in that way ... A composer's music should express the country of his birth, his love affairs, his religion, the books which have influenced him, the pictures he loves. It should be the product of the sum total of a composer's experiences. Study the masterpieces of every great composer, and you will find every aspect of the composer's personality and background in his music. Time may change the technique of music, but it can never alter its mission ... In my own compositions, no conscious effort has been made to be original, or Romantic, or Nationalistic, or anything else ... I am a Russian composer, and the land of my birth has influenced my temperament, and outlook. My music is the product of my temperament, and so it is Russian music ... What I try to do, when writing down my music, is to make it say simply and directly that which is in my heart when I am composing. If there is love there, or bitterness, or sadness, or religion, these moods become a part of my music, and it becomes either beautiful or bitter or sad or religious.* (Rachmaninov in interview with David Ewen, 'Music Should Speak from the Heart', *The Etude*, New York, December 1941.)

First played as an integral cycle at a concert in Kharkov on 28 December 1892, the *Morceaux de fantaisie*, Op 3, were written in the autumn of 1892. An aspiring hopeful of nineteen, recently graduated from the Moscow Conservatoire, admired for his pianistic talent and publicly praised as a composer by Tchaikovsky, Rachmaninov dedicated the set to his teacher,

Arensky. He recorded Nos 2–5 for the gramophone, and cut piano rolls of the complete opus for Ampico in New York between October 1919 and October 1928.

Of the five pieces in the collection, the C sharp minor Prelude (premiered at the Moscow Electrical Exposition, 26 September 1892) has enjoyed extravagant fame at the expense of other and better creations. Ticker-tape America adored it (his cousin and piano teacher, the Liszt pupil Alexander Siloti, had seen to that in 1898): it was the only encore, if not piece, promoters and public alike ever seemed to want to hear him play. But he didn't always oblige. James Huneker, reporting his New York debut (21 December 1918) in the *New York Times*, noted how '... the Rachmaninov "fans"—and there were thousands of them ... clamoured for the favourite piece of Flatbush "flappers". They surged towards Sergei in serried masses. They clustered about the stage ... But Rachmaninov did not play it. All Flapperdom sorrowed last night'. At his first post-Great War European recital in London, on 6 May 1922, on the other hand, he did: 'Rachmaninov', *The Observer* reviewed, 'filled the Queen's Hall yesterday, and sent people away disappointed. Hofmann half fills the Queen's Hall, and Busoni plays in the Wigmore Hall ... But they never composed "The Prelude" ... Would he actually play it, itself? Rachmaninov bowed to the inevitable, sat down wearily, and played the piece which ... of all pieces, he most hates'. Writing of his solo 1928 London recital (23 May), Ernest Newman pondered how this 'little effort of his Byronic youth has been the making of [Rachmaninov]; for the general public, Rachmaninov is [this] Prelude, just as Charlie Chaplin is a pair of baggy trousers and hypertrophied boots, and George Robey is a pair of arched eyebrows'.

Resonating with solemn chordal bells and a wonderfully rhetorical Slav demonstration of what Deryck Cooke (in *The Language of Music*, 1959) has called the pain and anguish of the falling minor sixth, its essentially Schumannesque tripartite form, with a contrasted middle section, is broadly shared by the rest of the cycle. In following the first edition of





1893, the present recording dispenses with the 1940 revisions of *Mélodie* and *Sérénade*. Whether or not, specifically, the recasting of the E major *Mélodie* (which version Rachmaninov recorded for RCA Victor) was an improvement remains debatable. Certainly, the first simplicity of idea, the distinctive throbbing triplet chords, the purer, less chromatically decorative harmonic vocabulary, and the slower tempo (*Adagio sostenuto* rather than *Andante con moto*) are facets of the original with a character distinctively their own. The title *Polichinelle* (Pulcinella, the 'deformed bachelor who chased pretty girls' of the Italian *commedia dell'arte*) was at the suggestion of Mikhail Slonov, a fellow student of Rachmaninov at the Moscow Conservatoire. Curious he wasn't tempted to come up with some such similarly evocative name for the closing *Sérénade*—a seductively mezzo-voiced, guitar-inflected Russian *Carmen* scenario.

'Rachmaninov's Preludes', the critic Yuli Engel wrote in 1911, 'differ from Chopin's in that they generally incline towards a solid and often polyphonic treatment, a broad structure, or towards clear contrasts of musically independent sections; in a word, they approach Chopin's exceptions to his own rule.' Dedicated to Siloti, the Op 23 set of ten dates mainly from 1903, while the thirteen of Op 32, contemporary with the *Liturgy of St John Chrysostom*, appeared between August and September 1910.

From Op 23, the F sharp minor, multiple-voiced and chromatically coloured in the detail of its accompaniment, is a sad song of desperate climax shadowed by Schumann's *Clara* Variations at the end. Touched by menace, the D minor paraphrases the style of a minuet. Contrasting famous images of battlefields and dreamscapes, the G minor (1901) is an *alia marcia* of steely pianism and heady cantabile. Recalling chorale and 'Revolutionary' Chopin in its weighted bass octaves and rhetorical declamation, the C minor canvasses swirling semiquaver figuration. The G flat is an essay in broad-chested tenor melody, delicately supported.

From Op 32, the F minor (25 August 1910) and A minor

(24 August) are texturally intricate quasi-studies, complex in rhythm and urgent in drama. According to Moiseiwitsch (*The Gramophone*, May 1943), Rachmaninov himself confirmed that the inspiration of the B minor (6 September) had been a painting, *The Return*, by Böcklin (another of whose works had only the previous year catalysed the orchestral tone-poem *The Isle of the Dead*). Celebrated by Paderewski and Horowitz, the intensely Russian G sharp minor (23 August) is a modal spinning-song of lingering memories, deceptive in its *Allegro* tempo marking.

The *Études-tableaux* Op 33 and Op 39 were conceived in 1911 and 1916–17. In a letter to Respighi (2 January 1930), Rachmaninov revealed that each had its own programme, a 'secret' explanation—identifying, however, only five. As John Culshaw comments in his study of the composer dedicated to Medtner (1949), Rachmaninov was a man who 'cared little for what we might call "physical" programme music [in the Strauss understanding] ... [but he] liked an external influence; he liked to be captivated or inspired by a picture or a poem, but the inspiration having been found he relegated the actual subject to the background and rarely revealed its identity'. Early critical reaction to Op 39—the last music Rachmaninov wrote in Russia—sensed important changes of mood and creative direction: 'The soft lyricist begins to employ a more severe, concentrated, and deepened mode of expression' (*Russkaya Muzykalnaya Gazeta*, 11 December 1916); 'These are lovely pieces, independent of their performer even when he is Rachmaninov himself ... A new feeling hangs suspended over the entire opus. In one the shadows are faint, in another tempests gather force, in another a break can be seen through heavy, heavy clouds, but nowhere do we find happiness, calm, ease ... Yet throughout them all, life pulses, saying in sound what has to be said, and saying it beautifully ... The most attractive ... is probably that in B minor—a wonderful piece, somewhat "humoresque", sharply rhythmic' (*Engel, Russkiye Vedomosti*, 5 December 1916).

ATEŞ ORGA © 1994



Recorded in Wigmore Hall, London, on 3 and 4 January 1994  
Recording Engineer KEN BLAIR  
Recording Producer ATEŞ ORGA  
Piano STEINWAY & SONS prepared by PETER SALISBURY  
Executive Producers JOANNA GAMBLE, EDWARD PERRY  
© Hyperion Records Limited, London, 1994  
© Hyperion Records Limited, London, 2007

Front illustration: *The rooks have arrived* (1871) by Alexei Savrasov (1830–1897)

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



## NIKOLAI DEMIDENKO JOUE RACHMANINOV

**P**OUR RACHMANINOV, la musique, a jadis écrit Neville Cardus, « n'est pas d'abord, comme pour Horowitz, ce qui inspire le brio et la beauté d'une exécution pianistique. Et les notes ne sont pas pour Rachmaninov, comme elles semblent souvent l'être pour Schnabel, autant de symboles d'un univers spirituel invisible. La musique est la 'manière de vivre' de Rachmaninov, le moyen instinctif d'exprimer ses expériences. Le piano fait partie de l'univers dans lequel il vit, aussi naturel à sa pensée et ses sentiments que la parole ou le réflexe physique ... son jeu progresse du noyau créateur vers l'extérieur—et non du piano vers l'intérieur » (*The Manchester Guardian*, 12 mars 1936).

*Mon incessant désir de composer de la musique est en réalité un besoin que j'ai en moi de donner une expression tonale à mes pensées ... Je ne suis pas de ces compositeurs qui créent leurs œuvres selon des formules préconçues ou des théories préconçues. Ni de ceux qui écrivent dans un certain style parce que c'est la mode d'écrire ainsi. La grande musique n'a jamais été créée de cette façon ... La musique d'un compositeur devrait évoquer son pays natal, ses amours, sa religion, les livres qui l'ont marqué, les tableaux qu'il aime. Elle devrait être le produit de la totalité des expériences du compositeur. Etudiez les chefs-d'œuvre de tous les grands compositeurs, et vous découvrirez tous les aspects de la personnalité et des origines du compositeur dans sa musique. Le temps peut modifier la technique de la musique, mais jamais en altérer la mission ... Dans mes propres compositions, il n'y a pas de volonté consciente d'être original, ou romantique, ou nationaliste, ou quoi que ce soit ... Je suis un compositeur russe, et la terre qui m'a vu naître a influencé mon tempérament et ma façon de voir les choses. Ma musique est le produit de mon tempérament, et est par conséquent une musique russe ... Ce que j'essaie de faire, lorsque j'écris ma musique, c'est de la faire dire de façon simple et directe ce qu'il y a dans mon cœur au moment où je compose. S'il y a de l'amour, ou de l'amertume, ou de la tristesse, ou de la religion, ces états d'âme deviennent une partie de ma musique, qui devient alors belle, amère, triste ou religieuse (Rachmaninov, dans un entretien avec David Ewen, « Music should speak from the heart », *The Etude*, New York, décembre 1941).*

Présentés pour la première fois dans leur intégralité lors d'un concert à Kharkov le 28 décembre 1892, les *Morceaux de*

*fantaisie*, op. 3, furent écrits durant l'automne 1892. Jeune musicien de dix-neuf ans, tout juste sorti du Conservatoire de Moscou, admiré pour ses talents de pianiste et publiquement reconnu par Tchaïkovsky comme l'un des compositeurs les plus prometteurs de la jeune génération, Rachmaninov dédia cette œuvre à son professeur, Arensky. Il enregistra les pièces n<sup>os</sup> 2 à 5 pour le phonographe, et, entre octobre 1919 et octobre 1928, reproduisit l'œuvre complète sur rouleaux pour la société new-yorkaise Ampico.

Parmi les cinq pièces de ce recueil, le Prélude en ut dièse mineur connut un immense succès—au détriment d'autres compositions de meilleur qualité. L'Amérique adorait ce morceau (le cousin et professeur de piano de Rachmaninov Alexandre Siloti, qui fut lui-même l'élève de Liszt, fit en sorte qu'il devînt un morceau de bravoure des 1898) : c'était le *seul* rappel, sinon la seule pièce, que les promoteurs comme le public semblaient vouloir l'entendre jouer. Mais le compositeur ne les obligeait pas toujours. Relatant le seul récital londonien qu'il donna en 1928 (le 23 mai), Ernest Newman se demandait comment cette « simple composition de sa jeunesse byronienne a pu forger [son image] ; car pour le grand public, Rachmaninov est [ce] prélude, de la même façon que Charlie Chaplin est un pantalon flottant et des chaussures hypertrophiées, ou que George Robey est une paire de sourcils en demi-lune ».

Sa forme tripartite, qui n'est pas sans rappeler la musique de Schumann, avec une section centrale très contrastée, se retrouve dans la plupart des autres pièces du cycle ; elle résonne d'accords évoquant le tintement solennel d'une cloche et s'impose comme un merveilleux exemple dans le style slave de ce que Deryck Cooke a appelé (dans *The Language of Music*, 1959) la douleur et l'angoisse de la sixte mineure descendante. S'en tenant à l'édition originale de 1893, le présent enregistrement ne contient pas les révisions faites en 1940 sur *Mélodie* et *Sérénade*. Il est difficile de dire si le remaniement de la *Mélodie* en mi majeur (que Rachmaninov





enregistra dans cette version pour RCA Victor) fut une amélioration ou non. Il est incontestable que la simplicité de la mélodie, la pulsation caractéristique de ses triolets d'accords, la pureté de son vocabulaire harmonique, moins fourni sur le plan chromatique, et son mouvement plus lent (*Adagio sostenuto* au lieu d'*Andante con moto*) sont autant de facettes qui confèrent à l'original davantage de caractère. Le titre, *Polichinelle* (« le célibataire difforme qui courait après les jolies filles » dans la *commedia dell'arte* italienne), fut suggéré par Mikhail Slonov, un camarade de promotion de Rachmaninov au Conservatoire de Moscou. Il est curieux que le compositeur ne fût pas tenté de trouver un nom aussi évocateur pour *Sérénade*, la pièce qui vient conclure le cycle—un scénario de *Carmen* à la russe exécuté à mi-voix avec des accents de guitare.

« Les Préludes de Rachmaninov », écrivait en 1911 le critique Yuli Engel, « différent de ceux de Chopin en ce sens qu'ils penchent généralement vers un traitement solide et souvent polyphonique, une vaste structure, ou vers des contrastes bien marqués entre des sections musicalement indépendantes ; en un mot, ils font une règle de ce qui est l'exception chez Chopin. » Dédiés à Siloti, les préludes de l'op. 23 furent composés pour la plupart de 1903, tandis que les treize de l'op. 32, datant de l'époque de la *Liturgie de Saint-Jean Chrysostome*, apparurent entre août et septembre 1910.

Coloré par le chromatisme d'un accompagnement élaboré sur un contrepoint fourni, le Prélude en fa dièse mineur de l'op. 23 est une triste mélodie dominée par le désespoir et s'achevant sur une sombre évocation des *Variations sur un thème de Clara Wieck* de Schumann. Le Prélude en ré mineur paraphrase le style du menuet sur un ton menaçant. Celui en sol mineur (1901) est un *alla marcia* d'une ampleur capiteuse, exigeant une exécution d'acier, confrontant des tableaux de champs de bataille à des paysages de rêve. Le style déclamatoire emphatique et les pesants octaves à la basse du Prélude en ut mineur, caractérisé par ses tourbillons de

doubles croches, rappellent la « Révolutionnaire » de Chopin. Le Prélude en sol bémol déploie une mélodie de puissante voix de ténor soutenue par un accompagnement délicat.

Tirés de l'op. 32, les Préludes en fa mineur (25 août 1910) et en la mineur (24 août) sont quasiment des études, aux textures enchevêtrées, aux rythmes complexes et au caractère dramatique urgent. Selon Moiseiwitsch (*The Gramophone*, mai 1943), Rachmaninov lui-même confirma que le Prélude en si mineur (6 septembre) lui avait été inspiré par un tableau de Böcklin, *Le Retour* (c'est une œuvre du même peintre qui avait déjà été l'inspiration de *L'île des morts* l'année précédente). Rendu célèbre par Paderewski et Horowitz, le Prélude en sol dièse mineur (23 août), une œuvre profondément russe, est une romance modale où sont évoqués de vagues souvenirs sur un mouvement *Allegro* trompeur.

Les *Études-tableaux*, opp. 33 et 39, furent composées en 1911 et en 1916–17. Dans une lettre à Respighi (2 Janvier 1930), Rachmaninov révéla que chaque pièce possédait son propre programme, son explication « secrète »—qu'il ne dévoila cependant que pour cinq d'entre elles. Comme le suggère John Culshaw dans son étude du compositeur qu'il dédia à Medtner (1949), Rachmaninov était un homme qui « se souciait peu de ce que l'on pourrait appeler la musique à programme 'physique' [au sens straussien] ... [mais il] aimait utiliser une influence extérieure ; il aimait être fasciné ou inspiré par un tableau ou par un poème, mais une fois l'inspiration trouvée il reléguait son sujet original à l'arrière-plan et révélait rarement son identité ». Toutes les critiques de l'op. 39 s'accordèrent à trouver dans cette œuvre—la dernière que Rachmaninov écrivit en Russie—d'importants changements, tant dans le caractère de la musique que dans la direction créatrice qui s'y dessinait : « Le tendre lyrisme commence à laisser place à une expression plus sévère, plus concentrée et plus intense ... » (*Russkaya Muzykalnaya Gazeta*, 11 décembre 1916).

ATEŞ ORGA © 1994  
Traduction JEAN-PAUL METZGER



## NIKOLAI DEMIDENKO SPIELT RACHMANINOW



„FÜR RACHMANINOW ist Musik nicht zu allererst eine Inspiration zu brilliantem und wunderschönem Klavierspiel, wie sie es beispielsweise für Horowitz ist.“ So schrieb der Musikkritiker Neville Cardus 1936 im *Manchester Guardian*, „und Noten sind für Rachmaninow nicht, wie sie es so häufig für Schnabel scheinen, so und so viele Symbole in einem geistigen Universum. Musik ist seine Lebensweise, seine instinktive Art, Erfahrungen auszudrücken. Das Klavier ist Teil des Universums, in dem er lebt, und ist seinem Denken und Fühlen ebenso natürlich wie Sprache und physische Reflexe ... er spielt vom kreativen Zentrum nach außen hin, nicht vom Klavier nach innen.“

Rachmaninow drückte sich selber in einem von *The Étude* im Dezember 1941 veröffentlichten Interview folgendermaßen aus:

*Mein ständiges Begehren zu komponieren, ist eigentlich der mir innewohnende Drang, meinen Gedanken klanglichen Ausdruck zu verleihen ... Ich habe keinerlei Sympathie für den Komponisten, der seine Werke nach vorgefaßten Formeln oder Theorien hervorbringt. Noch habe ich Sympathie für den Komponisten, der in einem bestimmten Stil schreibt, weil dieser gerade in Mode ist. Große Musik wurde noch nie auf diese Weise komponiert ... Die Musik des Komponisten sollte sein Geburtsland, seine Liebesaffären, die Bücher, die ihn beeinflussten, sowie die Bilder, die er liebt, ausdrücken. Sie sollte die Summe seiner Erfahrungen sein. Man studiere die Meisterwerke jedes großen Komponisten und man wird jeden Aspekt seiner Persönlichkeit und Herkunft in seiner Musik wiederfinden. Die Zeit mag die Technik der Musik ändern, aber nie ihre Mission ... In meinen eigenen Kompositionen ist keinerlei bewußtes Bemühen, originell, romantisch, nationalistisch oder was auch immer zu sein. Ich bin ein russischer Komponist, und mein Geburtsland hat mein Temperament und meine Lebensauffassung geprägt. Meine Musik ist ein Erzeugnis meines Temperaments, also ist sie russische Musik. Wenn ich meine Musik niederschreibe, versuche ich einfach und direkt zu sagen, was zum Zeitpunkt des Komponierens in meinem Herzen ist. Habe ich Liebe, Bitterkeit, Traurigkeit oder religiöse Gefühle im Herzen, werden diese Stimmungen zu einem Teil meiner Musik, die dann eben schön, bitter, traurig oder religiös wird.*

Die im Herbst 1892 entstandenen *Morceaux de fantaisie*, op. 3

wurden am 28. Dezember 1892 in Kharkow als einheitlicher Zyklus uraufgeführt. Der Komponist war erst neunzehn Jahre alt und hatte eben das Moskauer Konservatorium absolviert, als er bereits allgemein für sein Klavierspiel bewundert und öffentlich von Tschaikowsky für seine kompositorischen Gaben gelobt wurde. Rachmaninow widmete das Werk seinem Lehrer Arensky.

Von den fünf Stücken dieses Zyklus' ist das stimmungsvolle Prélude in cis-Moll bei weitem das berühmteste—vielleicht auf Kosten anderer und besserer Schöpfungen. Amerika liebte es, es war die einzige Zugabe, wenn nicht sogar die einzige seiner Kompositionen, die das Publikum stets zu hören wünschte. Diesem Wunsch gab er jedoch nicht immer nach. Der Musikkritiker Ernest Newman stellte in seinem Artikel über Rachmaninows Londoner Auftreten des Jahres 1928 folgende Überlegung an: „Wie doch dieses leicht hingeworfene Stück seiner unbesorgten Jugend seinen ganzen Ruhm ausmacht; für die Allgemeinheit ist Rachmaninow das Prélude, ganz wie Charlie Chaplin ein paar verbeutelte Hosen und riesige Schuhe bedeutet.“

Während feierliche Glockenakkorde und eine wunderbare, typisch slawische Rhetorik mitschwingen (Deryck Cooke sprach in seiner Veröffentlichung *The Language of Music*, 1959, von „der Qual und Pein der fallenden verminderten Sexten“), behält der Zyklus vorwiegend eine dreiteilige Form nach Schumannschem Muster mit gegensätzlichem Mittelteil bei. Im Einklang mit der ersten Veröffentlichung von 1893 verzichtet die vorliegende Einspielung auf die 1940 vorgenommenen Umarbeitungen von *Mélodie* und *Sérénade*. Es steht ohnehin zur Debatte, ob diese Revisionen, und besonders die Umformung der *Mélodie* in E-Dur, die Rachmaninow so für RCA Victor aufnahm, eine Verbesserung darstellen. Gewiß ist doch aber wohl, daß die ursprüngliche Schlichtheit der Einfälle, die hervorstechenden pochenden Triolenakkorde, die reinere, weniger chromatisch ausgeschmückte Ausdrucksweise und das langsamere Tempo (*Adagio sostenuto* statt *Andante con moto*) Aspekte des



Originals sind, die ihre eigenen, unverwechselbaren Wesenszüge tragen. Der Titel *Polichinelle*, d.h. der verwachsene Junggeselle Pulcinella aus der italienischen *commedia dell'arte*, der hübschen Mädchen nachjagt, wurde dem Stück auf Vorschlag von Mikhail Slonov, einem Kommilitonen Rachmaninows am Moskauer Konservatorium, verliehen. Seltsamerweise fühlte sich Rachmaninow nicht versucht, der *Sérénade* einen ähnlich evokativen Namen zu geben, obwohl es einem verführerisch mezzofarbenen, gitarristisch auf russisch abgewandeltem *Carmen*-Szenario gleicht.

Die zehn Alexander Siloti (seinem Vetter und Lehrer) gewidmeten *Préludes*, op. 23, stammen vorwiegend aus dem Jahr 1903, während die 13 *Préludes*, op. 32, zwischen August und September 1910 und gleichzeitig mit der *Liturgie des heiligen Johannes Chrysostomus* erschienen. Das *Prélude* in fis-Moll aus op. 23, im Detail seiner Begleitstimme vielstimmig gehalten und von chromatischer Färbung gekennzeichnet, besingt voll Trauer die Tiefe der Verzweiflung, über die sich am Ende Schumanns *Clara-Variationen* wie ein Schatten legen. Bedrohlich, und doch gleichzeitig spielend, tänzelt das *Prélude* in d-Moll im Stil des Menuetts. Das *Prélude* in g-Moll (1901) ist ein *alla marcia* von stählerner pianistischer Fertigkeit und berauschem Cantabile, in dem berühmte Bilder von Schlachtfeldern und Traumlandschaften gegenübergestellt werden. Choral und Chopins *Revolutionäre Etüde* in gewichtigen Baßoktaven und rhetorischer Deklamation ins Gedächtnis rufend, wirbt das *Prélude* in c-Moll mit wirbelnder Sechzehntel-Figuration. Das *Prélude* in Ges bringt eine breit angelegte, behutsam fundierte Tenormelodie zu Gehör. Aus op. 32 sind *Prélude* in f-Moll und a-Moll quasi texturmäßig

verwickelte Studien, komplex im Rhythmus und eindringlich im Drama. Die Inspiration für *Prélude* in h-Moll stammt, wie Rachmaninow laut Moiseiwitsch (*The Gramophone*, Mai 1943) bestätigte, dem Böcklin-Gemälde *Die Rückkehr*, wie im Vorjahr die *Toteninsel* bereits vom Gemälde gleichen Namens dieses Malers inspiriert wurde. Das zutiefst russische *Prélude* in gis-Moll, das mit großer Vorliebe von Paderewski und Horowitz gespielt wurde, ist ein Spinnlied voller nachhaltiger Erinnerungen, das in seiner Tempobezeichnung *Allegro* trügerisch ist.

Die *Études-tableaux*, opp. 33 und 39, wurden 1911 und 1916–17 komponiert. In seinem Brief vom 2. Januar 1930 an Respighi verrät Rachmaninow, daß jeder Etüde ein eigenes Programm, eine „geheime“ Erklärung, zugrunde liegt, wobei er allerdings nur fünf identifizierte. In seiner Medtner gewidmeten Studie über den Komponisten (1949) erläutert John Culshaw, daß „Rachmaninow ein Mensch war, der sich wenig aus dem machte, was wir ‚physische‘ Programmmusik nennen (in Straußscher Bedeutung), er bevorzugte aber einen äußeren Einfluß; er ließ sich von einem Gemälde oder Gedicht gefangennehmen oder inspirieren, wies diese Inspiration als eigentliches Thema dann in den Hintergrund und enthüllte selten ihre Identität“. In ersten kritischen Reaktionen auf op. 39—die letzte Musik, die Rachmaninow in Rußland schrieb—beobachtete man die wesentlichen Stimmungsumschläge und schöpferische Richtungsänderung: „Der sanfte Lyriker fängt an, eine striktere, konzentriertere und sich vertiefende Ausdrucksform anzunehmen“ (*Russkaya Muzykal'naya Gazeta*, 11. Dezember 1916).

ATEŞ ORGA © 1994  
Übersetzung EIKE HIBBETT



