

CHAN 9759



Valeri Polyansky



CHANDOS

RACHMANINOV

THE BELLS • SYMPHONIC DANCES

Olga Lutsiv-Ternovskaya soprano

Leonid Bomstein tenor

Vyacheslav Pochapsky bass

Russian State Symphonic Cappella

Russian State Symphony Orchestra

under Valeri Polyansky



Sergey Vasil'yevich Rachmaninov

Sergey Vasil'yevich Rachmaninov (1873–1943)

Symphonic Dances, Op. 45 37:12

- | | | | |
|---|-----|---|-------|
| 1 | I | Non allegro | 11:58 |
| 2 | II | Andante con moto (Tempo di valse) | 10:54 |
| 3 | III | Lento assai – Allegro vivace – Lento assai –
Come prima – Allegro vivace | 14:16 |

The Bells, Op. 35* 35:50

- | | | | |
|---|-----|----------------------|-------|
| 4 | I | Allegro ma non tanto | 6:06 |
| 5 | II | Lento | 10:37 |
| 6 | III | Presto | 8:50 |
| 7 | IV | Lento lugubre | 10:12 |

TT 73:05

Olga Lutsiv-Ternovskaya soprano*

Leonid Bomstein tenor*

Vyacheslav Pochapsky bass*

Russian State Symphonic Cappella*

Russian State Symphony Orchestra

under

Valeri Polyansky

Rachmaninov: Symphonic Dances/The Bells

In the summer of 1912 Rachmaninov was already toying with the idea of writing a symphony, but his thoughts were given a new direction by the sudden appearance of an unsigned letter. It contained the typewritten text of Konstantin Balmont's Russian translation of Edgar Allan Poe's *The Bells*, and a plea to set the words to music. Only many years later was the identity of the writer revealed: she was Mariya Danilova, a pupil of the cellist Mikhail Bukinik. The solemn and fatalistic tone of the poem struck a deep chord with the composer and he became fired with the idea of writing a choral symphony. The work was sketched out in its entirety in the spring of 1913 when Rachmaninov was staying in Rome. The apartment which he had rented overlooked the Piazza d'Espagna, and had once been occupied by Tchaikovsky. Here he worked with tireless energy on *The Bells* and the first version of the Second Piano Sonata. Back in Russia, the new choral symphony was quickly orchestrated and received its premiere at one of Siloti's concerts on 13 December 1913. It was part of an all-Rachmaninov programme

that included *The Isle of the Dead* and the Second Piano Concerto. Rachmaninov himself conducted the chorus of the Mariinsky Theatre, which had been hired for the performance. Shortly afterwards the composer left Russia for a concert tour of England and it was agreed that *The Bells* would be performed at the Sheffield Festival in the autumn. With the outbreak of the First World War, however, these plans came to nothing and it was not until 21 October 1936 that it was first heard in Sheffield when Sir Henry Wood conducted it. Rachmaninov himself supervised the performance and he made some significant changes in the vocal parts of the third movement, which were thought necessary due to the complexity of the part writing. More performances of *The Bells* were given in the USA by Eugene Ormandy and the Philadelphia Orchestra in January 1937. For these performances an English translation was commissioned, but in attempting to restore something of the spirit of Poe's poem of 1849, it moved too far away from the Russian words that Rachmaninov actually set.

The sound of bells held a fascination for Rachmaninov, and his delight in conveying their expressive sounds became a recurrent theme in his music. The hypnotic and distinctive sound of Russian church bells in the finale of the First Suite for two pianos (1893) is one of the best and earliest examples. In his Choral Symphony Rachmaninov uses different kinds of bell timbre to symbolise human suffering and death. The spectre of death is never far away and it hovers over each movement of the work as it does over Mussorgsky's *Songs and Dances of Death*. It is easy to forget this amid the joyful racing of the sledges and the jingling of their silver bells in the first movement, but their song is a reminder of the 'oblivion' to come. In the central section (*Meno mosso*) the point is underlined by a modulation from the brilliant key of A flat major to the darker key of C sharp minor – the predominate key of the finale – and the chorus sings 'la bouche fermée' in a quasi-religious manner. At the close of the movement, the chorus intones a long nine-bar melisma on the words 'v ryad' (in a line), and Rachmaninov introduces a rocking figure, which becomes the basis for the introduction to the *Lento* movement that follows. The clashing diminished sevenths of

this introduction are strangely at variance with the sensuous beauty of the soprano solo that is in Rachmaninov's most richly romantic vein. The *Presto* is the most dramatic movement in the symphony. It depicts the sounds of an alarm bell and an all-consuming fire that flares up in the night sky. In this surrealistic nightmare, however, the panic-stricken voices seem to express all the terrors of the Dies irae in the Catholic mass, or the tormented souls in Rachmaninov's own opera *Francesca da Rimini*. Rachmaninov referred to the precedent of Tchaikovsky's Sixth Symphony to justify his choice of a final *Lento lugubre*, and at the words 'And we sob, remembering that we too will close our eyes' Rachmaninov acknowledges a free quotation from Tchaikovsky. In this powerful movement with its poignant baritone solo, death itself confronts us in all its horror. The insistent C sharp–G sharp sway of the death knoll pervades the entire movement, although in the last eleven bars the modulation from C sharp minor to D flat major suggests the hope of resurrection.

A period of twenty-seven years separates the composition of *The Bells* from Rachmaninov's last symphonic work, the

Symphonic Dances. Composed in the summer of 1940 and first performed by Eugene Ormandy and the Philadelphia Orchestra on 3 January 1941, the dances constitute what is essentially a three-movement symphony. At one time the composer intended giving them subtitles – ‘Day’, ‘Twilight’ and ‘Midnight’; he decided against it, but these titles tend to support the idea of a link with the philosophical programme of *The Bells*. The self-quotation from the last movement of his own First Symphony at the end of the *Non allegro* hints at the personal nature of the work.

The idea of writing a symphony in the form of dance movements was probably suggested by the one-act ballet *Paganini* that Fokin staged in London in 1939 with Rachmaninov’s music. The composer was evidently interested in following up the success of *Paganini* with a new ballet based on the *Symphonic Dances* and Fokin would have undoubtedly choreographed it had his death in 1942 not prevented the plan from being carried through. The *Non allegro* opens tentatively with soft *spiccato* quavers on the first violins that usher in a three-note motif on the cor anglais. This motif, which dominates the entire work, gains fresh impetus when it is presented with greater

force by the trumpets over the rhythmic pulsing of violins and violas, whose shifting accents (beats one and four, then one, three and four and finally one, two, three and four) drive the music inexorably forward. Eventually the pace slackens and we find solace for a moment in a sad and reflective melody that is so deeply characteristic of Rachmaninov at his most lyrical. At first it is presented by a solo alto saxophone, and is then taken up by the strings over a gentle piano accompaniment.

The *Andante con moto* begins with a menacing dotted-quaver theme on stopped horns and trumpets that reappears like a ghostly spectre three more times in the movement (the last time *forte* and without mutes). The main part of the movement is a slow *Valse triste*; its melancholy phrases are shot through with running woodwind figures and it concludes with a scherzo-like episode that is partially derived from the earlier woodwind passages. The finale is the most dynamic movement in the work: with a convulsive shudder from the violins and violas the flutes, supported by the oboes, sink down chromatically (*Lento assai*), and almost immediately the music launches into a furious *Allegro vivace*, prefaced by twelve rapid strokes of midnight. Amid the

shimmering half-lights the Dies irae is heard on piccolo, flutes and xylophone, together with the Russian Orthodox chant ‘Blagosloven yesi Gospodi’ (Blessed art thou, o Lord), which emerges energetically on the strings. The opening chords are heard again, this time on the strings, but they give way to a supplicating melody on the cellos beneath ghostly muted violins, chromatic thirds on the flutes and harp *glissandi*. For a moment there is silence, but against a hushed *tremolando* on the cellos the chilling sound of the bass clarinet rises from the depths, and a lengthy episode follows that spends itself in a gradual *diminuendo*. A sudden reprise of the *Allegro vivace* ushers in the Dies irae, which builds to a tumultuous climax. The Orthodox chant intervenes, however, (the score is marked ‘Alliluya’), and the work ends with a shattering coda.

© 1999 Philip Taylor

Olga Lutsiv-Ternovskaya studied singing and piano at the Gnesin Music Academy of Russia. Opera roles include Micaëla (Bizet’s *Carmen*), Ludmila (Glinka’s *Ruslan and Ludmila*), the Swan Princess (Rimsky-Korsakov’s *The Tale of Tsar Saltan*), Rosina (Rossini’s *Il barbiere di Siviglia*) and Musetta

(Puccini’s *La bohème*). She also has a busy concert schedule and has appeared in major Russian cities and abroad. Olga Lutsiv-Ternovskaya makes a speciality of songs and duets and has made a number of recordings.

Leonid Bomstein studied at the Gnesin Music Academy of Russia. Since 1993 he has been a soloist of the Helikon Opera, performing the roles of Beppe (*Pagliacci*), Oebalus (*Apollo et Hyacinthus*), and Ernesto (*Don Pasquale*) and has performed with the Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Music Theatre in Moscow and the Bolshoy Theatre of Russia in roles including Rudolfo (*La bohème*), Nemorino (*L’elisir d’amore*) and the Simpleton (*Boris Godunov*). In 1998 Leonid Bomstein worked with the Orchestre National de Lille and future plans include an appearance in Prokofiev’s *War and Peace* at the Opéra national de Paris-Bastille. Leonid Bomstein successfully combines his work in the theatre with a busy career on the concert platform, appearing with the leading orchestras of Russia and under many distinguished conductors.

Vyacheslav Pochapsky gained his musical education at the Gnesin Music Academy of

Russia. Since 1982 he has been a soloist of the Bolshoy Theatre of the Russian Federation. He has made successful appearances in the following roles: Susanin in Glinka's *A Life for the Tsar*, Dosifey in Mussorgsky's *Khovanshchina*, King René in Tchaikovsky's *Iolanta*, Kochubey in

Tchaikovsky's *Mazepa* and Salieri in Rimsky-Korsakov's *Mozart and Salieri*. He has worked productively with the State Academic Symphonic Cappella of Russia under the direction of Valeri Polyansky (Beethoven's Ninth Symphony). He has given many concerts in Russia and abroad.

Rachmaninow: Sinfonischen Tänzen/Die Glocken

Im Sommer 1912 spielte Rachmaninow bereits mit dem Gedanken an eine neue Sinfonie, seine Überlegungen wurden jedoch nach dem unerwarteten Eintreffen eines anonymen Briefes in eine andere Richtung gelenkt. Der Brief enthielt den maschin-geschriebenen Text von Konstantin Balmonts russischer Übersetzung des Edgar Allan Poe-Gedichtes *The Bells* (Die Glocken) und eine Bitte, diese Worte zu vertonen. Erst nach vielen Jahren wurde die Identität der Absenderin bekannt: es war Marija Danilowa, eine Schülerin des Cellisten Michail Bukinik. Der feierliche und fatalistische Ton der Dichtung berührte den Komponisten tief, und er wurde zu einer Chorsinfonie inspiriert. Im Frühling 1913 skizzierte er das ganze Werk, während er sich in Rom aufhielt. Die von ihm gemietete Wohnung bot eine Aussicht über die Piazza d'Espagna, auch Tschaikowsky hatte dort schon gewohnt. Rachmaninow arbeitete mit unermüdlicher Energie an *Die Glocken* und an der ersten Fassung der Klaviersonate Nr. 2. Nach Rußland zurückgekehrt, instrumentierte er zügig die Chorsinfonie. Das Werk wurde am

13. Dezember 1913 in einem der Konzerte Silotis uraufgeführt. Zusammen mit *Die Toteninsel* und dem Klavierkonzert Nr. 2 gehörte es zu einem ausschließlich Rachmaninow gewidmeten Programm. Der Komponist dirigierte selbst den Chor des Marientheaters, der für die Aufführung engagiert worden war. Kurz danach verließ er Rußland und unternahm eine Tournee in England. *Die Glocken* sollte im kommenden Herbst beim Sheffield Festival dem englischen Publikum vorgestellt werden. Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs vereitelte diese Pläne jedoch, und das Werk war in Sheffield erst am 21. Oktober 1936 unter der Stabführung von Sir Henry Wood zu hören. Rachmaninow beaufsichtigte diese Aufführung persönlich und nahm bedeutende Änderungen der Vokalstimmen im dritten Satz vor, die man wegen der Kompliziertheit der Stimmführung für nötig hielt. Weitere Aufführungen von *Die Glocken* folgten in den USA im Januar 1937. Es spielte das Philadelphia Orchestra unter der Leitung von Eugene Ormandy. Dafür wurde eine englische Übersetzung in Auftrag gegeben.

Im Versuch, etwas von der Atmosphäre in Poes Gedicht von 1849 wieder aufleben zu lassen, entfernte sie sich jedoch weit von den russischen Worten, die Rachmaninow tatsächlich vertont hatte.

Glockengeläute faszinierte Rachmaninow, und die Freude an der Wiedergabe dieser ausdrucksvollen Klänge war immer wieder in seiner Musik zu hören. Der hypnotische und unverwechselbare Klang russischer Kirchenglocken im Finale der Ersten Suite für zwei Klaviere (1893) ist eines der besten und frühesten Beweise dafür. In seiner Chorsinfonie kommen verschiedene Arten von Glockentimbre als Symbole von menschlichem Leiden und Tod vor. Das Gespenst des Todes ist niemals weit entfernt, es lauert über jedem Satz des Werkes genau wie es über Mussorgskys Komposition *Lieder und Tänze des Todes* schwebt. Im fröhlichen Schlittenwettlauf des ersten Satzes und dem Klingeln der silbernen Glöckchen vergift man das leicht. Ihr "Gesang" erinnert uns aber an das bevorstehende "Verlöschen". Im Mittelabschnitt (*Meno mosso*) wird dieser Gedanke durch eine Modulation von der brillanten Tonart As-Dur zum düsteren cis-Moll unterstrichen (welches dann das Finale prägt), und der Chor singt "la bouche fermée" in einer quasi-religiösen

Interpretation. Am Schluß des Satzes stimmt der Chor ein neun Takte langes Melisma an. Es vertont die Worte "w rjad" (auf einer Linie), und Rachmaninow stellt eine wiegende Figur vor, auf welcher die Einleitung des nun folgenden *Lento* basiert. Die widerstreitenden verminderten Septimen dieser Einleitung klingen eigenartig unpassend zur sinnlichen Schönheit des Sopransolos, das Rachmaninow in seinem üppigsten romantischen Stil schrieb. Das *Presto* ist der dramatischste Satz der Sinfonie. Es enthält die Klänge einer Sturmglocke und die lautmalerische Darstellung eines alles vernichtenden Feuers, das am Nachthimmel auflodert. In diesem surrealistischen Alptraum scheinen die von panischer Angst erfüllten Stimmen den ganzen Schrecken des Dies irae der katholischen Messe auszudrücken, oder sie vertreten die gequälten Seelen in Rachmaninows eigener Oper *Francesca da Rimini*. Der Komponist verteidigte seine Wahl eines abschließenden *Lento lugubre* mit dem Hinweis auf Tschaikowskys Sechste Sinfonie. Mit den Worten "Weinend im Gedenken, daß auch wir die Augen schließen werden" gibt er ein Zitat frei nach Tschaikowsky zu erkennen. In diesem mächtigen Satz mit seinem ergreifenden Baritonsolo stehen wir dem Tod und allen

seinen Schrecken gegenüber. Das unablässige cis-gis-Schwingen der Totenglocke prägt den ganzen Satz, obwohl die Modulation von cis-Moll nach Des-Dur in den letzten elf Takten die Hoffnung auf Auferstehung andeutet.

Ein Zeitabstand von 27 Jahren trennt die Komposition der *Glocken* von Rachmaninows letztem sinfonischen Werk, den *Sinfonischen Tänzen*. Sie entstanden im Sommer 1940, wurden am 3. Januar 1941 von Eugene Ormandy und dem Philadelphia Orchestra uraufgeführt und bilden im Wesentlichen eine dreisätzige Sinfonie. Ursprünglich wollte ihnen der Komponist die Untertitel "Tag", "Dämmerung" und "Mitternacht" geben, dann entschied er sich dagegen. Diese Bezeichnungen führen jedoch zur Annahme einer Verbindung zum philosophischen Programm der *Glocken*. Das Selbstzitat aus dem letzten Satz seiner Ersten Sinfonie am Schluß des *Non allegro* ist ein Hinweis auf die biographische Natur des Werkes.

Die Idee einer Sinfonie in der Form von Tanzsätzen wurde wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem einaktigen Ballett *Paganini* geboren, das Fokin 1939 mit Rachmaninows Musik in London inszenierte. Der Komponist war offenbar an einer Wiederholung des Erfolgs von *Paganini* mit einem neuen Ballett interessiert, das auf den

Sinfonischen Tänzen beruhte und das Fokin zweifellos choreographiert hätte. Sein Tod 1942 verhinderte jedoch die Durchführung dieses Plans. Das *Non allegro* setzt zögernd mit verhaltenen *spiccato*-Achtelnoten in den ersten Violinen ein, die ein Drei-Noten-Motiv im Englischhorn vorstellen. Dieses das ganze Werk beherrschende Thema erhält neuen Schwung, wenn es die Trompeten mit mehr Nachdruck anstimmen. Darunter ertönt der rhythmische Pulsschlag der Violinen und Bratschen, deren veränderliche Akzente (betonte Zählzeit eins und vier, dann eins, drei und vier und schließlich eins, zwei, drei und vier) die Musik unerbittlich vorwärtsdrängen. Endlich läßt das Tempo nach, und wir finden einen Augenblick lang Trost in einer traurigen, besinnlichen Melodie, welche zutiefst charakteristisch ist für Rachmaninow in einer besonders lyrischen Stimmung. Ein Solo-Altsaxophon stellt sie vor, dann wird sie von den Streichern übernommen und von einer sanften Klavierbegleitung untermalt.

Das *Andante con moto* beginnt in den gestopften Hörnern und Trompeten mit einem drohenden Thema in punktierten Achtelnoten. Es taucht wie ein Gespenst noch dreimal im Satz auf (zuletzt *forte* und ohne Dämpfer). Der Hauptteil des Satzes ist ein

langsamer *Valse triste*. Seine melancholischen Phrasen werden von eilenden Figuren der Holzbläser unterbrochen. Der Walzer endet mit einer scherzo-artigen Episode, die teilweise den früheren Holzbläser-Passagen entnommen wurde. Das Finale ist der dynamischste Satz des gesamten Werks. Zusammen mit einem krampfhaften Erschauern der Bratschen und Violoncellen versinken die von den Oboen unterstützten Flöten chromatisch (*Lento assai*). Unmittelbar danach bricht das wütende *Allegro vivace* über uns herein. Vorher ertönen noch zwölf schnelle Mitternachtsschläge. Im schimmernden Halblicht hört man das Dies irae, gespielt vom Pikkolo, den Flöten und dem Xylophon. Kraftvoll erklingt gleichzeitig in den Violinen der Gesang der russisch orthodoxen Kirche 'Blagoslowen jesi Gospodi' (Gesegnet seist du, o Herr). Die Einleitungsakkorde setzen wieder ein, diesmal in den Violinen, sie weichen aber einer flehenden Melodie der Celli unter geisterhaften Violinen *con sordino*, chromatischen Terzen der Flöten und Harfen-*Glissandi*. Einen Moment lang herrscht Stille, aber gegen ein gedämpftes *Tremolando* der Celli erhebt sich nun der schaurige Klang der Baßklarinette aus der Tiefe, und eine lange Episode folgt, die in einem allmählichen *Diminuendo* verebbt. Die

plötzlich beginnende Reprise des *Allegros vivaces* bereitet das Dies irae vor. Es erreicht einen stürmischen Höhepunkt, doch der orthodoxe Gesang setzt sich durch (auf der Partitur steht "Alliluja"). Das Werk endet mit einer wuchtigen Koda.

© 1999 Philip Taylor
Übersetzung: Helga Ratcliff

Olga Luziw-Ternowskaja hat an der Moskauer Gnessin-Musikakademie Gesang und Klavier studiert. Zu ihren Opernpartien zählen Micaëla (Bizets *Carmen*), Ljudmila (Glinkas *Ruslan und Ljudmila*), die Schwanen-prinzessin (Rimski-Korsakows *Das Märchen vom Zaren Saltan*), Rosina (Rossinis *Il barbiere di Siviglia*) und Musetta (Puccinis *La bohème*). Darüber hinaus ist sie als vielbeschäftigte Konzertsängerin in den großen Städten Rußlands und im Ausland aufgetreten. Olga Luziw-Ternowskaja hat sich auf Lieder und Duette spezialisiert und eine Reihe von Programmen auf Tonträger aufgenommen.

Leonid Bomstein hat an der Moskauer Gnessin-Musikakademie studiert. Seit 1993 ist er Solist der Helikon-Oper, hat die Partien Beppe (*Pagliacci*), Oebalus (*Apollo et*

Hyacinthus) und Ernesto (*Don Pasquale*) gesungen. Am Stanislawski- und Nemirowitsch-Dantschenko-Musiktheater in Moskau sowie am Bolschoi-Theater hat er Rudolfo (*La bohème*), Nemorino (*L'elisir d'amore*) und den Gottesnarr (*Boris Godunow*) gegeben. Im Jahr 1998 hat Leonid Bomstein mit dem Orchestre National de Lille zusammengearbeitet, und zu seinen Zukunftsplänen gehört ein Auftritt in Prokofjews *Krieg und Frieden* an der Opéra national de Paris-Bastille. Leonid Bomstein verbindet seine Arbeit am Theater mit einer erfolgreichen Karriere auf dem Konzertpodium, wo er mit den führenden Orchestern Rußlands unter vielen renommierten Dirigenten auftritt.

Wjatscheslaw Potschapski erhielt seine Musikausbildung an der Moskauer Gnessin-Musikakademie. Seit 1982 ist er Solist am Bolschoi-Theater der russischen Föderation. Zu seinen erfolgreichen Rollen gehören Sussanin in Glinkas *Ein Leben für den Zaren*, Dossifei in Mussorgskis *Chowanschtschina*, König René in Tschaikowskis *Jolanthe*, Kotschubej in Tschaikowskis *Mazeppa* und Salieri in Rimski-Korsakows *Mozart und Salieri*. Er blickt zurück auf eine fruchtbare Zusammenarbeit mit der Akademischen Sinfonischen Staatskapelle von Rußland unter der Leitung von Waleri Poljanski (Beethovens Neunter Sinfonie) und hat sowohl in Rußland als auch außerhalb des Landes zahlreiche Konzerte gegeben.

Rachmaninov: Danses Symphoniques/Les Cloches

Au cours de l'été 1912, Rachmaninov caressait déjà l'idée d'écrire une symphonie, mais ses pensées prirent un cours différent quand lui parvint une lettre anonyme. Elle contenait le texte dactylographié des *Cloches* d'Edgar Allan Poe traduit en russe par Konstantin Balmont, ainsi que la prière de le mettre en musique. L'identité de la personne ne fut révélée que bien des années plus tard: il s'agissait de Mariya Danilova, une élève du violoncelliste Mikhail Bukinik. Le ton solennel et fataliste du poème fit vibrer une corde sensible chez le compositeur et il s'enflamma à l'idée d'écrire une symphonie chorale. L'œuvre fut entièrement conçue au printemps 1913, alors que Rachmaninov séjournait à Rome. L'appartement qu'il avait loué surplombait la Piazza d'Espagne et avait été occupé précédemment par Tchaïkovski. Et là, il travailla sans relâche aux *Cloches* ainsi qu'à la première version de sa Deuxième Sonate pour piano. De retour en Russie, la nouvelle symphonie chorale fut rapidement orchestrée et fut créée dans le cadre d'un des concerts de Siloti, le 13 décembre 1913. Le programme, entièrement consacré à l'œuvre

de Rachmaninov, comprenait également l'*Ile des Morts* et le Deuxième Concerto pour Piano. Rachmaninov lui-même dirigea l'orchestre du Théâtre Mariinsky qui avait été engagé pour l'exécution. Peu après, le compositeur quitta la Russie pour une tournée de concerts en Angleterre, et l'on s'accorda pour que *Les Cloches* fussent jouées dans le cadre du Festival de Sheffield à l'automne. Cependant, avec le déclenchement de la Première Guerre Mondiale, ces projets furent anéantis et ce n'est pas avant le 21 octobre 1936 que l'œuvre fut entendue pour la première fois sous la direction de Sir Henry Wood. Rachmaninov en supervisa lui-même l'exécution et apporta quelques changements conséquents aux parties vocales du troisième mouvement, changements considérés comme nécessaires en raison de la complexité de l'écriture. D'autres exécutions des *Cloches* furent données aux USA par Eugene Ormandy et l'Orchestre de Philadelphie en janvier 1937. A cette occasion, on commanda une traduction anglaise, mais en tentant de restaurer l'esprit du poème de Poe de 1849, on s'éloigna trop

du texte russe que Rachmaninov avait effectivement mis en musique.

Le son des cloches avait toujours fasciné Rachmaninov, et le plaisir qu'il éprouvait à rendre l'expressivité de leur timbre devint un thème récurrent dans sa musique. Le son hypnotique et si particulier des cloches d'église russes dans le finale de la Première Suite pour deux pianos (1893) est l'un des plus précoces exemples, mais aussi le meilleur. Dans sa Symphonie Chorale, Rachmaninov utilise différents timbres de cloches pour symboliser la souffrance humaine et la mort. Le spectre de la mort n'est jamais loin et, à l'instar des *Chants et Danses de Mort* de Moussorgski, il plane sur chaque mouvement de l'œuvre. Il est aisé de l'oublier au milieu des courses joyeuses des traîneaux et du carillon des clochettes d'argent du premier mouvement, mais leur chant est un rappel de l'"oubli" à venir. Dans la section centrale (*Meno mosso*), l'argument est souligné par une modulation de la brillante tonalité de la bémol majeur à la tonalité plus sombre d'ut dièse mineur – la clef prédominante du finale – et le chœur chante "la bouche fermée" d'une façon presque religieuse. A la fin du mouvement, le chœur entonne un long mélisme de neuf mesures sur les mots "v-ryad" (sur une ligne) et Rachmaninov

introduit un mouvement de balancement qui devient la base de l'introduction au *Lento* qui suit. Les bruyantes septièmes diminuées de cette introduction forment un étrange contraste avec la beauté sensuelle du solo de la soprano écrit dans la veine la plus romantique de Rachmaninov. Le *Presto* est le mouvement le plus dramatique de la symphonie. Il dépeint les échos d'une cloche donnant l'alarme et un feu dévorant embrasant la nuit. Dans ce cauchemar surréaliste, cependant, les voix paniquées semblent exprimer toute la terreur du Dies irae de la messe catholique, ou encore celle des âmes tourmentées de l'opéra de Rachmaninov, *Francesca da Rimini*. Rachmaninov fait allusion au précédent créé par la Sixième Symphonie de Tchaïkovski pour justifier son choix d'un *Lento lugubre* final, et reconnaît dans les paroles "et nous pleurons à l'idée que nous aussi, un jour, nous fermerons les yeux" une libre citation de Tchaïkovski. A travers le poignant solo de baryton de ce puissant mouvement, nous nous voyons confrontés à la mort dans toute son horreur. Le balancement insistant du glas, d'ut dièse à sol dièse, pénètre tout le mouvement, bien que dans les onze dernières mesures, la modulation d'ut dièse mineur à ré bémol majeur suggère l'espoir de la résurrection.

Un laps de vingt-sept années sépare la composition des *Cloches* de celle de la dernière œuvre symphonique de Rachmaninov, les *Danses Symphoniques*. Composées au cours de l'été 1940 et créées par Eugene Ormandy et l'Orchestre de Philadelphie le 3 janvier 1941, les danses constituent en réalité une symphonie en trois mouvements. A une certaine époque où le compositeur eut l'intention de leur donner les sous-titres – “Jour”, “Crépuscule” et “Minuit”; il n'en fit rien, mais ces titres laissent supposer l'idée d'un lien avec le programme philosophique des *Cloches*. L'auto-citation du dernier mouvement de sa propre Première Symphonie à la fin du *Non allegro* évoque le caractère personnel de l'œuvre.

L'idée d'écrire une symphonie en forme de mouvements de danse lui fut probablement suggéré par le ballet en un acte, *Paganini*, que Fokin mit en scène à Londres en 1939 sur une musique de Rachmaninov. Le compositeur désirait évidemment donner suite au succès de Paganini avec un autre ballet basé sur les *Danses Symphoniques*. Fokin n'aurait pas manqué de le chorégrapier si son décès en 1942 n'avait pas empêché le projet de se réaliser. Le *Non allegro* débute timidement sur des croches *spiccato* des premiers violons introduisant un

motif de trois notes au cor anglais. Ce motif, qui domine toute l'œuvre, prend un nouvel élan lorsqu'il est énoncé avec plus de force par les trompettes dominant la pulsation rythmique des violons et des altos, dont les accents changeants (mesure un et quatre, puis un, trois et quatre et finalement un, deux, trois et quatre) entraînent la musique de façon inexorable vers l'avant. Finalement, le pas ralentit et nous trouvons un instant de réconfort dans une mélodie triste et méditative, profondément marquée par ce lyrisme si caractéristique de Rachmaninov. D'abord énoncée dans un solo de saxophone alto, elle est reprise par les cordes discrètement accompagnées par le piano.

L'*Andante con moto* commence sur un thème menaçant en croches pointées des cors et des trompettes bouchés qui réapparaît comme un spectre trois fois encore au cours du mouvement (la dernière fois *forte* et sans sourdine). La partie principale du mouvement est une lente *Valse triste*; ses phrases mélancoliques sont transpercées par un feu roulant de figures des bois et il s'achève sur un épisode en scherzo, partiellement inspiré des passages précédents des bois. Le finale est le mouvement le plus dynamique de l'œuvre: dans un frémissement convulsif des violons et des altos, les flûtes,

soutenues par les hautbois, dévalent l'échelle chromatique (*Lento assai*), et presque immédiatement, la musique s'élance dans un *Allegro vivace* furieux, précédé par douze rapides coups de minuit. Dans ces chatoyantes demi-teintes, on perçoit le Dies irae au piccolo, aux flûtes et au xylophone parallèlement aux échos du chant orthodoxe 'Blagosloven yesi Gospodi' (Béni sois-tu, Seigneur), qui émerge avec toute l'énergie des cordes. Les premiers accords sont à nouveau énoncés, cette fois aux cordes, mais ils cèdent le pas à une supplique des violoncelles dominés par le spectre des violons en sourdine, des tierces chromatiques des flûtes et des *glissandi* de la harpe. Un instant le silence s'installe, mais soudain, sur un trémolando étouffé des violoncelles, le son glaçant de la clarinette basse s'élève des profondeurs, et s'ensuit alors un interminable épisode qui s'épuise de lui-même dans un *diminuendo* progressif. Une brusque reprise de l'*Allegro vivace* introduit le Dies irae qui évolue vers un apogée tumultueux. Le chant orthodoxe s'interpose encore (la partition est annotée “Alleluja”) et l'œuvre s'achève sur une coda bouleversante.

© 1999 Philip Taylor

Traduction: Karin Py

Olga Lutsiv-Ternovskaïa a étudié le chant et le piano à l'Académie russe de musique Gnesin. Ses rôles lyriques comprennent entre autres Micaëla (*Carmen* de Bizet), Ludmilla (*Rousslan et Ludmilla* de Glinka), la Princesse cygne (*Le Tsar Saltan* de Rimsky-Korsakov), Rosina (*Il barbiere di Siviglia* de Rossini) et Musetta (*La bohème* de Puccini). Elle chante aussi souvent en concert et s'est produite à l'étranger ainsi que dans les plus grandes villes russes. Olga Lutsiv-Ternovskaïa se spécialise dans l'interprétation de mélodies et de duos et a réalisé plusieurs enregistrements.

Leonid Bomstein a étudié à l'Académie russe de musique Gnesin. Depuis 1993 il est soliste de l'Opéra Helikon et a tenu les rôles de Beppe (*Pagliacci*), Oebalus (*Apollon et Hyacinthe*) et Ernesto (*Don Pasquale*); il s'est produit avec le “Théâtre d'art” Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko à Moscou et le Théâtre Bolchoï de Russie, jouant entre autres Rodolfo (*La bohème*), Nemorino (*L'elisir d'amore*) et l'Innocent (*Boris Godounov*). En 1998, Leonid Bomstein a travaillé avec l'Orchestre national de Lille; il doit prochainement se produire dans *Guerre et Paix* de Prokofiev à l'Opéra national de Paris-Bastille. Parallèlement à sa carrière sur

la scène lyrique, Leonid Bomstein se produit fréquemment en concert au côté des plus grands orchestres russes et sous la baguette d'illustres chefs d'orchestre.

Viatcheslav Potchapski a fait ses études musicales à l'Académie russe de musique Gnesin. Depuis 1982 il est soliste du Théâtre Bolchoï. Il a chanté avec succès les rôles de Soussanine dans *La Vie pour le tsar* de

Glinka, Dossipheï dans *La Khovantchina* de Moussorgsky, le roi René dans *Yolande* de Tchaïkovsky, Kotchoubéï dans *Mazeppa* de Tchaïkovsky et Salieri dans *Mozart et Salieri* de Rimsky-Korsakov. Il a travaillé avec la Cappella symphonique académique d'état de Russie sous la direction de Valeri Polianski (la Neuvième Symphonie de Beethoven). Il a donné de nombreux concerts aussi bien en Russie que sur la scène internationale.



Valeri Polyansky

Nigel Luckhurst

Les Cloches

Musique de Serge Rachmaninov, texte d'après
Edgar Allan Poe dans une traduction de Konstantin
Balmont

1

Ecoutez les traîneaux qui filent l'un derrière l'autre,
qui filent l'un derrière l'autre.
Leurs clochettes tintent,
elles caressent nos oreilles de leur chant argentin et
léger.
En tintant elles chantent l'oubli.
Qu'elles sont radieuses, si radieuses,
comme le rire éclatant d'un enfant
dans l'air pur de la nuit.
Elles nous disent
qu'après des jours perdus en aberration,
le renouveau nous attend,
et que le plaisir de rêves doux est pure magie.
Les traîneaux filent l'un derrière l'autre,
leurs clochettes tintent,
les étoiles écoutent les traîneaux qui s'éloignent à
grande allure,
elles les protègent de leurs feux.
Rêveuses et scintillantes, elles planent comme des
esprits au firmament;
et avec leur éclat vacillant
et leur fascination muette,
elles aussi parlent de l'oubli, comme les clochettes
qui chantent.

Die Glocken

Musik von Sergei Rachmaninow, Text von Edgar
Allan Poe, ins Russische übersetzt von Konstantin
Balmont

1

Hört die Schlitten sausen dort in einer Reih,
Sausen in einer Reih.
Ihre Glöckchen klingeln,
Ermüden köstlich unsre Ohren mit ihrem leichten
Silberklang.
Ihr Singen und Klingen spricht von seligem
Vergessen.
O wie heiter, heiter, heiter
Wie das helle Lachen eines Kindes
In der klaren Luft der Nacht.
Sie legen Zeugnis davon ab,
Daß nach verlorenen Tagen der Verwirrung
Uns Erneuerung erwartet
Und das Genießen süßer Träume Wunder wirkt.
Die Schlitten sausen dort in einer Reih,
Ihre Glöckchen klingeln,
Die Sterne lauschen dem Sausen der Schlitten
Und glimmen, da sie sie betrachten.
Träumerisch funkelnd schweben sie wie Geister am
Himmel;
Und sprechen mit ihrem Glitzern
Und ihrem stummen Zauber
Von seligem Vergessen wie das Klingen und das
Singen.

The Bells

Music by Sergey Rachmaninov, words by Edgar
Allan Poe in the translation of Konstantin
Balmont

1

You hear, the sleighs are racing in a line,
Racing in a line.
Their little bells are jingling,
Wearying our ears sweetly with their light silvery
tones.
Their singing and their tinkling speak of oblivion.
O, how brightly, brightly, brightly,
Like the ringing laughter of a child
In the clear night air.
They tell us that,
After days lost in aberration,
Renewal awaits us,
And that to take delight in sweet dreams is magical.
The sleighs are racing in a line,
Their little bells are jingling,
The stars listen to the sounds of the sleighs as they
race off,
And heeding them, they gleam.
As they dream and sparkle, they hover like spirits in
the heaven;
And with their vacillating radiance,
And their silent fascination,
They too speak of oblivion, like the ringing and the
singing.

2

Ecoutez les cloches d'or, l'appel sacré
vers l'autel du mariage.
Que de bonheur, que de tendresse dans ce chant si
jeune!
Dans le calme de la nuit
on devine un regard
qui scintille.
Sur la vague de sons mélodieux il contemple la lune,
Depuis les cellules accueillantes et merveilleuses
où règne une atmosphère festive de conte de fées,
des étincelles brillantes volent, s'enflamment et
tombent.
Tantôt éteintes, tantôt scintillantes,
leur regard radieux se pose
sur l'avenir, où sommeillent dans le calme les rêves
les plus doux,
annoncés harmonieusement par les cloches d'or.

3

Entendez cette plainte, c'est le tocsin qui sonne,
on dirait un enfer de bronze qui grogne.
Dans leur souffrance folle, ces sons répètent le récit
d'horreurs.
On dirait qu'ils demandent de l'aide,
leur cri résonne dans la nuit,
et va droit au cœur de la nuit noire.
Chaque son,
tantôt long, tantôt bref,
proclame sa terreur, –
et leur terreur est si grande,
leurs cris sont si violents
qu'ils couvrent le fracas du métal

2

Hört, es erklingt der heilige,
Der goldne Ruf an den Hochzeitsaltar.
Welch zärtliche Wonne birgt dieses jugendfrohe
Lied!
Durch die stille Nachtluft
Scheinen jemandes Augen zu beobachten
Und zu funkeln.
Aus der Woge melodischer Klänge blicken sie auf
zum Mond.
Aus wundersamen, einladenden Zellen,
Erfüllt mit märchenhafter Festlichkeit,
Fliegen leuchtende Funken, flackern und fallen.
Werden gelöscht und funkeln wieder,
Richten ihren strahlenden Blick
Auf die Zukunft, wo die Ruhe süßer Träume
schlummert,
Verkündet durch den Klang goldener Glocken.

3

Hört der Sturmglocke Geheul,
Wie das Ächzen einer bronzenen Hölle.
In ihrem rasenden Leid sprechen die Klänge von
Entsetzen.
Es ist, als flehten sie um Hilfe.
Schicken gellend einen Schrei in die Nacht,
Direkt in die Ohren der schwarzen Nacht.
Jeder Klang,
Mal ein langer, mal ein kürzerer
Kündet vom eigenen Erschrecken –
Und ihr Erschrecken ist so groß,
Jeder ihrer Schreie ist so wild,
Daß das geborstene Klirren unbeachtet bleibt,

2

You hear, it is the sacred,
Golden summons to the marriage altar.
How much tender bliss is in this youthful song!
Through the calm night air
Someone's eyes seem to be watching
And sparkling.
From the wave of melodious sounds they gaze at
the moon,
From wondrous, inviting cells
Full of fairy tale revelry
Shining sparks fly, flaring and falling.
Again they are extinguished, again they sparkle,
Letting their radiant gaze fall
On the future, where the tranquillity of sweet
dreams slumbers,
Proclaimed by the harmony of golden bells.

3

You hear, the wailing alarm bell,
It is just like the groan of a hell of bronze.
In their wild suffering, these sounds repeat the tale
of horrors.
It is just as if they were begging for help,
They send a shout ringing into the night,
Straight into the ears of the black night.
Each sound,
Now a longer, now a shorter one,
Proclaims its own affright, –
And their affright is so great,
Each of their shouts is so wild,
That the shattered clanging cannot be heard,

qui ne peut que lutter, lutter et hurler, hurler, hurler,
et adresser ses cris de douleur
au colosse ardent.
Mais pendant ce temps l'incendie furieux,
insouciant et tumultueux,
continue de brûler,
le voilà aux fenêtres, le voilà sur le toit,
il s'élance de plus en plus haut
et semble dire:
Je veux
monter encore plus haut, m'embraser, toucher un
rayon de lune;
soit je meurs, soit je m'envole tout de suite vers la
lune.
O tocsin, tocsin, tocsin,
si seulement tu pouvais effacer
cette horreur, cette flamme, cette étincelle, cette
vision
cette première vision du feu
que tu annonces dans tes cris et tes gémissements
en sonnant.
Rien ne peut nous sauver maintenant,
tout autour brûle et bouillonne,
tout autour est terreur et perturbation.
Tes appels
dissonants et furieux
nous prédisent un danger,
voilà cette calamité insouciant qui recule, la voilà
maintenant qui avance comme la marée.
Nos oreilles reconnaissent vite ce mouvement dans
les sons qui changent.
Le danger à nouveau recule, à nouveau les vagues
déferlent, leurs sanglots des gémissements de
bronze!

Kann nur kämpfen, kämpfen und kreischen,
kreischen, kreischen,
Und sein Jammergeschrei
An das flammende Ungeheuer richten.
Derweil aber die wütende Feuersbrunst
Achtlos und stürmisch
Weiter brennt,
Mal aus den Fenstern, mal auf dem Dach
Springt sie höher, höher, höher
Und scheint zu sagen:
Ich will
Höher brausen, auflodern, einen Mondstrahl treffen;
Will entweder sterben oder sogleich zum Mond
aufliegen.
Ach, Sturmglocke, Sturmglocke, Sturmglocke,
Könntest du nur zurücknehmen,
Dieses Entsetzen, diese Flamme, diesen Funken,
diesen Anblick,
Diesen ersten Anblick des Feuers,
Von dem du mit deinem Rufen und Klagen
lauthals kündest.
Nichts kann uns mehr retten,
Überall brennt und brodelte es,
Überall Schrecken und Tosen.
Deine Aufforderung,
Diese Dissonanz unbändiger Klänge
Sagt Gefahr voraus.
Mal verebte das achtlose Elend, mal schwillt es an
wie die Flut.
Unsre Ohren erfassen die Wogen wechselnden
Klangs.
Mal verebte sie, mal schluchzt die Brandung mit
ächzender Bronzestimme!

And it can only struggle, struggle, and shriek,
shriek, shriek,
And address its yells of grief
Towards the flaming colossus.
But meanwhile, the furious conflagration,
Unheeding and tumultuous,
Still burns,
Now from the windows, now on the roof,
It leaps higher, higher, higher,
And seems to say:
I want
To race up higher, flare up, go to meet a moonbeam;
Either I shall die, or this instant I shall fly up to the
moon.
O alarm bell, alarm bell, alarm bell,
If only you could take back
This horror, this flame, this spark, this look,
This first look of fire
Which you proclaim with your yelling and wailing
as you ring forth.
Nothing can save us now,
Everywhere there is burning and seething,
Everywhere there is terror and perturbation.
Your summons,
This dissonance of wild sounds
Foretells danger,
Now that unheeding calamity ebbs, now swells like
the tide.
Our ears are quick to catch the waves in the
changing sounds.
Again it ebbs, and again the surf sobs with a voice
of groaning bronze!

4

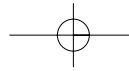
Entendez le glas qui sonne,
le glas si lent!
C'est le son d'une douleur cruelle, le rêve d'une vie
amère s'achève.
Le carillon de fer proclame toute la tristesse d'un
enterrement.
Nous frémissons malgré nous,
nous laissons à la hâte nos passe-temps,
et nous pleurons à l'idée que nous aussi, un jour,
nous fermerons les yeux.
Inchangé et monotone,
le carillon dans le lointain,
ce glas accablant
ressemble à une plainte;
vibrant de colère,
lugubre et funèbre,
il se transforme en bourdon solennel,
et proclame que celui qui souffrait dort maintenant
du sommeil éternel.
Dans les cellules rouillées du beffroi
il profère sans cesse la même menace
aux bons et aux mauvais:
une pierre reposera sur votre cœur et vos yeux
cèderont au sommeil.
La torche funèbre est allumée.
Un cri s'élève du beffroi, quelqu'un parle fort.
Une ombre se détache,
elle rit, elle rugit,
elle hurle, hurle,
et tombant vers le beffroi
elle agite la cloche bruyante,

4

Die Totenglocke erschallt,
Jenes bedächtige Läuten!
Von bitterer Gram hören wir: Der Traum eines
bitteren Lebens ist aus.
Das eherne Geläut spricht von der Trauer der
Bestattung.
Unwillkürlich erschauern wir
Und lassen eilig ab von unserer Zerstreuung,
Weinend im Gedenken, daß auch wir die Augen
schließen werden.
Unveränderlich und monoton
Ist dieses ferne Geläut,
Diese bedrückende Totenglocke
Ist wie ein Stöhnen;
Düster, zornig
Und kummervoll.
Es wächst zum feierlichen Dröhnen heran
Und spricht vom ewigen Schlaf, in den der
Leidende versunken.
In den rostigen Zellen des Glockenturms
Wiederholt es drohend immer nur das eine
Den Gerechten ebenso wie auch den Bösen:
Ein Stein wird auf deinem Herzen lasten, deine
Augen werden sich schließen.
Die Trauerfackel ist entzündet.
Jemand hat vom Glockenturm gerufen, jemand
spricht vernehmlich zu uns.
Eine dunkle Gestalt steht dort,
Lachend und brüllend,
Heulend, heulend, heulend.
Und indem er sich zum Glockenturm neigt,
Schwingt er die läutende Glocke.

4

The funeral knell is heard,
The slow knell!
Of bitter grief, we hear the sounds, the dream of
bitter life is over.
The pealing of the iron proclaims the sorrow of the
funeral.
Involuntarily we shudder,
And hasten away from our amusements,
And we sob, remembering that we too will close
our eyes.
Never-changing and monotonous,
This distant pealing,
This oppressive funeral knell
Is like a groan;
Dismal, angry
And mournful,
It grows into a solemn drone,
And proclaims that the sufferer now sleeps the
eternal sleep.
In the rusty cells of the belfry
It repeats menacingly one and the same thing
For the righteous and the wicked:
A stone will rest on your heart and your eyes will
close in sleep.
The funeral torch is lit.
Someone has shouted from the belfry, someone is
speaking loudly.
A dark figure is standing there,
Laughing, roaring,
Howling, howling, howling,
And falling towards the belfry,
He swings the clanging bell,



la cloche bruyante pleure,
gémit dans l'air silencieux
et son glas insistant proclame la paix du tombeau.

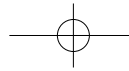
© 1999 Traduit en anglais par Philip Taylor
Traduction française: Nicole Valencia

Die läutende Glocke schuchzt,
Ächzend in der stillen Luft
Und ihr nachklingendes Geläut kündigt vom
Frieden der Gruft.

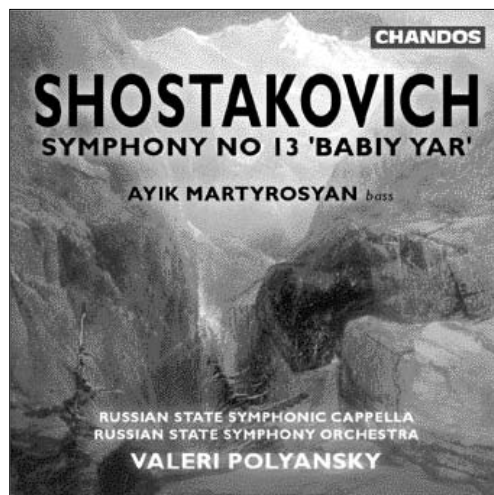
© 1999 Übersetzung (nach der englischen Fassung
von Philip Taylor):
Anne Steeb/Bernd Müller

The clanging bell sobs,
Groaning in the silent air
And its lingering knell proclaims the peace of the
tomb.

© 1999 English translation by Philip Taylor



Also available



Shostakovich
Symphony No. 13 'Babi Yar', Op. 113
CHAN 9690

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK E-mail: enquiries@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Producer Valeri Polyansky
Engineer Igor Verprintsev
Editors Elena Buneeva & Vladimir Kiselev
Recording venue Grand Auditorium of the Moscow Conservatoire; 19 October 1998
Front cover *A sign from the 'Ring o' Bells' public house, Kendal, Cumbria* detail (c. 1816) by unknown artist (now hanging in Holy Trinity Parish Church, Kendal)
Back cover Photograph of Valeri Polyansky
Design Sean Coleman
Booklet typeset by Dave Partridge
Booklet editor Genevieve Helsby
Copyright Boosey & Hawkes Inc. (*The Bells*); Belwin-Mills (*Symphonic Dances*)
© 1999 Chandos Records Ltd
© 1999 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England
Printed in the EU

RACHMANINOV: SYMPHONIC DANCES / THE BELLS - Soloists / RSSC / RSSO / Polyansky

CHANDOS
CHAN 9759

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9759

Sergey Vasil'yevich Rachmaninov (1873–1943)

Symphonic Dances, Op. 45

- | | | | |
|---|-----|---|-------|
| 1 | I | Non allegro | 37:12 |
| 2 | II | Andante con moto (Tempo di valse) | 11:58 |
| 3 | III | Lento assai – Allegro vivace – Lento assai –
Come prima – Allegro vivace | 10:54 |
| | | | 14:16 |

The Bells, Op. 35*

- | | | | |
|---|-----|----------------------|----------|
| 4 | I | Allegro ma non tanto | 35:50 |
| 5 | II | Lento | 6:06 |
| 6 | III | Presto | 10:37 |
| 7 | IV | Lento lugubre | 8:50 |
| | | | 10:12 |
| | | | TT 73:05 |

Olga Lutsiv-Ternovskaya soprano*

Leonid Bomstein tenor*

Vyacheslav Pochapsky bass*

Russian State Symphonic Cappella*

Russian State Symphony Orchestra

under

Valeri Polyansky

(DDD)

CHANDOS RECORDS LTD
Colchester · Essex · England

© 1999 Chandos Records Ltd © 1999 Chandos Records Ltd
Printed in the EU

RACHMANINOV: SYMPHONIC DANCES / THE BELLS - Soloists / RSSC / RSSO / Polyansky

CHANDOS
CHAN 9759

