



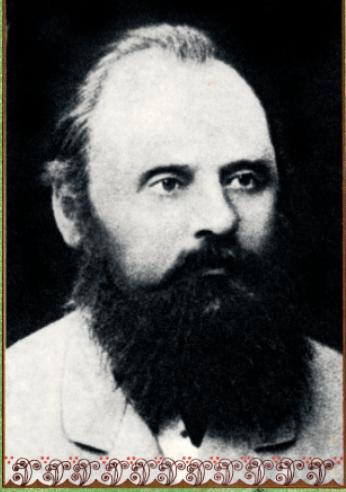
TOCCATA  
CLASSICS

# BALAKIREV

## and Russian Folksong

Grand Fantasia  
on Russian Folksongs  
for piano and orchestra, Op. 4

30 Songs of the  
Russian People



INCLUDES FIRST RECORDINGS

Joseph Banowetz, piano  
Russian Philharmonic  
of Moscow  
Konstantin Krimets, conductor

Joseph Banowetz  
Alton Chung Ming Chan  
piano four hands

Olga Kalugina, soprano  
Svetlana Nikolayeva, mezzo  
Pavel Kolgatin, tenor



# BALAKIREV AND RUSSIAN FOLKSONG

by Nicholas Walker

In *25 Years of Russian Art* (1882) Vladimir Vasil'yevich Stasov (1824–1906), the famous Russian music and art critic, wrote:

Another important feature characterises our new school: its striving for national character. Such a striving cannot be found in any other European school. The historical and cultural traditions of other nations have been such that folksong – the expression of the spontaneous, unaffected musicality of the people – has long since all but vanished in most civilised countries. Who in the XIXth century knows or hears French, German, Italian or English folksongs? In our country it is altogether a different story: folksongs fill the air everywhere to this day. Every peasant, every carpenter, every stonemason, every washerwoman and cook – they all bring folksongs from their native villages to St Petersburg, Moscow or any other city, and you hear them the whole year round; they surround us everywhere, all the time. Just as it was a thousand years ago, a working man or woman in Russia never does his or her work except while singing a whole series of songs. The Russian soldier goes into battle with a folksong on his lips. These songs are our birthright, and therefore every Russian born with a creative musical spirit is brought up from his first days in a profoundly musical environment.

Amazingly, a century and a quarter later, echoes of this musicality remain: very recently in Moscow I heard four teenage girl buskers break into song with the so-called *podgoloski* technique, singing in unison for a while, blossoming into harmony, then returning to unison at the end of the phrase and with a thrillingly incisive ‘open’ vocal tone. Lyric song is still an important feature of Russian life.

The group of composers that strove hardest to achieve a Russian musical character was dubbed by Stasov as ‘the mighty handful’ and its leader was Mili Alekseyevich Balakirev, born in Nizhni Novgorod on 2 January 1837 (21 December 1836 according to the old Julian calendar in use in Russia at the time and still used by the Russian Orthodox Church today), to parents

who were educated but not wealthy. His father, Alexei Konstantinovich, was a civil servant, though not a successful one; his mother, Elizavetta Ivanova Yasherova was connected with the local minor nobility.

Nizhni-Nogorod was founded in 1221 by Yuri Vsevolod, Grand Prince of Vladimir, and lies at the confluence of the Oka and Volga rivers. The city has always been an important one, initially for defence and later economically. The famous annual Makariev Trade Fair, held in July, moved there in 1816 and attracted merchants from India, Iran and Central Asia as well as from Europe, a very varied group of peoples some of whose folk-music Balakirev must surely have heard at an impressionable age. In other respects Nizhni-Novgorod was not a very musical town.

There was, though, one notable exception: Alexander Dmitriyevitch Ulybyshev (1794–1858), a local land-owner and enthusiastic amateur musician, who also wrote the first Russian biography of Mozart (1843); in addition, he possessed an extensive library of scores. Balakirev's piano teacher at the time was Karl Eisrich who was also the conductor of the local theatre orchestra which often played at musical evenings at Ulybyshev's house. It was through Eisrich that Balakirev was introduced to Ulybyshev and was soon made his master's assistant at these evenings, which gave him the opportunity to know a wide variety of western music and to have practical experience of it, too: he conducted Beethoven's First, Fourth and Eighth Symphonies in 1852 and later played through all the Beethoven piano sonatas for Ulybyshev. Ulybyshev became fond of Balakirev and gave him free access to his extensive library of scores from which he learnt to compose by studying actual works rather than from following an academic course.

Balakirev's first compositions appear from 1852 and the *Grande Fantaisie sur airs nationaux [sic] Russes pour Le Pianoforté [sic] avec accompagnement d'Orchestre*, Op. 4, is dated 12 (24) December of that year. Balakirev intended to finish the piece, having written 'Finis del prima parte Auctor Milius Balakireff' at the end of the movement, but he never returned to the work. At this time there was little in the way of serious concerto-writing by Russian composers; particularly popular with audiences were the glittery, though not necessarily substantial, show-pieces in which most of the material would be given to the piano, the orchestra being reduced to a rather subservient role. One reason was that in Russia, and to a lesser extent in many other countries at that time, the touring virtuoso composer-pianist could not depend on having an orchestra of a particular size and the writing for the orchestra had therefore needed to be kept fairly simple so that it could be quickly adapted if necessary, and so that, say, the possible absence of oboes or violas, might not impair the musical effect too much. Many

virtuoso concertos of the early Romantic period, including those by Field and, in many respects, Chopin, fall more or less into this category. It is natural that such an early work (Balakirev was not yet fifteen) should show signs of influence, and one can feel echoes not only of Henselt and Hummel, but also Chopin and Schumann.

After a substantial introduction, partly formed from elements of the folk-tunes, the song 'Ah, it's not the sun that is eclipsed' is stated very simply, first by the orchestra and then by the piano with orchestral accompaniment, before three variations of increasingly challenging virtuosity that even today, in a world full of Wunderkinder, would seem precocious. There follows an episode which has echoes of the introduction as well as phrases that anticipate the setting of 'Amid the spreading vale' before the folksong itself, which occurs three times, first in the left hand then sounding for all the world like a middle hand *à la* Henselt and lastly in the right hand. The work ends peacefully with a short coda. In its treatment of the folksongs this piece is not unusual for its period and the harmonic language and form are typical of early Romanticism. It is interesting that Balakirev chose these particular songs: the first appears to be the more ancient, with typically Russian leaps of a fourth or fifth; the words of 'Amid the spreading vale' are by Aleksei Fedorovich Myerzlyakov (1778–1830) and the tune probably contemporary, although the composer is unknown.

In 1853 at the age of sixteen Balakirev entered the University of Kazan', as a mathematics student. Like many fathers, especially Russian ones, Balakirev's father, who was not particularly interested in music, did not wish his son to pursue a musical education, especially in view of the family's lack of money. Other composers have had the same problem in the past: Schumann, for instance, originally studied law, and Berlioz medicine. Kazan' is an ancient city founded in the fourteenth century, some two hundred miles east of Nizhni-Novgorod at the confluence of the Kazanka and Volga rivers, in a region which is a centre of Tatar culture. The Tatars are a mostly Muslim people, of mixed Turkic and Mongol extraction and were one of the peoples of the empire of Golden Horde founded in the thirteenth century by Genghis Khan's grandson, Batu Khan. The city also boasted two fine eighteenth-century mosques. Judging from evidence in his compositions – for example, the opening of the Sixth Mazurka with its augmented seconds and arabesque ornamentation – the calling of the Muslim faithful to prayer by *muezzin*, along with Tatar folk-music, clearly fascinated Balakirev. All this time, he was hoping to pursue a musical career but lacked both financial resources and encouragement from his father. Luckily, Ulybyshev, who by this time had come to look on Balakirev as a son, offered to take

Balakirev to St Petersburg. With delight Balakirev accepted and in the late autumn of 1855 he was thus enabled to follow a musical career.

Ulybyshev introduced Balakirev to Mikhail Ivanovich Glinka (1804–57), the ‘Father of Russian Music’, who was to have a lasting effect on the young composer. Glinka was the founder of what one might call the Russian Nationalist School of composition. Up to this time there had been no school of Russian music to speak of. The reasons are many, but briefly stated they include Russia’s history: successive invasions by Mongols, Tatars and Poles, to mention only a few, did not encourage the growth of instrumental music. The lack of opportunity for musicians in either noble households or the church (in the Russian Orthodox Church, following the precepts of the early Fathers, only the human voice is permitted as an instrument of music), let alone civic life, together with the almost complete absence of a emergent middle class meant that the career ladder for an aspiring musician was rather fragile. If musicians were wanted in Russia they tended to be imported from western Europe, from Italy and Germany in particular. Cimarosa, Paisiello, Galuppi and Johann Wilhelm Hässler are names that spring to mind; from other countries John Field stands out as a composer and pianist of note.

The arrival of Glinka on the musical scene helped to change this situation. Educated at St Petersburg, he also studied in Italy and Germany. Through his two operas *Life for the Tsar* (1836) and *Russlan and Ludmilla* (1842), and the orchestral piece *Kamarinskaya* (1848), Glinka infused what had been a central European style of composition with a Russian flavour by the introduction of Russian folksong. Earlier composers had used folk-music, generally in ineffective and sometimes crude ways, but Glinka’s use of folksong began to affect his harmonic language and phrase-structure. Though this technique does not perhaps seem so remarkable now, at the time it was an astonishing innovation, and one which initially by no means met with universal approval. The introduction of peasant music into more genteel circles was regarded by some as cheap, and the first performance of *A Life for the Tsar* met with catcalls: the aristocracy, who were accustomed to operas usually based on classical mythological themes, were shocked by the curtain going up to reveal an ordinary Russian peasant wearing bast shoes (made from birch bark) and started complaining that it was ‘a coachman’s opera’.

Following Glinka the use of folk-music came to be seen as means of expressing Russianness, was felt as patriotic and, together with the choice of Russian folk tales and historical events as subjects for operas and instrumental pieces, became the definitive characteristic of Russian music right into the twentieth century. But at the time, even among musicians, not everyone was in favour of this new approach: for instance, Anton Rubinstein, the pre-eminent Russian pianist and founder of the

St Petersburg Conservatory, was prominent among those who were outrightly hostile to this new music.

The influence of Glinka on the young Balakirev was tremendous. Balakirev, never a man willing to take anyone's advice, nevertheless accepted Glinka's with a certain devotion. The compliment was returned by Glinka who saw Balakirev as the only one to share his views on music completely: 'believe me, in time he will be a second Glinka'.<sup>1</sup> Balakirev, for his part, really did take to heart Glinka's principle that 'the people produce music, we artists only arrange it'.<sup>2</sup>

Balakirev had considerable success as a pianist in St Petersburg, but the idea of a virtuoso career repulsed him, nor did he seek out pupils, feeling that 'a large number of lessons would be destructive to me as a musician, would deaden my aesthetic feeling and eventually make me completely indifferent and apathetic to music itself'.<sup>3</sup> But Balakirev's gifts meant that he was held in awe by nearly everyone who came into contact with him, and before long he had gathered round him a group of would-be composers whom he encouraged to write truly Russian music and to throw off the heavy yoke of German influence which lay over virtually the whole musical world at the time. This circle of friends consisted of the military engineer César Cui, the guards' officer Mussorgsky, the naval officer Rimsky-Korsakov, and the professor of chemistry Borodin – not a musician among them. Because of Balakirev's extraordinary talent, his magnetic personality and his enthusiasm, he exerted a formative influence over all of them and did succeed in turning them into composers.

In his memoirs, *My Musical Life*, Rimsky-Korsakov wrote of Balakirev:

An excellent pianist, a superior sight-reader of music, a splendid improviser, endowed by nature with a sense of correct harmony and part-writing, he possessed a technique partly native and partly acquired through a vast musical erudition with the help of an extraordinary memory, keen and retentive [...]. Then, too, he was a marvellous critic, especially a technical critic. He felt instantly every technical imperfection or error, he grasped a defect in form at once. [...] forthwith seating himself at the piano, he would improvise and show how the composition in question should be changed exactly

<sup>1</sup> G. I. Timofeyev, 'M. A. Balakirev', *Russkaya Mysl*, No. vi, p. 47 (1912).

<sup>2</sup> These famous and influential words of Glinka are recalled by A. N. Serov in his 1861 article 'The music of the songs of southern Russia', but do not, according to M. S. Druskin (in 'Paradox and its Consequences', *Iskusstvo Leningrada*, 1989, No. 6, pp. 103–6) appear to be documented anywhere else, even in other articles by Serov.

<sup>3</sup> Undated letter to the pianist V. Adamovsky, quoted in *Balakirev: Analyses and Articles*, Musgiz, Leningrad, 1961, p. 16

as he had indicated, and frequently entire passages in other people's compositions became his and not their putative author's at all.<sup>4</sup>

During his summer holidays between 1860 and 1863 Balakirev set off down the Volga to notate folksongs (he also visited the Caucasus in 1862 and 1863 whose music exerted a considerable influence on his own thereafter) and in 1866 published a collection of 40 of these provided with a piano accompaniment, including a marvellously muscular harmonisation of the famous 'Song of the Volga Boatmen' – the first time that this song had appeared in print. In harmonising the songs Balakirev realises the harmony implicit in the melodies themselves, which is no mean feat for modal monody and is – as Tatiana Bershadskaya points out in her fascinating essay, 'Balakirev's Arrangements and the Pitch System of Russian Song'<sup>5</sup> – a special type of thinking in which the single note is everything and our aural perception is not, as Bershadskaya terms it, 'provoked' into assembling the sounds into chord complexes, as occurs with tunes written in the major-minor key-system. Harmonising folksongs using the same techniques as are usual for harmonising non-modal melodies makes the harmonisation likely to sound contrived and the song to lose its spontaneity and freshness; harmonising Gregorian chant presents exactly the same problems. Balakirev manages to escape from the major-minor key system not to the atonal system into which German Romanticism later plunged, but to totally fresh pastures: in the 1866 arrangements he (unlike Rimsky-Korsakov and Tchaikovsky in their versions) tends to eschew the typical subdominant–dominant–tonic cadence in favour of bare octaves and fifths. Anything that will not harmonise naturally is also left in octaves or octaves doubled in thirds which produce an ambiguous though satisfying effect, which reminds one of aspects of the style of his pupil Modest Mussorgsky. The arrangements thus sound both ancient and modern at the same time, and their influence upon Russian music cannot be doubted. It was not until Bartók that anyone produced such significant work in this area.

In 1900 Balakirev's second collection of folksongs, using melodies not collected by him but by G. O. Dyutsh and F. M. Istomin, was published by the Folk Song Commission of the Imperial Russian Geographical Society. They are arrangements of songs from the Zaonezhski area in the north of Lake Onega approximately 300 kilometres from Petrozavodsk. The duet arrangements to be heard on this

<sup>4</sup> Nikolay Rimsky-Korsakov, *A Record of My Musical Life*, Tip. Glazunova, St Petersburg, 1909; Gos. Muzykal'noe Izd-vo, Moscow, 1955, pp. 18–19.

<sup>5</sup> In *A Celebration of Balakirev*, ed. Tatiana Zaitseva, Kompozitor, St Petersburg, 2004, Vol. 2, p. 99.

CD were actually published two years earlier and are more extended than the versions for voice and piano. Compared with the 1866 set the general impression is one of fuller harmony and invention. The tunes are more often than not each repeated at least once, the first appearance of the tune usually being assigned to the 'primo' player and harmonised simply, the second often being doubled at the octave and frequently provided with a more intricate accompaniment by the 'secondo' player.

Balakirev divides the collection into five parts: first, there are *dukhovnye* (Nos. 1–5), spiritual songs associated with particular Orthodox feast-days, then there are *byliny* (Nos. 6–12), epic songs about historical characters; wedding songs (Nos. 13–22); *khorovodnye* (Nos. 23–25), which are round-dance songs; last of all are the *protyahnye* ('long-drawn-out'), lyric songs which in themselves are often polyphonic, especially in the north of Russia (Nos. 26–30).

Bare octaves and fifths are less common than in the first set, probably because their constant use would lead to a rather static effect in compositions of any length, but they do occur in Nos. 4, 9, 18, 19, 22 and 26. Octaves with thirds are particularly notable in No. 4, where they produce a gigantic impression. Many of the songs start in one key and end in another to reflect the shift of the tonal centre of the mode: some finish in the relative minor (Nos. 14, 28 and 15, which ends in the Phrygian mode) and others on the supertonic (No. 9), the dominant (No. 17), or the flattened leading note (No. 21). Singing in harmony is part of the Russian folksinging tradition and *podgoloski* technique is reflected in Nos. 1, 9, 18 and 25.

Unusual time-signatures (Nos. 6 and 21), as well as unexpected rhythms (No. 20) and phrase-lengths (Nos. 17, 27 and 30), are never tamed, as they are in the collections of Rimsky-Korsakov or Tchaikovsky, but are handled sympathetically, or sometimes, as in No. 20, offset with an accented accompaniment (which in this case picks up on a rhythmic device present in the second bar of the tune).

Chromatic notes are used sparingly and to considerable effect, being decorative rather than structural, without spoiling the simplicity of the tune: sharpened fifths in the accompaniment are to be found in No. 14, sharpened sixths in No. 7; Nos. 12, 13, 16, 20, 24, 25 and above all No. 10 are more noticeably chromatic. Some have orchestral colour in the accompaniment, such as Nos. 3, 10 (the most conventionally Romantic and pianistically virtuosic of the set), 13 and 24, and a choral texture is also marked in Nos. 4 and 24. Some of the pieces contain passages of canonic imitation: No. 3 is particularly beautiful.

Balakirev's particular type of instrumental ornamentation seems to have been inspired by folksong and it is worth noting the use of mordents in several songs (Nos. 11, 18 and 26).

Some of Balakirev's settings bring out the nature of each genre especially well: No. 1 is a touching song about the Dormition<sup>6</sup> of the Mother of God; No. 6, 'The King's Sons from Kraków', handles the additive rhythm and three long notes at the end of each phrase that are typical features of the one-line *byliny* particularly well; each cadence in No. 11, 'The Razvoynik Brothers and their Sister', is harmonised slightly differently and the whole song is most moving; the way a unison blossoms into harmony in No. 13 is simply beautiful; 'Utushnaya' (No. 25), a song which accompanies the processing round the peasant's cottage in pairs, symbolising the union of a girl and a boy ('duck', hence the title which is a diminutive of the word, and 'drake'), in which the girl makes the proposal, begins in a rather sad way but later the accompaniment adds an air of gaiety; No. 26, 'Rowanberry and Raspberry', has a stark majesty; the unexpectedly short phrase of each verse of the last song of the set is illuminated by a conclusion on an unresolved dominant seventh which nevertheless seems quite natural and satisfying.

© Nicholas Walker 2007

*Nicholas Walker studied at the Royal Academy of Music and at the Moscow Conservatoire. Winner of the first Newport International Piano Competition, he has performed with major British orchestras, recorded for BBC Radio 3, Cirrus and BMG, and given recitals worldwide. Acclaimed by The Evening Standard as 'a prodigy, of awesome technical fluency backed by exceptional artistry', he is presently engaged in recording the complete piano music of Balakirev for ASV; the first two discs in the series received considerable critical acclaim, as has his recent live recording of the Liapunov Sonata on Danacord; his own Salvete Flores Martyrum, a Millennium commission from Godolphin School Choir, is now available on the VIF label. He is preparing an edition of all Johann Baptist Cramer's piano concertos, the first of which he played recently in the 'Virtuoso Pianists' series of the London Festival Orchestra, and is planning a Balakirev Festival for 2010 to commemorate the centenary of Balakirev's death.*

<sup>6</sup>The Dormition ('Falling Asleep') of the Mother of God is one of the feasts of the Orthodox Church, celebrated on 15 August; it is the equivalent of the feast of the Assumption in the Catholic Church.

## 30 Songs of the Russian People

Texts summarised by Igor Prokhorov and Nicholas Walker

No. 1: 'Dormition of the Mother of God' – a spiritual song, one of the best known in Russian folk-tradition about the Virgin Mary. Christ asks the Virgin Mary where she has slept. She tells him that she dreamt of his sufferings on the cross. Christ then interprets the dream to his mother, relating it to his own sufferings. There is a haunting phrase at the end of the poem: 'He who listens to this dream abides in purity'.

No. 2: 'Egoriy the Brave' – a spiritual poem about Egoriy (in Russian folk tradition the name of Saint Georgiy Pobedonosets ('the one who bears victory'), who suffered terribly). The treacherous Tsar Kudriyanishche tortures Egoriy, drowns him, cuts him up with a saw, buries him alive. But Egoriy is invincible and, having overcome all the tortures, returns to his motherland.

No. 3: 'Lazar' – a spiritual poem, where the plot is taken from the Biblical parable about Lazarus, a poor beggar who lived at the gate of a rich man. Both men die: angels take the soul of Lazarus to paradise, but with an iron hook take out the soul of the rich man, put it on sharp knives and then throw it into a fiery river.

No. 4: 'The Last Judgement' – a spiritual poem about the Last Judgement, when God comes to divide the resurrected into the good and the evil.

No. 5: 'The Book of the Dove' – a spiritual poem, one of the most enigmatic works of the Russian folk-poetry. The title 'Book of the Dove' comes from the Old Russian 'deep book' (meaning the depth of wisdom); the 'Book of the Dove' comes from the association of doves as a symbol of the Holy Spirit. At the beginning of the poem a big book containing all the secrets of creation falls to earth from the sky. Forty tsars, knights and princes came to the place where the book fell, among them Tsar Volotoman Volotomanovic and King David. Tsar Volotoman asked King David to read out loud from the book. The poem is a conversation between Tsar Volotoman and King David about the creation of the world, people, animals, geography, etc.

No. 6: 'The King's Sons from Kraków' – a *bylina* which tells how a young prince, Petrov Petrovich from

Kraków, out hunting, meets two white swans, who appear to be two beautiful young women. They advise the prince to visit Prince Vladimir in Kiev. Later, the prince meets a black raven, which gives him the same advice. The raven tells Petrov Petrovich about an enemy who is threatening Kiev, its church and Prince Vladimir himself. Later Petrov Petrovich meets this enemy and there follows the traditional duel during which he recognises his foe as his brother Luka Petrovich who was captured by Tartars while still a little child. The brothers stop fighting, meet their mother and live happily ever after.

No. 7: 'Kostruk' – an historical *bylina*, which enjoyed wide popularity, about the marriage of Tsar Ivan the Terrible and the Kabardin princess Maria Temryukovna (1561). Only the names of the three main characters (Ivan the Terrible, Maria and her brother Kostruk) are real; the plot of the song is folk-fiction. Tsar Ivan the Terrible, not wanting to marry a woman from Moscow, instead married Maria Temriukovna, who brought her brother Kostruk with her. During the wedding party Ivan the Terrible notices that Kostruk is not eating or drinking. Kostruk, wanting to make Ivan and his wife laugh at the same time as belittling the Muscovites, tells Ivan the Terrible that he has fought 300 fighters and conquered 50 towns and now he wonders if there are fighters in Moscow who can fight with him. Little Vasia agrees to fight with Kostruk on the condition that, if he wins, Kostruk has to remove all his clothes. Vasia wins the fight and Kostruk has to remove his clothes. He is ashamed and goes back home.

No. 8: 'Nikita Romanovich' – an historical *bylina* about the Prince Nikita Romanovich (brother of the first wife of Ivan the Terrible), who was a brave fighter for the truth. In the feast that Ivan the Terrible organised to celebrate the capture, after seven years, of the city of Kazan, he says he would like to get rid of all traitors. Potanyushka Skurlatov grabs Fedor Ivanovich – the tsarevich – and takes him to be executed. Nikita Romanovich saves Fedor Ivanovich and takes him back to Ivan the Terrible who, as a sign of his gratitude, is willing to give Nikita Romanovich whole streets and even towns, but Nikita Romanovich asks only for Nikitina Street in Moscow.

No. 9: 'Grisha Otrepyev' – an historical *bylina* about Tsar Dmitry (also known as Dmitry the Pretender, Lzedmitry I and Grishka 'the unfrocked'), who married Marina Yuryevna (Mnishek), the daughter of a Serdopol general, on a Friday on the eve of St Nikolin's day – an important festival. During the wedding meat was served, although it was a day of fasting and abstinence from meat. Grisha calls

Marina to come and sit at the table for he feels time is running out. Indeed, as contemporary chronicles also relate, after only nine days of married life Lzedmitry was killed in Moscow (as a result of a plot among Russian knights led by Vasiliy Shuyskiy as defender of the Orthodox faith), and his wife fled to Poland.

No. 10: 'Vasiliy Okulyevic' – a *bylina* based on the apocryphal story of Solomon and Kitovras. A handsome king, Vasiliy Okulyevic, wants to kidnap Solomoniya, King Solomon's wife. Solomon arrives with an army and orders the hanging of both Vasiliy Okulyevic and Solomoniya.

No. 11: 'The Razvoynik Brothers and their Sister' – this *bylina* tells of how a widow, Pashica, had nine sons and one daughter. The brothers became pirates and the sister was married off to a rich foreign merchant. After some time she decided to visit her motherland with her husband and their son. Having crossed the sea and moored by the shore, they were attacked by a group of pirates: the husband was killed, the son was thrown in the water and she was dishonoured. At night when most of the pirates were asleep, she told one of them that she had been married off to the merchant when she was very young and that she had had nine brothers. Only then did the criminals realise that they had killed their brother-in-law and done violence to their own sister. They then start to weep.

No. 12: 'Birds and Animals' – a *bylina* about how winter came, then summer, then autumn. In the autumn a small foreign bird flew in and sat in a tall tree. The Russian birds congregated round her and began to ask her about life in a foreign country. The foreign bird tells them about what life abroad is like, associating all the characters with various birds and animals.

No. 13: 'They said: Fedot-ot doesn't drink beer...' – a wedding song sung during the *smotriny* (a ceremony before the wedding when guests and family go over to bride's house to look at her). Fedot is sleeping soundly then wakes up and asks whether his fiancée Prasya Terentyevna is asleep. She answers that all night she was sewing a garment for his horse which she gives him as a wedding present.

No. 14: 'There were no winds...' – a wedding song. Many guests arrived for a wedding during which they wrecked the *seny* (a large entrance-hall adjoining the house). The bride, Vasilisa Nikiforovna, was brought in and asked who will be her nightingale in the garden, who will build her a new *seny* and who will wake her up in the morning. The kind Yegor Antonovich responds that from now on he will

be her nightingale in the garden, that he will wake her up in the morning and that he will build a new *seny* for her. He says that he has travelled to many cities but has never seen such beauty before.

No. 15: 'Are you, my river, little river...' – a wedding song. An orphan bride addresses herself to a river, which flows gently. The river asks the bride why she is not smiling. The bride says that there is nothing to be happy about because although many guests have arrived she does not have parents to give her their blessing for the marriage. Then she asks her brother to sit on a horse go to the church, climb the belfry and ring the bell three times so that the earth spreads apart and her parents arise from their graves to give her their blessing.

No. 16: 'Oh, drinking berry...' – a wedding song, sung when the bride is being led to the table. The first part relates how Maryushka went into the tent of Prince Ivan Vasilyevich, who offered her food and drink. Maryushka responded that she hadn't come for food and drink but to play draughts, chess and other Turkish games. In these games Ivan Vasilyevich lost a golden ring and golden watch, but Maryushka only grinned. In the second part of the song the same thing happened to Maryushka, but she lost not only a golden ring and golden watch but also her freedom. This time Ivan Vasilyevich grinned, and Maryushka took fabric from chests of drawers and trunks and made him a caftan.

No. 17: 'Many, many by a damp oak tree...' – a wedding song sung to an orphan bride. An oak tree has many leaves and Irinushka Ignatyevna has many relatives, girlfriends, a father, but she does not have a mother to give her a marriage blessing. However, her father blessed her and told her to wear gold but not to wear it out, to bear sorrow but not show to anyone that she is sad. Irinushka responded that gold wears out by itself; similarly, sorrow reveals itself. Later she tells how she was sent for water at night, naked and barefoot. When she reached the pond swans flew in, stirring up the fresh water; Irinushka had to wait two hours for the water to clear. Once at home everyone started scolding her, only mother-in-law sticking up for her saying that she needn't have waited but could have come home straight away.

No. 18 'Mummy wasn't hoping' – a wedding song, sung at the table. A bride sings that her mother decided to marry her off in an instant. Father and mother tried to persuade her not to cry, as after all they are not sending her into captivity but have found for her an intelligent, handsome man and will send her brother with her as an escort, too. Then her brother gives her advice: wear gold, but don't

wear it out; bear sorrow, but don't show anyone you are sad. The sister responds that if one wears gold it wears itself out, just as sorrow reveals itself.

No. 19: 'My girlfriends, dear girlfriends...' – a wedding song, sung when the bride is led to the church. The bride tells her girlfriends to go to bed but she will not get any sleep because she will have to be up the whole night making the bed and only then she can go to sleep. Once asleep she had her first dream in which her fiancé was not to be seen. But in the second dream she saw her beloved walking at dawn and went to greet him. She asked where he had slept to which he replied that he had slept at his parents-in-law.

No. 20: 'Oh you geese, you geese...' – a wedding song, sung when the bride is led to the church. A bride asks the geese where they have been and where they slept last night. The geese respond that they slept at their parents-in-law and saw the following: a young woman is walking around the house, crying. Addressing herself to a casket, she says that for some years she has been sewing and embroidering but suddenly she had to share out all the embroidered scarves, ribbons and shirts among all her parents-in-laws and their son and daughter, but there wasn't enough for everyone.

No. 21: 'Grape-harvest' – a festive wedding song. Thirty ships were sailing in the blue sea. At the front there was one black ship with the daring young man, Yegor Antonovich, onboard. While planing some wood he dropped a ring from his right hand. He summoned a fisherman to get the ring out of the sea. Three times the fishermen dropped a net into the sea, and on the third time they caught three golden sea-basses: one worth a hundred rubles, another worth a thousand rubles and the third priceless. The song ends: 'good health to Yegor Antonovich! Give, God, life and marriage to Yegor Antonovich'.

No. 22: 'There is a tree on a hill'- a festive wedding song. There is a high tree standing on a hill and under its branches a girl is hiding. She boasts of her beauty and says that nobody can find her nor buy her off her parents. But a young man called Fedor Mikhaylovich heard her words and said that he will see the girl but will not buy her. He will come with his godparents and two friends to take her. The song ends: 'Congratulations to Fedor Mikhaylovich and his divinely intended wife Sekleta Matveyevna'.

No. 23: 'I went into the garden' – a round-dance evening game song. A girl is singing that she went to a garden to weed onions. While weeding she was listening to what others say about her. She is called

home and told that her father-in-law has fallen from the *seny*. She replies that if she had known that would happen she would have built a *seny* that was even higher.

No. 24: 'Our wide street' – a round-dance song. A singer is singing that their street is wide, bordered by grass, hills and with many beautiful girls and boys on it. A small bird flew in over the blue sea to look at the town, perched on a small stone and heard a young girl crying, saying that she doesn't want to get married to an old man, who will spoil her and separate her from her parents and girlfriends.

No. 25: 'Utushnaya' – a round-dance song. The song tells of two doves flying over a procession lead by a youth and a maiden whose friends were walking behind them looking at the couple and the doves. The friends said that if the girl is to live with them they will carry her in a carriage, give her gold and pearls, and dress her beautifully.... They put a male dove on her hand, but he didn't like it and flew home to his mate.

No. 26: 'Rowanberry and Raspberry' – one of the oldest *protyahnye* folksongs. Balakirev worked on two arrangements of this song; the first one (included in the 1866 collection) he wrote down while visiting the Volga. A girl tells how her loved one is taking part in a jolly conversation, but he is not drinking, and asks her to come along.... The girl sings of how she was walking along the riverbank, watching ducks and swans, and saw a village with four houses on the other side. She asks her girlfriends to collect some flowers from the garden, make a wreath for her and put it on the water. She tells how hers was the only wreath that sunk and all her friends' boyfriends returned, but her beloved never did.

No. 27: 'What a heart' – a *protyahnye* song. A boy sings that his heart is not calm any more and that from worry he has become ill with headaches and eyes that can't see sunlight fog or rain anymore. Rain has soaked the grass that a girl was mowing and her scythe has become blunt. The girl is sweating and her dress clings tightly to her body. The boy is walking through the flattened grass towards her.

No. 28: 'It's enough for you, my dear, to walk in the field' – in this *protyahnyaya* a girl is asking a young boy to stop walking in the meadow, to stop whistling in the field and to stop torturing her heart. The girl says she likes the boy and asks him why he passes by her house but never comes in. The boy responds that he never finds her at home, and when he does, she is either with her girlfriends or her parents are not asleep.

No. 29: 'Oh you, winter' – a *protyahnye* song in which a boy asks winter not to freeze him. Later the song tells how the wife of a couple who rowed constantly hanged her husband in the garden, then went into the courtyard, sat on a bench and cried bitterly because a wife without a husband is like an orphan. She sings about how she will go into the garden and call her husband to come home, but the husband does not answer and she cannot understand why.

No. 30: 'She became, she became a colonel's wife' – this *protyahnye* tells of how a colonel's wife was laying out a feather bed and waiting for her husband to come back home, but he died and left his children orphaned. The song then talks about the preparations for the funeral and the sorrow of the wife as she remembers her husband.

The American pianist **Joseph Banowetz** has been described as by *Fanfare* (USA) as 'a giant among keyboard artists of our time', by *Russia's News* (Moscow) as 'a magnificent virtuoso who amazed the public by his deep understanding of the composer's spirit', and by *Ruch Muzyczny* (Warsaw) as 'a virtuoso in the noblest sense of the word'. Banowetz is a graduate with first prize of the Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Vienna; his teachers have included Carl Friedberg (a pupil of Clara Schumann) and György Sándor (a pupil of Béla Bartók).

Banowetz has been heard as recitalist and orchestral soloist in over 35 countries, with performances with the St Petersburg (formerly Leningrad) Philharmonic, Moscow State Symphony, the Prague and Bratislava Radio Orchestras, the Budapest Symphony, the Concert Society Orchestra of Barcelona, the New Zealand Symphony (on a twelve-concert national tour), the Beijing Central Philharmonic, the Shanghai Symphony, and the Hong-Kong Philharmonic Orchestras. In 1992 he was awarded the Liszt Medal by the Hungarian Liszt Society in Budapest, in recognition of his outstanding performance of Liszt and the Romantic literature.

Joseph Banowetz has recorded thirty compact discs for the Naxos, Marco Polo, Warner and Altarus labels, the works including the Tchaikovsky First Concerto, both Liszt Concertos and *Totentanz*, both d'Albert Concertos, the Huang Concerto No. 1, world-premiere recordings of all eight of the Anton

Rubinstein works for piano and orchestra, and solo repertoire by Bach, Balakirev, Busoni, Chopin, Debussy, Godowsky, Liszt, Mendelssohn, Rachmaninov, Rubinstein, Schubert, Schumann and Stevenson. One of the Rubinstein orchestra-and-piano series was named by *Fanfare* as an outstanding international release for 1993, and a similar citation was given by the German Music Critics' Association for Banowetz's world-premiere recording of works by Balakirev. His most recent recording, released on Toccata Classics, contains first recordings of music by Taneyev, including the Piano Concerto, recorded with the Russian Philharmonic of Moscow conducted by Thomas Sanderling, and a piano piece narrated by Vladimir Ashkenazy.

**Konstantin Krimets** was born in 1939 in the Ukraine. A graduate of the Kiev Conservatory, he took his graduate studies at the Moscow Conservatory, including work with the eminent French conductor, Igor Markevich. Krimets' career has taken him to many countries in Europe, Asia, and the United States. In 1990 he organised and became Director of the Moscow International Symphony Orchestra. He has made many recordings, and has performed with such renowned performers as Emil Gilels, Nikolai Petrov and Boris Berezovsky. Konstantin Krimets has achieved critical recognition for his expressive conducting technique as well as his clear understanding of the composer's style and compositional structure.

**Alton Chung Ming Chan** has been described by *The Hong Kong Standard* as 'a pianist of brilliancy, temperament, and poetic sensitivity', whose playing is 'full of poetic imagination, fiery and uninhibited'.

Chan's training includes a PhD in music from the University of North Texas. In 1983, he made his orchestral debut in Beijing with the People's Republic of China's Central Opera Orchestra, an event broadcast on Chinese national television and radio. Since then, he has appeared as soloist and recitalist in concert halls in Asia, Europe and North America.

His CDs include world-premiere recordings of Leopold Godowsky's *Miniatures* for the Marco Polo label and discs for Warner Brothers. He was invited in 2002 to give the first performance of the piano transcription by the eminent Scottish composer Ronald Stevenson of the *Adagio* from Mahler's Tenth Symphony at Mahler's birthplace in Jihlava in the Czech Republic, at an international festival of the European Piano Teachers' Association.

**Olga Kalugina**, soprano, was born in Saratov, in Russia. Her vocal studies began in the preliminary department of Saratov State Conservatory. She graduated from the Russian Academy of Choral Art in 2006 (class of Professor Milada Yareshko). As a soloist, she has performed with the Choir of the Academy in Russia, toured in different countries, including Germany and France, and presented programmes of classical and contemporary works. Olga Kalugina is currently involved in the recording of Mieczysław Weinberg's vocal works for Toccata Classics.

**Svetlana Nikolayeva**, mezzo soprano, was born in Kazakhstan. She graduated from the Russian Academy of Choral Art in 2004 with a degree as 'concert and chamber singer'. As a soloist, she has performed with the Choir of the Academy (conducted by Viktor Popov) in Russia, and has toured in Germany, France, Italy, and Japan. She has sung on many CD recordings, including Rimsky-Korsakov's cantata *From Homer*. For Toccata Classics Svetlana Nikolayeva recently recorded Boris Tchaikovsky's song-cycle *From Kipling*, for mezzo soprano and viola, and she, too, is involved into the project to record Weinberg's vocal music.

**Pavel Kolgatin**, tenor, was born in 1987 in the city of Balashov, in the Saratov region. In 2007 he graduated from the Sveshnikov Moscow Choral College (part of the Russian Academy of Choral Art) in the vocal class of V. P. Alexandrova and in the conducting class. He performs as a soloist in the Choir of the Russian Academy of Choral Art (under the conductor Viktor Popov) in Russia and abroad, and also participates in chamber and solo concerts, performing classical repertoire and folk songs, as well as vocal works of young Russian composers.

# BALAKIREV UND RUSSISCHES VOLKSLIED

von Nicholas Walker

In *25 Jahre russischer Kunst* (1882) schrieb der berühmte russische Musik- und Kunstkritiker Vladimir Vasiljevitsch Stasov (1824–1906):

Ein anderes wichtiges Merkmal charakterisiert unsere neue Schule: sein Streben nach nationalem Charakter. Solch ein Streben ist in keiner anderen europäischen Schule zu finden. Die historischen und kulturellen Traditionen anderer Nationen sind derart, dass das Volkslied – Ausdruck der spontanen, unverfälschten Musikalität der Bevölkerung – seit langem in den meisten zivilisierten Ländern fast verschwunden ist. Wer im XIX. Jahrhundert kennt oder hört französische, deutsche, italienische oder englische Volkslieder? In unserem Land ist die Situation eine völlig andere: Volkslieder erklingen bis zum heutigen Tag überall. Jeder Bauer, jeder Zimmermann, jeder Steinmetz, jede Waschfrau und jeder Koch – sie alle bringen Volkslieder aus ihren einheimischen Dörfern nach Sankt Petersburg, Moskau oder in jede andere Stadt, und Sie hören sie das ganze Jahr über; sie umgeben uns überall, immer. Ganz wie es vor tausend Jahren war, tut ein Arbeiter oder eine Arbeiterin in Russland nie seine oder ihre Arbeit ohne ein Lied auf den Lippen. Der russische Soldat geht in die Schlacht mit einem Volkslied auf den Lippen. Diese Lieder sind unser Geburtsrecht, und deshalb wächst jeder mit einem kreativen musikalischen Geist geborene Russe von seinem ersten Lebenstag an in einer zutiefst musikalischen Umgebung auf.

Erstaunlicherweise blieben selbst eineinviertel Jahrhundert später Echos dieser Musikalität erhalten: Erst vor kurzem hörte ich in Moskau vier halbwüchsige Straßenmusikantinnen ein Lied mit der so genannten *podgoloski*-Technik beginnen, d.h. zunächst unisono, nach einer Weile zu Harmonie erblühend und am Ende zur Einstimmigkeit mit einem spannungsgeladen scharfen „offenen“ Stimmklang zurückkehrend. Das lyrische Lied ist auch heute noch ein wichtiger Teil des russischen Lebens.

Die Gruppe von Komponisten, die am intensivsten bestrebt waren, einen russischen musikalischen Charakter zu erreichen, wurde von Stasov als „das mächtige Häuflein“ bezeichnet

und als ihr Führer Milij Aleksejevitsch Balakirev, am 2. Januar 1837 in Nizhni-Novgorod geboren (dem 21. Dezember 1836 nach dem alten julianischen Kalender, der zur damaligen Zeit in Russland in Gebrauch war und auch heute noch von der russischen orthodoxen Kirche verwendet wird); seine Eltern waren gebildet, aber nicht reich. Sein Vater Alexej Konstantinovitsch war Beamter, wenngleich kein erfolgreicher; sein Mutter, Elizavetta Ivanova Jascherova war mit dem lokalen niederen Adel verbunden.

Nizhni-Nogorod wurde im Jahr 1221 von Juri Vsevolod, Großfürst von Vladimir, gegründet und liegt am Zusammenfluss der Flüsse Oka und Wolga. Die Stadt nahm immer eine wichtige Funktion ein, zunächst aus Verteidigungs-, später aus wirtschaftlichen Gründen. Die berühmte jährliche Makariev-Fachmesse im Juli zog 1816 hierher und zog Kaufleute sowohl aus Indien, dem Iran und Zentralasien als auch aus Europa an, äußerst vielfältige Völker, deren Volksmusik Balakirev gewiss in einem beeindruckbaren Alter gehört haben muss. Ansonsten war Nizhni-Novgorod keine sehr musikalische Stadt.

Doch gab es eine beachtenswerte Ausnahme: Aleksandr Dmitrijevitsch Ulibyschev (1794–1858), einen lokalen Grundbesitzer und begeisterten Amateurmusiker, der auch die erste russische Mozart-Biografie (1843) schrieb und eine umfangreiche Notenbibliothek besaß. Balakirevs Klavierlehrer zu jener Zeit war Karl Eisrich, der Dirigent des lokalen Theaterorchesters, das oft musikalische Abende in Ulibyschevs Haus bestritt. Durch Eisrich wurde Balakirev mit Ulibyschev bekannt gemacht und er wurde bald bei diesen Abenden Assistent seines Lehrers, was ihm die Gelegenheit gab, eine Vielfalt westlicher Musik kennen zu lernen und auch praktische Erfahrung in ihr zu erlangen: 1852 dirigierte er Beethovens erste, vierte und achte Sinfonien und spielte später alle Klaviersonaten Beethovens für Ulibyschev. Ulibyschev mochte Balakirev und bot ihm freien Zugang zu seiner Notenbibliothek, durch die er vielmehr als durch eigentliche akademische Unterweisung das Komponieren erlernte.

Balakirevs erste Kompositionen erschienen ab 1852, und die *Grande Fantaisie sur airs nationals [sic] Russes pour Le Pianoforté [sic] avec accompagnement d'Orchestre* op. 4 ist datiert auf den 12. (24.) Dezember dieses Jahres. Balakirev beabsichtigte, das Stück zu vollenden und hatte bereits „Finis del prima parte Auctor Milius Balakireff“ ans Satzende geschrieben, doch kehrte er nie zu dem Werk zurück. Zu jener Zeit gab es wenig ernsthafte Konzertkompositionen von russischen Komponisten; besonders beliebt beim Publikum waren die glitzernden, doch nicht notwendigerweise substanzialen Show-Pieces, in denen das meiste Material dem Klavier anvertraut und das Orchester auf eine ausgesprochen untergeordnete Begleitfunktion reduziert wurde. Ein Grund bestand darin, dass die

gastierenden Komponisten-Klaviervirtuosen in Russland und in einem geringeren Maß auch in vielen anderen Ländern sich damals nicht darauf verlassen konnten, ein Orchester von einer bestimmten Größe zur Verfügung zu haben und der Orchestersatz aus diesem Grund ziemlich einfach gehalten werden musste, so dass er gegebenenfalls schnell den Erfordernissen angepasst werden konnte, ohne den musikalischen Effekt zu beeinträchtigen. Viele Virtuosen-Konzerte der frühromantischen Periode, darunter jene von Field und in vielerlei Hinsicht auch die von Chopin, fallen mehr oder weniger in diese Kategorie. Es ist natürlich, dass solch ein Frühwerk (Balakirev war zum Zeitpunkt der Komposition noch nicht fünfzehn) Einflüsse anderer aufweist und man Echos nicht nur von Henselt und Hummel, sondern auch von Chopin und Schumann spüren kann.

Nach einer teils aus Elementen der Volksmelodien geformten substanzialen Einleitung wird das Lied „Ach, nicht die Sonne verfinstert sich“ ganz schlicht zunächst vom Orchester und dann vom Klavier mit Orchesterbegleitung vorgestellt, worauf drei Variationen von zunehmend anspruchsvoller Virtuosität folgen, die selbst heute in einer Welt voller Wunderkinder fröhreif erscheinen würde. Es folgt einer Episode, die sowohl die Einleitung widerspiegelt als auch Phrasen der Vertonung von „Inmitten des sich ausbreitenden Tals“ vorwegnimmt, bevor das Volkslied selbst dreimal auftaucht, zunächst in der linken Hand, dann wie eine mittlere Hand à la Henselt und schließlich in der rechten zu hören ist. Das Werk endet friedlich mit einer kurzen Koda. In seiner Behandlung der Volkslieder ist dieses Stück nicht ungewöhnlich für ihre Zeit und seine harmonische Sprache und Form sind typisch für die Frühromantik. Es ist interessant, dass Balakirev diese besonderen Lieder wählte: Das erste scheint das ältere zu sein, mit typischen russischen Quart- und Quintsprüngen; die Worte von „Inmitten des sich ausbreitenden Tals“ stammen von Aleksej Fedorovitsch Mjerzljakov (1778–1830), die Melodie ist vermutlich zeitgenössisch, doch ist ihr Komponist unbekannt.

1853 trat Balakirev im Alter von sechzehn Jahren als Mathematikstudent in die Universität von Kazanj ein. Wie viele Eltern, besonders russische, lehnte Balakirevs Vater, der nicht sonderlich an Musik interessiert war, eine musikalische Ausbildung des Sohnes ab, besonders in Anbetracht des finanziellen Lage der Familie. Andere Komponisten der Vergangenheit hatten dasselbe Problem: Schumann beispielsweise studierte ursprünglich Jura und Berlioz Medizin. Kazanj wurde im 14. Jahrhundert gegründet und liegt rund zweihundert Meilen östlich von Nizhni-Novgorod am Zusammenfluss von Kazanka und Wolga in einer Region, die ein Zentrum der Tatarenkultur ist. Die Tataren sind ein hauptsächlich muslimisches Volk teils turkmenischer, teils mongolischer Abstammung; sie gehörten

zu den Völkern des Imperiums der im 13. Jahrhundert von Batu Khan, dem Enkel von Dschinghis Khan, gegründeten „goldener Horde“. Die Stadt rühmte sich zweier großer Moscheen aus dem 18. Jahrhundert. Nach seinen Kompositionen zu schließen – zum Beispiel dem Anfang der sechsten Mazurka mit seinen übermäßigen Sekunden und seiner Arabeskenausschmückung – faszinierten Balakirev der Ruf des Muezzin zum Gebet und die tatarische Volksmusik eindeutig. Die ganze Zeit hoffte er, eine musikalische Karriere einschlagen zu können, doch es fehlten sowohl die finanziellen Ressourcen als auch Ermutigung durch den Vater. Glücklicherweise bot Ulibyschev, der Balakirev mittlerweile als eine Art Sohn ansah, an, diesen nach Sankt Petersburg zu bringen. Mit Freude akzeptierte Balakirev und im Spätherbst des Jahres 1855 wurde ihm auf diese Art eine musikalische Laufbahn eröffnet.

Ulibyschev stellte Balakirev Mikhail Ivanovitsch Glinka (1804–57) vor, dem „Vater der russischer Musik“, der eine nachhaltige Wirkung auf den jungen Komponisten haben sollten. Glinka war Begründer einer wenn man das so nennen kann russischen nationalistischen Kompositionsschule. Bis zu dieser Zeit hatte es keine nennenswerte Schule russischer Musik gegeben. Die Gründe sind vielfältig, doch kurz gefasst liegen sie in der Geschichte Russlands: Aufeinander folgende Invasionen von Mongolen, Tataren und Polen, um nur einige zu nennen, ermutigten die Entwicklung instrumentaler Musik keineswegs. Der Mangel an Gelegenheit für Musiker sowohl in herrschaftlichen Haushalten als auch der Kirche (in der russischen orthodoxen Kirche ist, den Grundsätzen der Kirchenväter folgend, nur die menschliche Stimme als Musikinstrument erlaubt), gar nicht zu sprechen vom öffentlichen Leben, zusammen mit dem fast völligen Fehlen eines aufstrebenden Mittelstands bedeutete, dass die Karriereleiter für einen aufstrebenden Musiker ziemlich zerbrechlich war. Wenn Bedarf nach Musikern in Russland bestand, wurden diese zumeist aus Westeuropa importiert, insbesondere aus Italien und Deutschland. Cimarosa, Galuppi, Paisiello und Johann Wilhelm Hässler kommen einem in den Sinn; aus anderen Ländern sei John Field als Komponist und Pianist erwähnt.

Die Ankunft Glinkas auf der musikalischen Szene half diese Situation zu verändern. Ausgebildet in Sankt Petersburg, studierte er auch in Italien und Deutschland. Durch seine Opern *Ein Leben für den Zaren* (1836) und *Ruslan und Ljudmila* (1842) sowie das Orchesterwerk *Kamarinskaja* (1848) erfüllte Glinka einen zentraleuropäischen Kompositionsstil mit russischem Flair durch die Einführung des russischen Volksliedes. Frühere Komponisten hatten Volksmusik im Allgemeinen eher auf ineffektive und manchmal rohe Art verwendet, doch Glinkas Nutzung des Volkslieds begann seine harmonische Sprache und Phrasenstruktur zu beeinflussen. Obwohl diese Technik heute nicht mehr

so bemerkenswert scheinen mag, war sie damals eine erstaunliche Innovation und eine, die anfangs keineswegs auf ungeteilte Zustimmung traf. Die Einführung bäuerlicher Musik in vornehmere Kreise wurde von manchen als billig angesehen und die Uraufführung von *Ein Leben für den Zaren* wurde mit Pfiffen aufgenommen: Die Aristokratie, die an Opern mit klassischen mythologischen Themen gewöhnt war, wurde mit Hebung des Vorhangs durch die Darbietung gewöhnlicher russischer Bauern in Bastschuhen (aus Birkenrinde) schockiert und beklagte sich, dass dies eine „Kutscheroper“ sei.

In der Folge Glinkas wurde die Verwendung der Volksmusik zu einem Mittel Russentum auszudrücken, als patriotisch angesehen und, zusammen mit der Wahl russischer Volksgeschichten und historischer Ereignisse als Sujets für Opern und Instrumentalwerke, zum definitiven Merkmal russischer Musik bis ins 20. Jahrhundert hinein. Doch zur damaligen Zeit war dieser neue Ansatz auch nicht bei allen Musikern beliebt: Zum Beispiel war Anton Rubinstein, der herausragende russische Pianist und Gründer des Sankt Petersburger Konservatoriums, berühmt unter jenen, die dieser neuen Musik absolut feindlich gegenüberstanden.

Glinkas Einfluss auf den jungen Balakirev war außerordentlich. Balakirev, obschon nie ein Mann, der bereit war, irgendjemandes Rat anzunehmen, akzeptierte Glinka sogar mit einer gewissen Ergebenheit. Das Kompliment wurde von Glinka erwidert, der Balakirev als den einzigen ansah, der seine Ansichten zur Musik völlig teilte: „Glauben Sie mir, er wird rechtzeitig ein zweiter Glinka sein“.<sup>1</sup> Balakirev seinerseits nahm sich intensiv Glinkas Prinzip zu Herzen: „Das Volk erzeugt die Musik, wir Künstler arrangieren sie nur“.<sup>2</sup>

Balakirev hatte beträchtlichen Erfolg als Pianist in Sankt Petersburg, aber die Vorstellung einer Virtuosenkarriere schreckte ihn ab; auch suchte er keine Schüler, da er fühlte, dass „sich eine große Anzahl von Stunden auf mich als Musiker zerstörerisch auswirken, mein ästhetisches Gefühl dämpfen und mich schließlich der Musik selbst gegenüber völlig gleichgültig und apathisch machen würden“<sup>3</sup>. Doch Balakirevs Gaben bedeuteten, dass er von beinahe allen, die in Kontakt mit ihm kamen, mit Ehrfurcht angesehen wurde, und innerhalb kurzer Zeit hatte er um sich eine Gruppe

<sup>1</sup> G. I. Timofejev, „M. A. Balakirev“, *Russkaja Mjsl* Nr. vi (1912), S. 47.

<sup>2</sup> Diese berühmten und einflussreichen Worte Glinkas erinnert A. N. Serov in seinem Aufsatz „Die Musik der Gesänge Südrusslands“ (1861), doch sind sie laut M. S. Druskin (in „Paradox und seine Konsequenzen“, *Iskusstvo Leningrada*, 1989, No. 6, S. 103–106) nirgendwo sonst dokumentiert, nicht einmal in anderen Texten Serovs.

<sup>3</sup> Undatiertter Brief an den Pianisten V. Adamovsky, zitiert in *Balakirev: issledovanija i stat'i*, Gos. muz. Izd., Leningrad, 1961, p. 16

von Sonntagskomponisten geschart, die er ermutigte, wirklich russische Musik zu schreiben und das schwere Joch des deutschen Einflusses abzuschütteln, der zu jener Zeit über praktisch der gesamten musikalischen Welt lag. Dieser Freundeskreis bestand aus dem Militäringenieur César Cui, dem Wachoffizier Modest Mussorgskij, dem Offizier zur See Nikolaj Rimskij-Korsakov und dem Chemieprofessor Aleksandr Borodin – nicht ein Musiker unter ihnen. Wegen Balakirevs außergewöhnlichen Talents, seiner magnetischen Persönlichkeit und seines Enthusiasmus übte er einen formativen Einfluss auf sie alle aus und es ihm gelang, sie zu Komponisten zu machen.

In seinen Memoiren schrieb Rimskij-Korsakov über Balakirev:

Ein exzellenter Pianist, ein überlegener Vomblattspieler, ein hervorragender Improvisator, von der Natur begabt mit einem Sinn für richtige Harmonik und Stimmverteilung, besaß er eine teils von Geburt gegebene, teils durch eine gewaltige musikalische Gelehrsamkeit erworbene Technik, zu der noch ein außergewöhnliches Gedächtnis hinzukam, scharf und aufnahmefähig [...]. Dazu war auch er ein fabelhafter Kritiker, besonders was die technischen Aspekte anging. Er spürte sofort jede technische Unvollkommenheit oder jeden Fehler, er erfasste einen formalen Fehler sofort. [...] Er würde sich ans Klavier setzen, würde improvisieren und zeigen, wie die betreffende Komposition nach seinen Vorschlägen zu ändern wäre, und häufig stammen ganze Passagen in den Kompositionen anderer von ihm und nicht ihrem vermeintlichen Autor.<sup>4</sup>

Während seiner Sommerferien reiste Balakirev zwischen 1860 und 1863 die Wolga entlang, um Volkslieder zu sammeln (er besuchte 1862 und 1863 auch den Kaukasus, dessen Musik daraufhin einen beträchtlichen Einfluss auf seine eigene ausübte) und gab 1866 eine Sammlung von 40 Volksliedern mit Klavierbegleitung heraus, darunter eine außerordentlich kraftvolle Harmonisierung des berühmten „Liedes der Wolgaschiffer“ – in dieser Form erschien dieses Lied erstmals im Druck. Bei der Harmonisierung der Lieder realisiert Balakirev die den Melodien selbst implizite Harmonik, was bei modalem monodischem Gesang keine gering zu schätzende Leistung ist – es erfordert, dies betont Tatjana Berschadskaja in ihrem faszinierenden Essay „Balakirevs Bearbeitungen und das Tonsystem des russischen Lieds“,<sup>5</sup> eine spezielle Denkart, in welcher die einzelne Note alles ist und unsere Hörwahrnehmung nicht, wie Berschadskaja es nennt, dazu „provoziert“ wird, die Klänge in

<sup>4</sup> Nikolaj Rimskij-Korsakov, *Letopi's moej muzykal'noj zizni 1844–1906*, Tip. Glazunova, Sankt Petersburg, 1909; Gos. Muzykal'noe Izd-vo, Moscow, 1955, pp. 18–19.

<sup>5</sup> In *Hommage an Balakirev*, hrsg. von Tatjana Zaitseva, Kompozitor, Sankt Petersburg, 2004, Bd. 2, S. 99.

Akkordkomplexe zusammenzufassen, wie dies bei Melodien im Dur/Moll-System geschieht. Die Harmonisierung von Volksliedern mit Hilfe derselben Techniken wie für nicht-modale Melodien bewirkt leicht, dass die Harmonisierung gekünstelt klingt und das Lied seine Spontaneität und Frische verliert; die Harmonisierung Gregorianischen Chorals zeigt exakt dieselben Probleme. Balakirev gelingt es, vor dem Dur/Moll-System nicht in die Atonalität auszuweichen, wie dies in der deutschen Spätromantik geschah, sondern zu völlig frischen Weiden aufzubrechen: In den Bearbeitungen von 1866 tendiert er (im Gegensatz zu Rimskij-Korsakov und Tschaikovskij in ihren Versionen) dazu, die typische Kadenz Subdominante–Dominante–Tonika zu scheuen zugunsten reiner Oktaven und Quinten. Alles was sich nicht natürlich harmonisieren lässt, wird ebenfalls in Oktaven oder in Terzen verdoppelten Oktaven gesetzt und dies bewirkt einen mehrdeutigen und gleichzeitig befriedigenden Effekt, der an Stilaspekte seines Schülers Mussorgskij erinnert. Die Bearbeitungen klingen auf diese Weise gleichzeitig sowohl altertümlich als auch modern und ihr Einfluss auf die russische Musik steht außer Zweifel. Bis Bartók hat niemand ähnlich Bedeutendes in diesem Bereich geschaffen.

1900 wurde Balakirevs zweite Volksliedsammlung, diesmal auf nicht von ihm, sondern von G. O. Dijutsch und F. M. Istomin gesammelte Melodien, durch die Volksliederkommission der kaiserlich russischen geographischen Gesellschaft herausgegeben. Es handelt sich um Bearbeitungen von Liedern aus der Region Zaonezhski nördlich des Sees Onega rund 300 Kilometer von Petrozavodsk entfernt. Die auf dieser CD zu hörenden Duobearbeitungen erschienen tatsächlich zwei Jahre früher und sind ausführlicher als die Versionen für Singstimme und Klavier. Verglichen mit der Sammlung von 1866 ist der allgemeine Eindruck einer von vollerer Harmonik und reicherer Erfahrung. Die Melodien werden häufiger wenigstens einmal wiederholt, ihre erste Vorstellung ist normalerweise dem „primo“-Spieler zugewiesen und einfach harmonisiert, die zweite oktavverdoppelt und häufig durch kompliziertere Begleitung durch den „secondo“-Spieler bereichert.

Balakirev teilt die Sammlung in fünf Teile ein: Zunächst gibt es *Dukhovnje* (Nr. 1–5), geistliche Gesänge, die mit bestimmten orthodoxen Festtagen verbunden sind, dann *Bjlinj* (Nr. 6–12), epische Lieder über historische Figuren; es folgen Hochzeitslieder (Nr. 13–22), *Khorovodnje* oder Tanzlieder (Nr. 23–25) und den Schluss bilden *Protjaschnje* („Langgezogene“), lyrische Lieder, die in sich selbst oft polyphon sind, besonders im Norden Russlands (Nr. 26–30).

Leere Oktaven und Quinten treten seltener als in der ersten Sammlung auf, wahrscheinlich weil ihre ständige Nutzung zu einem eher statischen Effekt bei Kompositionen jeder Länge führen würde, doch sie treten auf in den Nummern 4, 9, 18, 19, 22 und 26. Oktaven mit Terzen sind in Nummer 4

besonders zu beachten, wo sie einen gigantischen Eindruck hervorrufen. Viele der Lieder beginnen in einer Tonart und enden in einer anderen, um die Änderung des tonalen Zentrums des Modus zu reflektieren: Einige enden in der parallelen Molltonart (Nummern 14, 28 und 15, die im phrygischen Modus endet), andere auf der Subdominantparallele (Nummer 9), der Dominante (Nummer 17) oder dem erniedrigten Leitton (Nummer 21). Die *podologoski*-Technik wird in den Nummern 1, 9, 18 und 25 reflektiert.

Ungewöhnliche Taktarten (Nummern 6 und 21) wie auch unerwartete Rhythmen (Nummer 20) und Phrasenlängen (Nummern 17, 27 und 30) werden nie gezähmt wie in den Sammlungen von Rimskij-Korsakov oder Tschaikovskij, sondern werden wohlwollend behandelt oder manchmal, wie in Nummer 20, mit einer akzentuierten Begleitung ausgeglichen (die in diesem Fall ein rhythmisches Mittel aus dem zweiten Takt der Melodie aufgreift).

Chromatische Noten werden sparsam und mit beträchtlicher Wirkung eingesetzt, dekorativ eher als strukturell, ohne die Einfachheit der Melodie zu beeinträchtigen: Übermäßige Quinten in der Begleitung sind in Nummer 14 zu finden, übermäßige Sexten in Nummer 7, während die Nummern 12, 13, 16, 20, 24, 25 und vor allem Nummer 10 deutlich chromatischer sind. Manche haben Orchesterfarbe in der Begleitung, wie etwa Nummer 3, 10 (das konventionellste romantische und pianistisch virtuoseste Stück in der Sammlung), 13 und 24 und eine Choraltextruktur ist in den Nummern 4 und 24 ausgeprägt. Manche der Stücke enthalten Passagen kanonischer Imitation: Nummer 3 ist ganz besonders gelungen. Balakirevs besondere Art instrumentaler Ornamentierung scheint durch das Volkslied inspiriert und es lohnt sich, die Verwendung von Mordenten in mehreren Liedern zu beachten (Nummern 11, 18 und 26).

Manche von Balakirevs Bearbeitungen bringen die Natur jedes Genres besonders gut zur Geltung: Nummer 1 ist ein rührendes Lied über die Aufnahme der Mutter Gottes in den Himmel; Nummer 6, „Die Königssöhne aus Krakau“, nutzt additiven Rhythmus und drei lange Noten am Ende jeder Phrase, typische Merkmale der einzeiligen *bylinij*, ausgesprochen gelungen; jede Kadenz in Nummer 11, „Die Brüder Razvoinik und ihre Schwester“, wird mit leichten Abwandlungen harmonisiert und das ganze Lied ist ausgesprochen bewegend; wie ein Unisono zu Harmonie in Nummer 13 aufblüht, ist einfach wunderschön; „Utuschnaja“ (Nummer 25), ein Lied, das die Paarprozession rund um das Häuschen des Bauern begleitet und die Vereinigung eines Mädchens und eines Jungen symbolisiert („Ente“, daher der Titel, der ein Diminutiv dieses Wortes ist, und „Erpel“), in der das Mädchen den Antrag macht, beginnt ziemlich traurig, doch später fügt die Begleitung eine Aura von Heiterkeit

hinzu; Nummer 26, „Vogelbeere und Himbeere“, hat eine vollkommene Majestät; der unerwartet kurzen Phrase jedes Verses des letzten Lieds der Sammlung wird durch einen Schluss auf einem unaufgelösten Dominantseptakkord Glanz verliehen, der dennoch völlig natürlich und befriedigend wirkt.

*Nicholas Walker studierte an der Royal Academy of Music und am Moskauer Konservatorium. Gewinner der ersten Newport International Piano Competition, ist er mit bedeutenden britischen Orchestern aufgetreten, hat für BBC Radio 3, Cirrus und BMG aufgenommen und weltweit konzertiert. Vom Evening Standard als „ein Wunder von Ehrfurcht gebietender technischer Gewandtheit, gekoppelt mit außergewöhnlicher künstlerischer Begabung“ bezeichnet, spielt er derzeit die vollständige Klaviermusik von Balakirev für ASV ein; die ersten zwei CDs in der Reihe erhielten beträchtlichen Beifall durch die Kritik wie auch seine neue Liveeinspielung der Sonate von Liapunov für Danacord; sein eigenes Salvete Flores Martyrum, ein Auftragswerk des Godolphin-Schulchors zum Millennium, liegt mittlerweile bei dem Label VIF vor. Nicholas Walker bereitet eine Edition aller Klavierkonzerte von Johann Baptist Cramer vor, deren erstes er vor kurzem in der Reihe „Virtuoso Pianists“ des London Festival Orchestra spielte; für 2010 plant er ein Balakirev-Festival anlässlich des hundertsten Todestages des Komponisten.*

Der amerikanische Pianist **Joseph Banowetz** ist von *Fanfare* (USA) als „ein Riese unter den Klavierkünstlern unserer Zeit“ beschrieben worden, von *Russia's News* (Moskau) als „ein ausgezeichneter Virtuose, der die Öffentlichkeit durch sein tiefes Verständnis des Geistes des Komponisten erstaunt“, und von *Ruch Muzyczny* (Warschau) als „ein Virtuose im edelsten Sinn des Worts“. Banowetz absolvierte mit Auszeichnung die Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Wien; zu seinen Lehrer gehörten Carl Friedberg (ein Schüler Clara Schumanns) und György Sándor (ein Schüler Béla Bartóks).

Banowetz ist als Recitalist und Orchestersolist bislang in über 35 Ländern zu hören gewesen, unter anderem mit dem Sankt Petersburger (früher Leningrader) Philharmonikern, den Moskauer Staatssymphonikern, den Rundfunksinfoniorchestern in Prag und Bratislava, den Budapester Symphonikern, dem Orchester der Konzertgesellschaft Barcelona, dem New Zealand Symphony (auf einer zwölf Konzerte umfassenden Tournee durch ganz Neuseeland), den Pekinger Zentralphilharmonikern, dem Shanghai Symphony Orchestra und dem Hong Kong Philharmonic Orchestra. Im Jahr 1992 wurde ihm von der Ungarischen Liszt-Gesellschaft die Liszt-Medaille in Anerkennung um seine hervorragenden Interpretationen von Liszt und der romantischen Klavierliteratur zuerkannt.

Joseph Banowetz hat dreißig CDs für Naxos, Marco Polo, Warner und Altarus aufgenommen, darunter das erste Konzert von Tschaikovskij, die beiden Konzerte und den *Totentanz* von Liszt, die beiden Konzerte von d'Albert, das Konzert Nr. 1 von Huang, Weltersteinspielungen aller acht Werke Anton Rubinstein für Klavier und Orchester sowie Solorepertoire von Bach, Balakirev, Busoni, Chopin, Debussy, Godowsky, Liszt, Mendelssohn Bartholdy, Rachmaninov, Rubinstein, Schubert, Schumann und Stevenson. Eine der Rubinstein-CDs wurde von *Fanfare* als herausragende internationale Einspielung des Jahres 1993 bezeichnet und eine ähnliche Einschätzung durch die deutsche Schallplattenkritik erfuhr Banowetz' Weltersteinspielung von Werken von Balakirev. Seine neueste Aufnahme, die bei Toccata Classics erschien, enthält Ersteinspielungen der Musik von Tanejew, darunter das Klavierkonzert mit der Russischen Philharmonie Moskau unter der Leitung von Thomas Sanderling sowie ein Klavierstück mit Rezitation von Vladimir Ashkenazy.

**Konstantin Krimets** wurde 1939 in der Ukraine geboren. Ein Absolvent des Konservatoriums in Kiev, verbrachte er sein Graduiertenstudium am Moskauer Konservatorium unter anderem mit

dem bedeutenden französischen Dirigenten Igor Markevich. Krimets' Karriere hat ihn in viele Länder Europas, nach Asien und in die Vereinigten Staaten geführt. 1990 organisierte er und wurde Direktor des Moskauer internationalen Sinfonieorchesters. Er machte viele Einspielungen und ist mit solch berühmten Künstlern wie Emil Gilels, Nikolai Petrov und Boris Berezovsky aufgetreten. Konstantin Krimets hat sowohl kritische Anerkennung für seine ausdrucksfähige Dirigiertechnik als auch sein klares Verständnis vom Stil eines Komponisten und von der kompositorischen Struktur erlangt.

**Alton Chung Ming Chan** wurde vom *Hong Kong Standard* als „ein Pianist von Brillanz, Temperament und poetischer Sensibilität“ beschrieben, dessen Spiel „voll von poetischer Phantasie, feurig und ungehemmt“ sei. Chans Ausbildung umfasst einen Doktor der Musik von der Universität von North Texas, Dallas. 1983 gab er sein Orchesterdebüt in Peking mit dem Orchester der Zentraloper der Volksrepublik China, ein Ereignis, das im chinesischen nationalen Rundfunk und Fernsehen übertragen wurde. Seitdem bereist er als Solist die Konzertsäle in Asien, Europa und Nordamerika. Zu seinen CDs gehören Weltersteinspielungen von Leopold Godowskys *Miniatures* für Marco Polo und einige Einspielungen für Warner. 2002 wurde er eingeladen, die Uraufführung der Klaviertranskription des *Adagio* von Mahlers zehnter Sinfonie durch den bedeutenden schottischen Komponisten Ronald Stevenson an Mahlers Geburtsort in Jihlava in der Tschechischen Republik auf einem internationalen Festival des Verbandes der europäischen Klavierlehrer zu geben.

Die Sopranistin **Olga Kalugina** wurde in Saratov (Russland) geboren. Ihr Gesangsstudium begann sie in der Vorschule des Staatskonservatoriums von Saratov. Ihr Studium an der russischen Akademie für Chorgesang schloss sie 2006 ab (Klasse Professor Milada Jareschko). Als Solistin ist sie mit dem Chor der Akademie mit Programmen klassischer und zeitgenössischer Musik in Russland aufgetreten und hat verschiedene Länder, darunter Deutschland und Frankreich bereist. Olga Kalugina wirkt zurzeit an der Einspielung der Vokalwerke Mieczysław Weinbergs für Toccata Classics mit.

Die Mezzosopranistin **Svetlana Nikolayeva** wurde in Kasachstan geboren. Sie absolvierte die russische Akademie für Chorkunst 2004 mit einem Abschluss als Konzert- und Kammersängerin.

Als Solistin ist sie mit dem Chor der Akademie (Leitung Viktor Popov) in Russland aufgetreten und hat Deutschland, Frankreich, Italien und Japan bereist. Sie hat in vielen CD-Aufnahmen mitgewirkt, darunter Rimskij-Korsakovs Kantate *Iz Gomera*. Für Toccata Classics wirkte Svetlana Nikolayeva kürzlich in der Einspielung von Boris Tchaikovskys Liederzyklus *From Kipling* für Mezzosopran und Bratsche mit und auch sie ist an dem Projekt der Vokalmusik Weinbergs beteiligt.

Der Tenor **Pavel Kolgatin** wurde 1987 in der Stadt Balaschow in der Region Saratow geboren. 2007 graduiert er am Sveschnikov-Chorkolleg Moskau (Teil der russischen Akademie für Chorkunst) in der Klasse von V. P. Alexandrova und in der Dirigierklasse. Er tritt als Solist im Chor der russischen Akademie der Chorkunst (unter Viktor Popov) in Russland und im Ausland auf und ist daneben als Kammermusik- und Solokünstler in klassischem Repertoire wie bei der Aufführung von Volksliedern und zeitgenössischer russischer Musik tätig.

# BALAKIREV ET LE CHANT POPULAIRE RUSSE

par Nicholas Walker

Dans *25 ans d'Art russe* Vladimir Vassiliévitch Stassov (1824–1906), le célèbre critique d'art et de la musique russe, écrit :

Une autre particularité importante caractérise notre nouvelle école : son aspiration vers un caractère national. Une telle aspiration ne peut être trouvée au sein d'aucune autre école européenne. L'histoire et les traditions culturelles des autres peuples furent telles que le chant populaire – l'expression de la musicalité spontanée et naturelle du peuple – a depuis longtemps quasiment disparu dans la plupart des pays civilisés. Qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, connaît ou entend les chants populaires français, allemands, italiens ou anglais ? Dans notre pays, cela se passe tout autrement : les chants populaires remplissent l'atmosphère partout encore de nos jours. Chaque paysan, chaque menuisier, chaque maçon, chaque blanchisseuse et cuisinière – chacun d'eux apporte des chants populaires de son village natal en arrivant à Saint-Pétersbourg, Moscou ou une autre grande ville, et on peut les entendre toute l'année durant ; ils nous entourent partout, à tout moment. C'était ainsi il y a mille ans déjà : une travailleuse ou un travailleur en Russie ne remplit jamais ses tâches sans chanter en même temps toute une série de chansons. Le soldat russe s'en va à la bataille avec un chant populaire sur ses lèvres. Ces chansons-là sont notre droit de naissance, et pour cela, chaque Russe né avec un esprit musical créatif est élevé depuis son premier jour dans un environnement profondément musical.

Il est incroyable qu'un siècle et demi plus tard, des échos de cette musicalité persistent : très récemment à Moscou j'ai entendu quatre adolescentes chanteuses de rue entamer une chanson avec la technique appelée *podgoloski*, chantant à l'unisson pendant un moment, s'épanouissant ensuite harmoniquement, pour retourner à l'unisson à la fin de la phrase avec un ton vocal incroyablement ouvert et incisif. Le chant lyrique reste toujours un trait important de la vie russe.

Le groupe de compositeurs qui aspirait le plus sérieusement à atteindre un caractère musical russe fut nommé par Stassov « la puissante poignée » (qu'on appelle le « Groupe des Cinq » en

français) et son leader était Mili Alexeïevitch Balakirev, né à Nijni Novgorod le 2 janvier 1837 (le 21 décembre 1836 selon l'ancien calendrier julien utilisé en Russie à cette époque-là, et encore de nos jours par l'église orthodoxe russe). Ses parents étaient des gens éduqués mais peu fortunés. Son père, Alexeï Konstantinovitch, était un fonctionnaire de grade modeste ; sa mère Elizaveta Ivanova Yacherova avait des liens avec la petite noblesse locale.

Nijni Novgorod fut fondée en 1221 par Youri Vsevolod, le grand duc de Vladimir, et se situe au confluent des fleuves Oka et Volga. La ville a toujours occupé une place importante, initialement pour la défense et plus tard d'un point de vue économique. La célèbre foire de Makariev, organisée tous les ans au mois de juillet, s'installa en ville en 1816 et servit d'attraction pour les marchands de l'Inde, de l'Iran et de l'Asie centrale ainsi que pour ceux des pays d'Europe, un groupe de gens très variés. On peut supposer que Balakirev ait certainement entendu des musiques traditionnelles de quelques-uns de ces peuples à un âge impressionnable. A part cela, Nijni Novgorod n'était pas une ville très musicale.

Il y avait, pourtant, une exception notable : Alexander Dmitrievitch Oulybychev (1794–1858), un propriétaire terrien local et un musicien amateur plein d'enthousiasme, qui fut aussi le premier biographe de Mozart (1843) ; en plus, il possédait une bibliothèque extensive de partitions. A l'époque, le professeur de piano de Balakirev était Karl Eisrich, également chef de l'orchestre du théâtre local, lequel se produisait souvent lors des soirées musicales dans la demeure d'Oulybychev. Ce fut Eisrich qui présenta Balakirev à Oulybychev. Balakirev est vite devenu l'assistant de son maître lors de ces soirées, ce qui lui permit de connaître une large variété de musiques occidentales et d'en avoir également une expérience pratique : il a dirigé les 1<sup>re</sup>, 4<sup>eme</sup> et 8<sup>ème</sup> Symphonies de Beethoven en 1852 et plus tard il a joué pour Oulybychev toutes les sonates pour piano du même compositeur. Oulybychev se prit d'affection pour Balakirev et lui donna libre accès à sa volumineuse bibliothèque de partitions, grâce à laquelle il apprit à composer en étudiant de près les véritables œuvres plutôt qu'en suivant un cursus académique.

Les premières compositions de Balakirev apparaissent à partir de 1852 et la *Grande Fantaisie sur airs nationaux [sic] Russes pour Le Pianoforté [sic] avec accompagnement d'Orchestre*, op. 4, est datée du 12 (24) décembre de la même année. Balakirev avait l'intention de terminer cette œuvre, puisqu'il avait écrit « Finis del prima parte Auctor Milius Balakireff » à la fin du mouvement, mais le travail n'a jamais été repris. A cette époque-là, en matière d'écriture sérieuse de concerto par des compositeurs russes, il ne se passait pas grand-chose ; le public manifestait une nette préférence pour les pièces de

démonstration flamboyantes quoique pas nécessairement substantielles, dans lesquelles la majeure partie du matériel musical était donnée au piano tandis que l'orchestre était réduit à un rôle mineur ou subsidiaire. Cela s'explique partiellement par le fait qu'en Russie, et dans une moindre mesure dans beaucoup d'autres pays à cette même époque, le compositeur-pianiste virtuose en tournée ne pouvait pas nécessairement compter sur la présence d'un orchestre d'un certain volume. La partie orchestrale devait ainsi rester assez simple afin qu'en cas de nécessité elle puisse être rapidement adaptée et que l'absence éventuelle de hautbois ou d'altos n'ait pas un effet trop néfaste sur la prestation musicale. Un grand nombre de concertos virtuoses du début de la période romantique, y compris ceux de Field et, à beaucoup d'égards, de Chopin, font plus ou moins partie de cette catégorie. Il est normal que les compositions faites à un aussi jeune âge (Balakirev n'avait pas encore quinze ans) montrent des signes d'influences, et on peut y entendre des échos non seulement de Henselt et de Hummel, mais aussi de Chopin et de Schumann.

Après une introduction substantielle, partiellement composée d'éléments de mélodies traditionnelles, la chanson « Oh, ce n'est pas le soleil qui s'éclipse » est formulée d'une manière très simple d'abord par l'orchestre et ensuite par le piano avec accompagnement orchestral. Ce début est suivi par une succession de trois variations offrant un défi de virtuosité tel qu'encore aujourd'hui, dans notre monde rempli d'enfants prodiges, il paraît précoce. Arrive ensuite un épisode contenant des échos de l'introduction ainsi que des phrases qui anticipent la mise en musique d'« En la vallée élargie » avant le chant populaire lui-même, qui apparaît trois fois, d'abord à la main gauche, ensuite, pour toute personne qui l'entend, comme une main centrale virtuelle à la Henselt, et finalement à la main droite. L'ouvrage se termine en toute quiétude avec une courte coda. Dans sa façon de traiter les chants populaires, cette pièce de musique n'a rien d'exceptionnelle pour la période, et le langage harmonique ainsi que la forme sont typiques des débuts du Romantisme. Il est néanmoins intéressant que Balakirev ait choisi ces chansons en particulier : la première apparaît comme la plus ancienne, avec des sauts de quartes ou de quintes typiquement russes ; les paroles d'« En la vallée élargie » sont de Alexei Fedorovich Myerzlyakov (1778–1830) et la mélodie est probablement contemporaine, même si son compositeur reste inconnu.

En 1853, à l'âge de seize ans Balakirev entra à l'Université de Kazan en tant qu'étudiant en mathématiques. Comme souvent les pères, surtout ceux d'origine russe, le père de Balakirev qui ne s'intéressait pas lui-même spécialement à la musique, ne souhaitait pas que son fils poursuive une éducation musicale, notamment à cause de la situation financière difficile de la famille. D'autres

compositeurs connurent le même problème par le passé : Schumann, par exemple, faisait au départ des études de droit, et Berlioz de médecine. Kazan est une ville ancienne fondée au cours du quatorzième siècle, à quelques 350 kilomètres à l'est de Nijni Novgorod, au confluent des fleuves Kazanka et Volga, dans une région d'une importance centrale pour la culture tatare. Les Tatars sont un peuple essentiellement de confession musulmane, d'origine turco-mongole. Ils étaient parmi les peuples de la Horde Dorée fondée au treizième siècle par Batu Khan, le petit-fils de Gengis Khan. Deux belles mosquées du dix-huitième siècle faisaient alors la fierté de la ville. A juger par l'évidence de ses compositions – par exemple, l'ouverture de la Sixième Mazurka avec ses secondes augmentées et son ornementation en arabesques – l'appel à la prière adressé aux fidèles par le muezzin, ainsi que la musique traditionnelle tatare fascinaient clairement Balakirev. A cette période, il espérait poursuivre une carrière musicale mais il lui manquait les ressources économiques et l'encouragement de son père. Fort heureusement Oulybychev, qui s'était déjà mis à considérer Balakirev comme son propre fils, se proposa de l'emmener à Saint-Pétersbourg. Celui-ci accepta avec joie et ainsi, à partir de la fin de l'automne 1855, il eut la possibilité de poursuivre une carrière musicale.

Oulybychev présenta Balakirev à Mikhaïl Ivanovitch Glinka (1804-57), le « père de la musique russe », qui allait exercer une influence ineffaçable sur le jeune compositeur. Glinka était le fondateur de ce qu'on pourrait appeler l'Ecole nationale russe de composition. Avant cette époque, il n'avait jamais existé une véritable école russe dans le domaine de la musique. Les raisons pour cela étaient variées comptant parmi elles entre autres l'histoire du pays : les invasions successives des Mongols, Tatars et Polonais, pour n'en citer que quelques-unes, n'ont nullement encouragé le développement de la musique instrumentale. Le manque d'opportunités professionnelles pour les musiciens au sein des foyers de noblesse ou à l'église (dans l'église orthodoxe russe, suivant les préceptes des pères fondateurs, seule la voix humaine est acceptée en tant qu'instrument de musique) pour ne même pas parler de la vie civile, ainsi que l'absence quasi-totale d'une classe moyenne émergeante, signifiaient que les chances de réussite pour celui qui espérait devenir musicien étaient faibles. Quand la Russie souhaitait abriter des musiciens, on les importait de l'Europe de l'ouest, surtout d'Italie et d'Allemagne. Les noms de Cimarosa, Johann Wilhelm Hässler, Galuppi et Paisello viennent vite à l'esprit ; d'une autre origine, John Field se distingue en tant que compositeur et pianiste notable.

L'arrivée de Glinka sur la scène musicale a aidé à changer cette situation. Elevé à Saint-Pétersbourg, il a étudié également en Italie et en Allemagne. A travers ses deux opéras *La Vie pour le Tsar* (1836) et *Rouslan et Loudmila* (1842), ainsi que la pièce orchestrale *Kamarinskaïa* (1848), Glinka a relevé ce qui

avait été un style de composition d'Europe centrale d'une touche locale en y introduisant le chant populaire russe. D'autres compositeurs avant lui avaient déjà utilisé des éléments de la musique traditionnelle, souvent d'une manière inefficace et parfois peu raffinée, mais l'usage que faisait Glinka des chants populaires a commencé à influencer tout son langage harmonique et ses structures de phrases. Bien que, de nos jours, cette technique ne paraisse peut-être pas si remarquable que cela, il s'agissait, pour l'époque, d'une innovation stupéfiante, qui en aucun cas ne fut accueillie avec une approbation universelle. L'introduction de la musique paysanne dans les cercles plus raffinés était vue par certains comme une chose peu honorable, et la première de *La Vie pour le Tsar* a été reçue avec des sifflets : la noblesse, habituée à des opéras basées le plus souvent sur des thèmes de la mythologie classique, fut choquée en découvrant, à la levée du rideau, un paysan russe ordinaire qui portait des souliers en écorce de bouleau. Pour une partie du public, il s'agissait là d'un « opéra de fiacre ».

Après Glinka, l'usage de la musique traditionnelle fut aperçu comme un bon moyen pour exprimer le caractère russe et donc comme un trait patriotique. Parallèlement avec le choix des sujets pour les opéras et les pièces instrumentales, portant sur des contes populaires ou des personnages et événements historiques, cet usage est devenu une caractéristique définitive de la musique russe jusqu'au vingtième siècle. Mais à l'époque, même parmi les musiciens, nombreux étaient ceux qui n'approuvaient pas cette nouvelle approche : par exemple, le célèbre pianiste russe et le fondateur du conservatoire de Saint-Pétersbourg Anton Rubinstein, était une figure éminente parmi ceux qui étaient ouvertement hostiles à cette nouvelle musique.

L'influence de Glinka sur le jeune Balakirev était énorme. Balakirev, qui n'aimait jamais recevoir des conseils de qui que ce soit, accepta pourtant Glinka avec une certaine dévotion. Glinka retourna le compliment en constatant que ce dernier était sans doute le seul à partager entièrement ses avis sur la musique : « crois-moi, le temps venu il sera le deuxième Glinka ».<sup>1</sup> En ce qui concerne Balakirev, il prit très au sérieux le principe de Glinka selon lequel « le peuple produit la musique et nous, les artistes, ne faisons que l'arranger ».<sup>2</sup>

Balakirev eut un succès considérable en tant que pianiste à Saint-Pétersbourg, mais l'idée

<sup>1</sup> G. I. Timofeyev, 'M. A. Balakirev', *Russkaia Mysl*, No. VI, p. 47 (1912).

<sup>2</sup> Ces paroles célèbres et marquantes de Glinka sont notées par A. N. Serov dans son article « La musique des chants de la Russie du Sud », mais, selon M. S. Drouskine, (dans « Le paradoxe et ses conséquences », *Iskusstvo Leningrada*, 1989, No. 6, pp. 103-6) n'apparaissent dans aucun autre document, y compris les autres articles de Serov.

d'une carrière de virtuose lui répugnait. Il ne cherchait pas non plus à avoir beaucoup d'élèves, appréhendant qu' « un grand nombre de leçons serait destructif pour moi en tant que musicien, annullerait mon sentiment esthétique et pourrait éventuellement me rendre complètement indifférent et apathique envers la musique elle-même ».<sup>3</sup> Mais à cause de ses talents, Balakirev était admiré par pratiquement tous ceux qui faisaient partie de son entourage, et sous peu il avait rassemblé autour de lui un groupe d'aspirants compositeurs auxquels Balakirev prodiguait ses encouragements à écrire de la musique véritablement russe et à se débarrasser du poids de l'influence allemande qui régnait sur pratiquement tout le monde musical de cette époque-là. Ce cercle d'amis était composé d'un ingénieur militaire du nom de César Cui, de l'officier de garde Rimski-Korsakov et d'un professeur de chimie nommé Borodine – pas un seul musicien parmi eux. Grâce au talent extraordinaire de Balakirev, grâce à sa personnalité magnétique et son enthousiasme, il exerça une influence formative sur eux tous et réussit à en faire des compositeurs.

Dans ses mémoires, *Ma vie musicale*, Rimski-Korsakov écrit sur Balakirev :

Un excellent pianiste, un lecteur à vue hors pair, un excellent improvisateur doté par la nature d'un sens infaillible de l'harmonie et de l'écriture, il possédait une technique partiellement innée et partiellement acquise à travers une vaste érudition musicale, aidée par une mémoire extraordinaire, vive et tenace [...]. A l'époque, aussi, il était un merveilleux critique, particulièrement en ce qui concerne la technique musicale. Il ressentait immédiatement chaque imperfection ou erreur technique, il saisissait immédiatement un défaut de forme. [...] s'installant devant un piano, il improvisait et démontrait comment la composition en question devrait être modifiée exactement comme il l'avait indiqué, et souvent des passages entiers de compositions par d'autres devinrent les siens sans plus aucune appartenance à leurs auteurs d'origine.<sup>4</sup>

Pendant ses vacances d'été entre 1860 et 1863, Balakirev partit collecter des chants populaires sur les rives du fleuve Volga (il visita également le Caucase en 1862 et 1863, et resta par la suite fortement influencé par la musique de cette région) et en 1866 il publia une collection de 40 de ces chants avec leur accompagnement pour le piano. La collection comprit « Le chant des bateliers de la Volga », ce

<sup>3</sup> Une lettre non-dating adressée au pianiste V. Adamovsky, citée dans *Balakirev : analyses et articles* (Musgiz, Leningrad, 1961), p. 16

<sup>4</sup> Nikolai Rimsky-Korsakov, *Un compte-rendu de ma vie musicale*, Tip. Glazunova, St Petersburg, 1909; Gos. Mouzykalnoe Izd-vo, Moscou, 1955, pp. 18–19.

qui fut la première apparition imprimée de cette chanson. En harmonisant les chants, Balakirev fait surgir l'harmonie implicitement présente dans les mélodies elles-mêmes, ce qui représente un acte remarquable pour la monodie modale. Dans son essai fascinant « Les arrangements de Balakirev et le système modal dans le chant russe »,<sup>5</sup> Tatiana Berchadskaïa affirme que cela représente une pensée toute particulière où la note individuelle a toute son importance et notre perception auditive n'est pas « forcée » à rassembler les sons dans des groupes d'accords, ce qui arrive avec des mélodies écrites dans les modes majeur-mineur. Harmoniser des chants populaires en utilisant les mêmes techniques qu'on utilise habituellement pour l'harmonisation de mélodies non-modales donne souvent à l'harmonisation un air contraint et lui fait perdre sa spontanéité et sa fraîcheur ; l'harmonisation du chant grégorien représente exactement les mêmes problèmes. Balakirev réussit à échapper aux modes majeur-mineur non pas en allant vers le système atonal, dans lequel a plongé plus tard le romantisme allemand, mais vers des pâturages vierges : dans ses arrangements de 1866, Balakirev (contrairement à Rimski-Korsakov et Tchaikovski dans leurs versions) tend à éviter la cadence typique : sous-dominante – dominante – tonique, en favorisant les octaves et quintes à vide. Tout ce qui ne se prête pas naturellement à l'harmonisation est laissé en octaves ou en octaves doublées de tierces, qui produisent un effet ambigu mais satisfaisant. Cela rappelle un des aspects du style de son élève Modeste Moussorgski. Les arrangements ont ainsi une tonalité à la fois ancienne et moderne, et on ne peut mettre en doute leur influence ultérieure sur la musique russe. Avant Bartók, personne d'autre n'a effectué un travail aussi important dans ce domaine.

En 1900, la seconde collection de chants populaires de Balakirev, utilisant des mélodies collectées non pas par lui-même mais par G. O. Dyouth et F. M. Istomine, fut publiée par la Commission du chant populaire de la Société Géographique russe impériale. Ce sont des arrangements de chants de la région de Zaonejski au nord du lac Onega à environ 300 kilomètres de Petrozavodsk. Les arrangements en duos que l'on peut entendre sur ce CD ont en réalité été publiés deux ans plus tôt et représentent une version plus extensive que celle pour voix et piano. Si on les compare avec les arrangements de 1866, on a l'impression d'une harmonie et une invention plus pleines. Dans la plupart des cas, les mélodies sont répétées au moins une fois, la première apparition de la mélodie étant en général affectée au premier exécutant, dans une harmonisation simple, et la seconde étant souvent doublée en octave et dotée d'un accompagnement plus complexe pour le second exécutant.

<sup>5</sup> Dans « Une célébration de Balakirev », ed. Tatiana Zaitseva, Kompozitor, St Petersbourg, 2004, Vol. 2, p. 99.

Balakirev divise la collection en cinq parties : en premier, il y a les *doukhovnie* (n° 1-5), chants spirituels associés à certaines fêtes orthodoxes. En deuxième sont les *byliny* (n° 6-12), des chansons épiques sur des personnages historiques ; viennent ensuite les chants de noces (n° 13-22), les *khorovodnye* (n° 23-25), qui sont des rondes, et en dernier on trouve les *protajnye* (« longuement étirées »), des chansons lyriques qui sont souvent polyphoniques en soi, notamment au nord de la Russie (n° 26-30).

Les octaves et quintes à vide sont moins courantes que dans la première collection, probablement parce que leur utilisation constante créerait un effet assez statique dans des compositions plus longues, mais on en trouve pourtant dans les n° 4, 9, 18, 19, 22 et 26. Les octaves avec tierces occupent un rôle particulièrement important dans le n° 4, où elles produisent une impression gigantesque. Plusieurs chants démarrent dans une tonalité et se terminent dans une autre, pour illustrer le glissement du centre tonal du mode utilisé : certains se terminent dans un mineur relatif (n° 14, 28 et 15, qui finit en mode phrygien) et d'autres sur la sus-tonique (n° 9), la dominante (n° 17) ou la note sensible diminuée (n° 21). Chanter harmoniquement est une partie essentielle de la tradition du chant populaire russe et la technique *podgoloski* est reflétée dans les n° 1, 9, 18 et 25.

Les mètres de mesures inusuels (n° 6 et 21) ainsi que les rythmes (n° 20) et les longueurs de phrases inhabituels ne sont jamais atténusés, contrairement aux collections de Rimski-Korsakov ou Tchaïkovski, mais sont traités respectueusement et parfois, comme dans le n° 20, compensés avec un accompagnement accentué (qui, dans ce cas-là, reproduit une devise rythmique présente dans la deuxième mesure de la mélodie).

Les notes chromatiques sont utilisées rarement, produisant ainsi un effet considérable par leur usage décoratif plutôt que structurel, sans gâcher la simplicité de la mélodie : les quintes augmentées dans l'accompagnement peuvent être trouvées dans le n° 14, les sixtes augmentées dans le n° 7, pendant que les n° 12, 13, 16, 20, 24, 25 et surtout le n° 10 sont chromatiques d'une façon plus marquée. Certains ont une couleur orchestrale dans l'accompagnement, tels les n° 3, 10 (le plus conventionnellement romantique et virtuose du point de vue du piano parmi tous les morceaux de l'ensemble), 13 et 24, et les n° 4 et 24 se marquent par une texture chorale. Certaines pièces contiennent des passages d'imitation canonique : la n° 3 est particulièrement belle.

Le type tout à fait particulier d'ornementation instrumentale utilisé par Balakirev, donne l'impression d'avoir été inspiré par le chant populaire et l'usage des mordants dans plusieurs chants mérite d'être noté (n° 11, 18 et 26).

Certains arrangements de Balakirev mettent particulièrement bien en valeur l'essence de chaque genre : le n° 1 est une chanson émouvante sur le thème de l' « Endormissement »<sup>6</sup> de la Vierge Marie ; le n° 6 « Les fils du roi de Cracovie » traite d'une manière très réussie le rythme additif et les trois longue notes à la fin de chaque phrase, qui sont des caractéristiques typiques de *byliny* court ; chaque cadence dans le n° 11, « Les frères Razvoïnik et leur sœur », est harmonisée d'une façon légèrement différente et le chant dans son ensemble est des plus émouvants ; la manière dont l'unisson s'ouvre vers l'harmonie dans le n° 13 est tout simplement belle ; « Outoutchnaïa » (n° 25) est un chant qui accompagne la procession deux par deux autour du foyer de paysan, ce qui symbolise l'union entre la fille et le garçon (« cane », d'où le titre du morceau qui est un diminutif de ce mot, et « canard »). Cette chanson dans laquelle la fille demande le garçon en mariage, commence plutôt tristement, mais plus tard l'accompagnement y ajoute un air joyeux ; le n° 26, « Baie de sorbier et framboise », est sombre et majestueux ; la phrase étonnamment courte de chaque verset dans le dernier chant de la collection est illuminée par une conclusion sur une septième de dominante irrésolue qui, pourtant, donne une impression naturelle et satisfaisante.

*Nicolas Walker a fait ses études à la Royal Academy of Music et au conservatoire de Moscou. Lauréat de la première édition de Newport International Piano Competition, il s'est produit avec des orchestres britanniques majeurs, a enregistré pour BBC Radio 3, Cirrus et BMG et donné des récitals partout dans le monde. Loué par The Evening Standard comme « un prodige, une fluidité technique incroyable soutenue par une qualité artistique exceptionnelle », il s'est à présent engagé à enregistrer toute l'œuvre pour piano de Balakirev pour ASV ; les deux premiers disques de la série ont reçu une reconnaissance considérable de la part de la critique, tout comme son récent enregistrement live de la sonate de Liapounov chez Danacord ; sa propre composition Salvete Flores Martyrum, une commission pour le millénaire de Godolphin School Choir est désormais accessible sur le label VIF. Il prépare une édition de tous les concertos pour piano de Johann Baptist Cramer. Il a récemment joué le premier de ces concertos dans la série Virtuoso Pianists du London Festival Orchestra. Il travaille actuellement sur le projet d'un festival dédié à Balakirev pour l'an 2010, afin de commémorer le centenaire de la mort du compositeur.*

<sup>6</sup> L'Endormissement (« Dormition ») de la Mère de Dieu est des fêtes de l'Eglise Orthodoxe, célébrée le 15 août ; on en trouve l'équivalent dans la fête de l'Assomption dans l'Eglise Catholique.

Le pianiste américain **Joseph Banowetz** a été décrit par *Fanfare* (Etats-Unis) comme « un géant parmi les artistes du clavier contemporains », par *Russia's News* (Moscou) comme « un virtuose magnifique qui a bouleversé le public par sa compréhension profonde de l'âme du compositeur » et par *Ruch Muzyczny* (Varsovie) comme « un virtuose dans le sens le plus noble de ce terme ». Il a reçu le premier prix à la fin de ses études à l'Akademie für Musik und Darstellende Kunst de Vienne ; il compte parmi ses professeurs Carl Friedberg (lui-même un élève de Clara Schumann) et György Sándor (un élève de Béla Bartók).

Banowetz s'est produit lors de récitals et en tant que soliste avec orchestre dans plus de 35 pays. Entre autres, il a joué avec l'Orchestre Philharmonique de St. Pétersbourg (ex Leningrad), l'Orchestre Symphonique de l'Etat à Moscou, les Orchestres de Radio de Prague et de Bratislava, l'Orchestre symphonique de Budapest, l'orchestre de la Société des Concerts de Barcelone, l'Orchestre Symphonique de la Nouvelle Zélande (sur une tournée de douze concerts nationaux), l'Orchestre Philharmonique Central de Pékin, l'Orchestre Symphonique de Shanghai et l'orchestre Philharmonique de Hongkong. En 1992 il a obtenu la médaille Liszt de la Société hongroise Liszt de Budapest, en signe de reconnaissance de sa performance hors du commun de Liszt et de la littérature romantique.

Joseph Banowetz a enregistré trente CDs pour les labels Naxos, Marco Polo, Warner et Altarus. Ses enregistrements comptent parmi eux le premier concerto de Tchaïkovski, les deux concertos et le *Totentanz* de Liszt, les deux concertos d'Eugen d'Albert, le Concerto No. 1 de Huang ainsi que le premier enregistrement mondial des huit œuvres d'Anton Rubinstein pour piano et orchestre, et un répertoire solo des compositeurs Bach, Balakirev, Busoni, Chopin, Debussy, Godowsky, Liszt, Mendelssohn, Rachmaninov, Rubinstein, Schubert, Schumann et Stevenson. Une des séries pour orchestre et piano de Rubinstein a été nommée par *Fanfare* comme la sortie internationale exceptionnelle de l'année 1993, et le même genre de titre a été donné par l'Association allemande des critiques musicaux à son enregistrement inédit des œuvres de Balakirev. Son enregistrement le plus récent, sorti chez Toccata Classics, contient les premiers enregistrements de la musique de Taneïev, y compris le concerto pour piano, enregistré avec l'Orchestre Philharmonique russe de Moscou, dirigé par Thomas Sanderling et une pièce pour piano avec Vladimir Ashkenazy comme narrateur.

**Konstantin Krimets** est né en 1939 en Ukraine. Ayant terminé ses études au conservatoire de Kiev, il a poursuivi le cursus au conservatoire de Moscou, où il a eu, entre autres, l'occasion de travailler avec le célèbre chef d'orchestre français Igor Markevich. La carrière de Krimets l'a conduit dans plusieurs pays d'Europe, Asie et Amérique. En 1990 il organise et devient directeur de l'Orchestre Symphonique Internationale de Moscou. Il a enregistré plusieurs disques et s'est produit avec des artistes de renommée tels que Emil Guilels, Nikolai Petrov et Boris Berezovsky. Konstantin Krimets a reçu une reconnaissance des critiques pour sa technique de direction expressive ainsi que pour sa compréhension lucide du style des compositeurs et des structures de composition.

**Alton Chung Ming Chan** a été décrit par *The Hong Kong Standard* en tant que « pianiste brillant avec du tempérament et une sensibilité poétique » dont le jeu est rempli de « imagination poétique ardente et sans inhibitions ».

Parmi ses mérites, Chan a entre autres un doctorat en musique obtenu à l'Université de Texas du Nord. En 1983 il a fait ses débuts orchestraux à Pékin avec l'Orchestre de l'Opéra Central de la République Populaire de Chine, un événement également transmis par les radios et télévisions nationales chinoises. Depuis, il s'est produit en soliste et lors de récitals dans des salles de concerts en Asie, Europe et Amérique du Nord.

Ses CDs comprennent le premier enregistrement mondial des *Miniatures* de Leopold Godowsky pour le label Marco Polo et des disques pour Warner Brothers. En 2002 il a été invité à donner la première présentation de la transcription pour piano par l'éminent compositeur écossais Ronald Stevenson de l'*Adagio* de la Dixième Symphonie de Mahler sur le lieu de naissance de ce dernier à Jihlava dans la République Tchèque, au festival international de l'Association Européenne des Professeurs de Piano.

**Olga Kalougina**, soprano, est née à Saratov, en Russie. Elle a commencé ses études vocales dans le département préliminaire du conservatoire d'Etat à Saratov. Elle a terminé ses études à l'Académie de l'Art Choral en 2006 (classe du professeur Milada Yarechko). En tant que soliste, elle s'est produite avec le Chœur de l'Académie en Russie et lors de tournées dans différents pays, y compris en Allemagne et en France. Elle a présenté des programmes d'œuvres classiques et contemporaines. Olga Kalougina participe actuellement à l'enregistrement de l'œuvre vocale de Mieczysław Weinberg pour Toccata Classics.

**Svetlana Nikolayeva**, mezzo-soprano, est née à Kazakhstan. Elle a reçu son diplôme de « chanteuse de concerts et de lieder » à l'Académie russe de l'Art Choral en 2004. Comme soliste, elle s'est produite avec le Chœur de l'Académie (sous direction de Viktor Popov) en Russie et également en tournée en Allemagne, France, Italie et au Japon. Elle a chanté sur plusieurs enregistrements CD, y compris la cantate de Rimski-Korsakov *De Homère*. Pour Toccata Classics, Svetlana Nikolayeva a récemment enregistré le cycle de chansons par Boris Tchaïkovski, *De Kipling*, pour soprano et alto (instrumental), et elle aussi participe au projet d'enregistrement de la musique vocale de Mieczysław Weinberg.

**Pavel Kolgatine**, ténor, est né en 1987 dans la ville de Balachov, dans la région de Saratov. En 2007, il a achevé ses études au Collège Choral Svechnikov de Moscou (une filiale de l'Académie russe de l'Art Choral) dans la classe de V. P. Alexandrova ainsi que dans la classe de direction d'orchestre. Il se produit en tant que soliste avec le Chœur de l'Académie russe de l'Art Choral (sous direction de Viktor Popov) en Russie et à l'étranger, et participe également à des concerts de musique de chambre et en solo, avec un répertoire classique mais aussi avec des chants populaires, ainsi que des compositions vocales de jeunes compositeurs russes.

Traduction : Maija Miikkola

Toccata Classics CDs can be ordered from our distributors around the world, a list of whom can be found at [www.toccataclassics.com](http://www.toccataclassics.com). If we have no representation in your country, please contact:  
Toccata Classics, 16 Dalkeith Court, Vincent Street, London SW1P 4HH, UK  
Tel: +44/0 207 821 5020 Fax: +44/0 207 834 5020 E-mail: [info@toccataclassics.com](mailto:info@toccataclassics.com)



### *Grande Fantaisie*

Reconstruction of orchestral score: John Norine, Jr.

Recorded: 13 September 2004, Studio No. 5, Moscow State Broadcasting and Radio House, Moscow;  
Steinway piano

Producer-editor: Pavel Lavrenenkov Engineer: Luba Doronina

### *30 Songs of the Russian People*

Recorded: 17 and 18 July 2006, Mesquite Performing Arts Center, Dallas, Texas; Steinway piano,  
courtesy Steinway Hall

Producer-editor: Matthew Bowers Co-producer: Adam Wodnicki

Engineer: Jim Jackson Piano technician: Lou Tasciotti

### *Folksongs*

Recorded: 23 November 2006, Concert Hall, Gnessin Musical College, Moscow

Producers: Yuri Abdokov and Igor Prokhorov (The Boris Tchaikovsky Society)

Sound engineer/supervisor: Pyotr Kirillovich Kondrashin

Album producers: Marina A. Ledin and Victor Ledin, Encore Consultants LLC, San Rafael, California

Mastering Engineer: Anthony Casuccio

Booklet essay: Nicholas Walker

German translation: Jürgen Schaarwächter

French translation: Maija Miikkola

Design and lay-out: Paul Brooks, Design & Print, Oxford

Cover photographs courtesy of The Tully Potter Collection (Balakirev) and The Richard Beattie Davis  
Music Collection ([www.library.fau.edu/depts/spc/davis.htm](http://www.library.fau.edu/depts/spc/davis.htm))

Executive producer: Martin Anderson

© 2007 Toccata Classics, London

□ 2007 Toccata Classics, London

**1 Grande Fantaisie sur airs nationaux Russes pour Le Pianoforté  
avec accompagnement d'Orchestre, Op. 4**

18:16

**30 Songs of the Russian People**

61:12

2 – 3	No. 1: <i>dukhovnaya</i> , 'Dormition of the Mother of God'	0:51 / 1:10
4 – 5	No. 2: <i>dukhovnaya</i> , 'Egoriy the Brave'	1:14 / 1:11
6 – 7	No. 3: <i>dukhovnaya</i> , 'Lazar'	0:51 / 1:01
8 – 9	No. 4: <i>dukhovnaya</i> , 'The Last Judgement'	1:31 / 0:52
10 – 11	No. 5: <i>dukhovnaya</i> , 'The Book of the Dove'	0:35 / 1:02
12 – 13	No. 6: <i>bylina</i> , 'The King's Sons from Kraków'	0:58 / 1:47
14 – 15	No. 7: <i>bylina</i> , 'Kostruk'	0:42 / 1:09
16 – 17	No. 8: <i>bylina</i> , 'Nikita Romanovich'	1:00 / 1:55
18 – 19	No. 9: <i>bylina</i> , 'Grisha Otrepiev'	0:57 / 0:58
20 – 21	No. 10: <i>bylina</i> , 'Vasiliy Okulyevic'	0:42 / 0:54
22 – 23	No. 11: <i>bylina</i> , 'The Razvoynik Brothers and their Sister'	0:53 / 2:15
24 – 25	No. 12: <i>bylina</i> , 'Birds and Animals'	0:45 / 0:22
26 – 27	No. 13: wedding song, 'They said: Fedot-ot doesn't drink beer...'	0:44 / 0:47
28 – 29	No. 14: wedding song, 'There were no winds...'	1:09 / 0:45
30 – 31	No. 15: wedding song, 'Are you, my river, little river...'	2:07 / 0:45
32 – 33	No. 16: wedding song, 'Oh, drinking berry...'	0:45 / 0:34
34 – 35	No. 17: wedding song, 'Many, many by a damp oak tree...'	0:43 / 0:58
36 – 37	No. 18: wedding song, 'Mummy wasn't hoping'	1:18 / 2:05
38 – 39	No. 19: wedding song, 'My girlfriends, dear girlfriends...'	1:03 / 0:55
40 – 41	No. 20: wedding song, 'Oh you geese, you geese...'	1:00 / 0:36
42 – 43	No. 21: wedding song, 'Grape-harvest'	1:00 / 1:02
44 – 45	No. 22: wedding song, 'There is a tree on a hill'	0:24 / 0:53
46 – 47	No. 23: <i>khvorovodnaya</i> , 'I went into the garden'	0:53 / 0:30
48 – 49	No. 24: <i>khvorovodnaya</i> , 'Our wide street'	0:43 / 0:55
50 – 51	No. 25: <i>khvorovodnaya</i> , 'Utushnaya'	0:22 / 1:13
52 – 53	No. 26: <i>protvazhnaya</i> , 'Rowanberry and Raspberry'	1:13 / 0:47
54 – 55	No. 27: <i>protvazhnaya</i> , 'What a heart'	1:01 / 1:08
56 – 57	No. 28: <i>protvazhnaya</i> , 'It's enough for you, my dear, to walk in the field'	1:08 / 1:01
58 – 59	No. 29: <i>protvazhnaya</i> , 'Oh you, winter'	0:41 / 0:37
60 – 61	No. 30: <i>protvazhnaya</i> , 'She became, she became a colonel's wife'	0:52 / 0:53

Mily Balakirev (1837–1910) – the leader of the group of Russian composers known as ‘the Mighty Handful’ – was influenced by folksong from the very start of his career. His expansive *Grand Fantasia on Russian Folksongs* for piano and orchestra is one of his very first compositions, written when he was fourteen. And the 30 *Songs of the Russian People* for piano duet, folksong-arrangements from the other end of his career, show his deep understanding of the sources, which he endows with dignity and colour. Each of his arrangements is preceded on this CD by the original folksong, illuminating Balakirev’s perceptive approach to this fascinating material.

MIT DEUTSCHEM KOMMENTAR ~ NOTES EN FRANÇAIS

## BALAKIREV and Russian Folksong

### ■ *Grand Fantasia on Russian Folksongs, Op. 4\**

Joseph Banowetz, piano  
Russian Philharmonic Orchestra  
Konstantin Krimets, conductor

18:16

### ■ 2–61 *30 Songs of the Russian People*

Even-numbered tracks: original folksong\*  
Odd-numbered tracks: Balakirev’s arrangement  
Olga Kalugina, soprano  
Svetlana Nikolayeva, mezzo soprano  
Pavel Kolgatin, tenor  
Joseph Banowetz and Alton Chung Ming Chan, piano four hands

\*FIRST RECORDINGS

TT 79:28

TOCCATA CLASSICS  
16 Dalkeith Court,  
Vincent Street,  
London SW1P 4HH, UK

Tel: +44/0 207 821 5020  
Fax: +44/0 207 834 5020  
E-mail: info@toccataclassics.com

© 2007, Toccata Classics, London  
® 2007, Toccata Classics, London



LC14674



TOCC 0018



5 060113 440181  
MADE IN GERMANY

