



CHANDOS

CHAN 10526

Lydia Mordkovitch plays

Kabalevsky · Prokofiev · Volkonsky · Khandoshkin · Stravinsky
(premiere recording)

with Nicholas Walker & Julian Milford piano



© Lebrecht Music & Art Photo Library

Dmitry Borisovich Kabalevsky

Russian Works for Violin / Viola

Dmitry Borisovich Kabalevsky (1904 – 1987)

[1]	Improvisation, Op. 21*	4:54
-----	------------------------	------

premiere recording

André Mikhaylovich Volkonsky (1933 – 2008)

	Sonata for Viola and Piano *	19:47
--	------------------------------	-------

[2]	I Largo	4:48
[3]	II Allegretto quasi moderato	3:21
[4]	III Toccata. Allegro marcato	3:37
[5]	IV Apolalerion. A tempo di parte prima	8:01

Ivan Yevstafyevich Khandoshkin (1747 – 1804)

	Sonata in G minor *	26:03
--	---------------------	-------

[6]	I Marcia. Maestoso	7:31
[7]	II Allegro assai	4:41
[8]	III Andante con variazioni	13:51

Sergey Sergeyevich Prokofiev (1891 – 1953)		
Five Pieces from ‘Cinderella’*		
18:43		
9	I Waltz	6:34
10	II Gavotte	2:48
11	III Passepied	1:58
12	IV Winter Fairy	4:26
13	V Mazurka	2:57
Igor Stravinsky (1882 – 1971)		
14	Chanson russe [†]	3:45
15	Danse russe [†]	2:43
TT 76:07		
Lydia Mordkovitch violin/viola		
Nicholas Walker piano*		
Julian Milford piano [†]		

Lydia plays a violin by Antonio Stradivari, Cremona 1699 ‘Kustendyke’, and a viola by C.F. Landolfi, Milan 1760, both on loan from the Royal Academy of Music.

Russian Works for Violin / Viola

One of Russia’s first secular composers, **Ivan Khandoshkin** was born a serf in 1747 and was principally active in the Imperial Court based in St Petersburg. We have few hard facts about his career, but he was apparently apprenticed in the court orchestra at the age of thirteen, where he studied with one of the violinists, an Italian named Tito Porta. At this stage of the country’s history, most of the leading artistic personalities were from outside Russia – notably from France, Italy and Germany, whence Peter the Great had summoned the architects who designed his great city for him at the beginning of the eighteenth century. Italian music was especially favoured: the joint concert-masters of the orchestra were also Italians, Domenico dall’Oglio (a pupil of Tartini) and Pietro Peri, and they were major influences on the young Khandoshkin. When Catherine the Great – German by birth and a lover of Italian opera – disposed of her husband Peter III and took the throne for herself in 1762, she retained Khandoshkin in the Imperial orchestra. He taught for a while at the St Petersburg Academy of Arts which opened in 1764,

directed ballets, served as first violinist in the orchestra and as the Empress’s court soloist, eventually becoming her *Kapellmeister*. In 1785 he co-founded a musical academy in Yekaterinoslav, but it failed after four years and he returned to the Imperial employ. He died in 1804.

The Russian winter concert season was well-established under Imperial patronage by the second half of the eighteenth century, and it was a magnet for European musicians, who would brave the huge distances, the cold, and the primitive conditions in order to perform and be rewarded in St Petersburg and Moscow. Khandoshkin was able thus to hear and to compete with many of the leading violin figures of his day, such as Viotti, Pugnani and the Tartini-pupil Antonio Lolli – a violin showman whose feats anticipated those of Paganini – as well as Karl Stamitz and Ludwig Spohr. In addition to her taste for Italian opera, the Empress was anxious to downplay her German origins and actively promoted Russian song and dance. Dall’Oglio included Russian folk tunes in some of his works for the court orchestra,

but Khandoshkin, as a native Russian, had a special affinity with this material and made a specialty of virtuoso embellishment of Russian songs. (His works in this vein have been claimed as the earliest 'folk-derived' compositions in European music, although Scottish composers had been exploiting their national airs in a similar way since the beginning of the eighteenth century.) Such was Khandoshkin's reputation – and so scanty the facts about him – that many later compositions or pastiches in eighteenth-century style were attributed to him right up to the Soviet era (during which the composer Michael Goldstein is said to have passed off several of his own works as by Khandoshkin).

Khandoshkin's authenticated works are notable for their unique blend of European schooling and Russian sensibility. His violin idiom includes a wealth of the most demanding techniques of the period, such as double-stops, rapid scales, ornamentation, wide leaps skipping across the strings, furious arpeggiated patterns, *bariolage* (contrasting the different sonorities of open-string and stopped notes), and so on. He also had a tendency to concentrate on the rich and melancholy lower register of the instrument, rather than on its brilliant higher tessitura. Among his works are

several fantasies on Russian folksongs with viola or bass accompaniment, and six unaccompanied violin sonatas, apparently the only Russian examples of this form before the twentieth century. It has been suggested that Khandoshkin may not have known the solo sonatas of J.S. Bach but was familiar with those of the French violinist-composer Isidore Bertheaume (1752? – 1802), who was active in St Petersburg during Khandoshkin's lifetime.

Khandoshkin's sonatas combine brilliant violin technique, strong expressivity, and sometimes capricious invention with asymmetrical forms and phrasing. The Sonata in G minor is the most substantial of them. Instead of a Bachian Prelude, Khandoshkin opens with a March marked *Maestoso* that features expressive suspensions, vigorous dotted rhythms, appoggiaturas, chromatic harmony, and florid melodic turns. The second part of the binary structure introduces chords in majestic quadruple-stopping, and the music modulates to D minor. The first theme of the second movement (*Allegro assai*) combines an energetic ostinato motive with a descending series of sixths. This is contrasted against a repetitive up-bow staccato figure, creating a brilliant, toccata-like movement. The most absorbing of the three movements is the finale, an *Andante con variazioni* based

on a Russian theme that is highly ornamented even on its initial statement. Moreover, in this statement and the ensuing six variations Khandoshkin can be heard to be referring back to the opening *Marcia* movement, with its dotted rhythms and elaborate decoration. The theme is reharmonized, decorated, carried in the violin's plangent lower register, involved in double-stopping and in vigorous ostinato patterns. These variations provide a fitting conclusion to a remarkable work.

Igor Stravinsky was a pianist, not a violinist, and virtually all his compositions for violin date from the 1930s, springing directly from his friendship with the young violinist Samuel Dushkin, for whom he wrote his Violin Concerto. Stravinsky and Dushkin also collaborated on several violin/piano transcriptions of numbers from the composer's earlier works, and we hear two examples of these, each from a score in which Stravinsky strongly proclaimed his Russian identity. *Petrushka*, his second ballet for Serge Diaghilev's Ballets Russes, was composed 1910-11 and is set in the Shrove-tide Fair at St Petersburg in the 1830s, presenting almost a cross-section of the lower end of Russian society. The ballet had evolved out of sketches for a work for piano and orchestra, and the 'Russian Dance' belonged to this oldest

stratum of the music. Stravinsky and Dushkin made their arrangement in April 1932. The opera buffa *Mavra*, based on a short story by Pushkin, was composed over a decade after *Petrushka*, in 1921-22. In the meantime Stravinsky had undergone a series of stylistic transformations including the 'primitivism' of *Le Sacre du Printemps* and the emergence of the 'neo-classical' idiom. In *Mavra* he returned to a Russian source of inspiration but more in the manner of Tchaikovsky, whose music he had previously spurned. The 'Russian Maiden's Song' – originally an aria for the heroine Paracha, who is wooed by her soldier-lover disguised as a maid called Mavra – was transcribed by Dushkin and Stravinsky in April 1937.

Viewed as a rival to Stravinsky in the period around World War I for his music's similarly uncompromising modernism, **Sergey Prokofiev** followed him into exile in Western Europe but eventually returned to live in the USSR from the early 1930s. He viewed *Cinderella*, his second large-scale ballet composed in Soviet Russia, as a follow-up to the success of his *Romeo and Juliet*. *Cinderella* was commissioned by the Kirov Ballet in 1940, to a scenario by Nikolai Volkov. Though the principal story was drawn from the famous fairy-tale

by Perrault, Prokofiev wanted to adapt the Cinderella story in the style of a specifically Russian kind of fairy-tale, and introduced a host of sprites and fairies as subsidiary characters. The music of the ballet is rich and complex, and despite its reputation as a ballet for children it has a sophistication, and a darker side, that make it suitable for any adult audience. In June 1941 Prokofiev was working on the piano score of the second act in the countryside near Moscow when he heard of the Nazi invasion of Russia. He at once laid the ballet aside for nearly two years and concentrated on writing his opera *War and Peace*. Having been evacuated during this time to the Caucasus, Prokofiev returned to Moscow at the end of 1943 with the finished piano score of *Cinderella* and had completely orchestrated it by the summer of 1944. It was in fact the Bolshoi Ballet, rather than the Kirov, which gave the premiere in November 1945; though Prokofiev was unable to supervise the rehearsals owing to illness (he had brain concussion as a result of a fall, which would cause his health to deteriorate in the remainder of his life), the occasion was a tremendous success.

As with *Romeo and Juliet*, Prokofiev subsequently quarried the ballet for suites and individual pieces arranged for other media,

including three orchestral suites, three sets of piano pieces, and a work for cello and piano. The *Five Pieces from 'Cinderella'* for violin and piano are in fact 're-transcriptions' by Mikhail Fichtenholz of five of Prokofiev's *Ten Pieces from 'Cinderella'* for piano, published as his Op. 97.

Dmitry Kabalevsky was born in St Petersburg but studied in Moscow, first at the Scriabin Music School under Vassilenko and later at the Conservatory as a pupil of Myaskovsky. As a composer, teacher, and musical journalist, he came to be a dominating figure in the Soviet musical landscape. His music was soon successful on account of the optimistic, straightforwardly tuneful style of his large-scale works and his enormous output of songs, marches, choruses and small instrumental pieces for popular consumption and, especially, for children. In the USSR he was celebrated as a musical educator as much as for his compositions for the concert-hall. But Kabalevsky's success was not merely due to his natural talent: it also owed much to adroit political manoeuvring, though his embrace of the politically approved aesthetic of socialist realism appears to have been sincere. During the musical purges instituted by Zhdanov in the late 1940s, when Shostakovich, Prokofiev and Myaskovsky were

condemned and threatened, Kabalevsky – at first included on the list of those to be condemned – was able to extricate himself from criticism. Instead he prospered and rose high in the hierarchy of the Soviet Composers' Union; it has been rumoured he was principally responsible for the continuing humiliation which Prokofiev endured until his death, though it should be noted that he wrote a work in memory of Prokofiev in 1965.

Kabalevsky composed his *Improvisation* for violin and piano in 1934: in fact it started life as music for a film, *Night of St Petersburg*, and was later published as a concert work with the violin part edited by the noted virtuoso Joseph Szigeti. This short but brilliantly effective piece begins with a passionate, gypsy-like monologue for the unaccompanied violin, after which the piano states, *Andante doloroso*, a sad, modal tune with the feeling of a Russian folksong, against the violin's pizzicato accompaniment. These elements alternate, the violin developing the melancholy tune against ever-richer and more varied piano accompaniment and rising to an impassioned climax in the instrument's highest register. A development of the opening appeal in octaves leads to a tragic final cadence.

André Volkonsky was born in Geneva, Switzerland, to an exiled Russian family

of high aristocratic lineage (he could claim remote kinship with several of the Tsars). Talented even as a child, he played to the likewise-exiled Rachmaninoff and studied with the great Dinu Lipatti. In 1947 Volkonsky's parents returned to Russia and he studied at Moscow Conservatory as a pupil of Vissarion Shebalin, but was expelled in 1954 for a minor infringement of the regulations and thereafter embarked on a multiple career as composer, musicologist, conductor and harpsichordist. Volkonsky was a pioneer in the USSR for performing Renaissance and Baroque music, and was also among the first Soviet composers to embrace 12-note and serial techniques, for example with his piano suite *Musica Stricta* (1956) and the cantata *Lamentations of Shchaza* (1961). He encountered considerable official opposition to this chosen compositional path, which the Party hierarchy associated with Western 'decadence', 'formalism' and deviation from the principles of socialist realist art. In 1972 he was expelled from the Union of Soviet Composers and performance of his works was banned. In 1973 he returned to Geneva, and later settled in the south of France.

Volkonsky composed his four-movement Sonata for Viola and Piano in 1955, that is to say just after his expulsion from Moscow

Conservatory but just before his adoption of 12-note technique in *Musica Stricta*. The Sonata's vocabulary is often highly chromatic but not 12-note as such, though Volkonsky makes use of melodic retrogrades and inversions. It opens with a *Largo* movement for the viola unaccompanied, notable for its dissonant double-stopped harmonies, with plangent lamenting major sevenths, sudden *fortissimo* glissandi and intense, introverted chromatic melody. The piano enters for the second movement, an *Allegretto quasi moderato* which has something of the character of a scherzo. This lively and increasingly virtuosic movement is highly contrapuntal, full of canonic, imitative writing. It also soon takes on the character of a wild dance with bizarre episodes, such as one where the viola has a nagging tremolo, like a buzzing bee, against quiet, dissonant piano chords. Stabbing cluster-chords and a sudden cadence, *molto allargando*, link to the third movement.

This is entitled 'Toccata', though the previous movement already had toccata-like aspect. Cast predominantly in an asymmetrical 15/8 metre, this furiously busy movement is like an updated Baroque three-part invention, punctuated by bursts of manically repeated, dissonant chords. As

it proceeds the impression is increasingly of some baleful machine in perpetual motion, until a curt ending on a unison four-note figure makes way for the finale. The finale is entitled 'Apolalerion', a word apparently meaning 'parting song' (from the Greek 'apo': separation and 'laleo': to utter). It returns to the slow tempo of the unaccompanied first movement. For the first time in the work the viola is silent, and while the four-note figure from the end of the previous movement nags away in the pianist's left like a muttered drum-beat, the right hand recalls the plangent writing of the *Largo*. The viola re-enters against the piano, with a varied recapitulation of its music from the first movement. There are antiphonal solo exchanges between the instruments, and some spare, almost pointillist piano writing, but for most of the movement the four-note *gruppetto* continues to grumble away in the bass. After the viola's final unaccompanied lament, it is still there in the very quiet concluding bars, which suggest a highly equivocal C major.

© 2009 Calum MacDonald

Lydia Mordkovitch was born in Russia and studied at the Odessa Conservatory, then at the Tchaikovsky Conservatory

in Moscow where she was master pupil and assistant to David Oistrakh. She emigrated to Israel in 1974 and since 1980 has lived in Britain, appearing regularly with the London Symphony Orchestra, the London Philharmonic Orchestra, the Royal Philharmonic Orchestra, The Hallé Orchestra, the BBC Philharmonic and the English Chamber Orchestra. She has worked with such distinguished conductors as Sir Georg Solti, Riccardo Muti, Vassily Sinaisky, Neeme Järvi, Richard Hickox, Hugo Wolff, Ian Leighton-Konig, Vernon Handley, Gennady Rozhdestvensky and Stanislav Skrowaczewski. An impressive discography of well over fifty recordings reflects Lydia Mordkovitch's very wide repertoire, and encompasses music from the complete works for solo violin by Bach to the concertos of Shostakovich, her recording of which for Chandos won a *Gramophone* Award and a *Diapason d'Or*. Her work has twice been nominated for a *Gramophone* Award and has received seven Critics' Choices; recent recordings have won major nominations or prizes across Europe. Lydia Mordkovitch has several times been named 'Woman of the Year' by the American Biographical Institute, and also 'Outstanding Woman of the Twentieth and Twenty-first Centuries'. She

is a professor and Honorary Member of the Royal Academy of Music in London.

Nicholas Walker, acclaimed by the Evening Standard as 'a prodigy, of awesome technical fluency backed by exceptional artistry', studied at the Royal Academy of Music and at the Moscow Conservatory. Winner of the first Newport International Piano Competition, he has performed with major British Orchestras, given recitals worldwide, and recorded for BBC Radio 3 and others. The first two discs of his recordings of the complete piano works by Balakirev have received great critical acclaim, as has his recent live recording of the Lyapunov Sonata. His own *Salvete Flores Martyrum*, a Millennium commission from Godolphin School Choir, is available on VIF. He is also preparing an edition of all Johann Baptist Cramer's piano concertos, the first of which he played recently the London Festival Orchestra's 'Virtuoso Pianists' series, and is planning a Balakirev Festival for 2010 to commemorate the centenary of the composer's death. This season sees him giving three performances in Bulgaria of the Balakirev Piano Concerto in E flat major in addition to several concerts in Russia.

An English graduate of Oxford University, **Julian Milford** subsequently studied piano and piano accompaniment at the Curtis Institute and the Guildhall. He works as an accompanist and chamber musician with some of Britain's finest instrumentalists and singers, performing at major chamber music venues across Britain and Europe. In addition to his concerts with Emily Pailthorpe and the London Conchord Ensemble, recent appearances have included recitals with baritones Sir Thomas Allen and Christopher Maltman, mezzo-soprano

Sarah Connolly, and cellist Han-Na Chang in venues including the Frick Collection in New York, the Philharmonie in Cologne and the Herkulessaal in Munich. In the UK he has performed at the Wigmore Hall, St John's, Smith Square, the Queen Elizabeth Hall and the Purcell Room, among others, as well as at the City of London and Cheltenham festivals. He has recorded extensively for major independent recording labels, and his debut solo recording comprising works by William Alwyn on Chandos was described as 'impeccably stylish' by *BBC Music Magazine*.

Russische Werke für Violin / Bratsche

Iwan Chandoschkin, einer der ersten weltlichen Komponisten Russlands, wurde 1747 als Leibeigener geboren und wirkte vornehmlich am Zarenhof in St. Petersburg. Über seinen Werdegang ist uns faktisch wenig bekannt. Mit dreizehn Jahren wurde er offenbar Schüler im Hoforchester und als solcher von dem italienischen Geiger Tito Porta betreut. Im Russland jener Zeit stammten die meisten prominenten Künstler aus dem Ausland – vor allem Frankreich, Italien und Deutschland, wo Peter der Große die Architekten angeworben hatte, die ihm zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts seine herrliche Stadt erbauten. Die italienische Musik stand in besonders hoher Gunst, und es waren zwei weitere Italiener – die beiden gemeinsam wirkenden Hofkapellmeister, Domenico dall'Oglio (ein Schüler Tartinis) und Pietro Peri – die den jungen Chandoschkin nachhaltig prägten. 1762 ließ sich die spätere Katharina die Große – eine in Deutschland geborene Liebhaberin der italienischen Oper – nach einem Staatsstreich gegen ihren Gatten, Zar Peter III., zur Alleinherrscherin ausrufen, und die

Position Chandoschkins im Hoforchester war gesichert. Er unterrichtete zeitweilig an der 1764 eröffneten St. Petersburger Akademie der Künste, leitete Ballettaufführungen, wurde Konzertmeister des Hoforchesters und schließlich als Hofsolist auch Kapellmeister der Zarin. 1785 wurde er zum Leiter einer Musikakademie in Jekaterinoslaw ernannt, nach vier Jahren jedoch verdrängt. Er kehrte an den Zarenhof zurück und starb im Jahre 1804.

Die russische Winterkonzertsaison war gegen Mitte des achtzehnten Jahrhunderts unter kaiserlicher Schirmherrschaft fest etabliert und übte eine magnetische Anziehungskraft aus. Musiker aus ganz Europa nahmen die Entbehrungen einer langen, schwierigen Reise, die bittere Kälte und die primitiven Zustände auf sich, um in St. Petersburg und Moskau auftreten zu können und Anerkennung zu finden. So bot sich Chandoschkin die Möglichkeit, die führenden Violinvirtuosen seiner Zeit – wie Viotti, Pugnani, den Tartini-Schüler Antonio Lolli (ein Vorbote des Hexenmeisters Paganini), Carl Stamitz und Ludwig Spohr –

persönlich zu hören und gegen sie anzutreten. Neben ihrer Leidenschaft für die italienische Oper war es der Zarin auch wichtig, ihre deutsche Herkunft zu unterspielen und dem russischen Lied und Tanz größere Bedeutung zu verleihen. Zwar verarbeitete auch Dall'Oglio in einigen seiner Werke für das Hoforchester russische Volksweisen, doch empfand Chandoschkin als gebürtiger Russe eine besondere Affinität zu diesem Material und machte sich die virtuose Verzierung russischer Lieder zu eigen. (Seine Werke sind als früheste Vertreter folkloristischer Inspiration in der europäischen Musik eingestuft worden, obwohl auch schon schottische Komponisten seit Anfang des achtzehnten Jahrhunderts auf ähnliche Weise aus ihren *Airs* zu schöpfen wussten.) So hoch war das Ansehen Chandoschkins – und so wenig war über ihn bekannt – dass man ihm bis in die Sowjetzeit hinein viele spätere Kompositionen oder Persiflagen im Stil des achtzehnten Jahrhunderts zuschrieb (so soll der Komponist Michael Goldstein mehrere seiner eigenen Werke als Schöpfungen Chandoschkins ausgegeben haben).

Die Werke, die nachweislich von Chandoschkin stammen, zeichnen sich durch eine einzigartige Verschmelzung der europäischen Schulung mit russischer

Empfindsamkeit aus. Seine Violinsprache enthält eine Fülle der schwierigsten Techniken jener Zeit, wie Doppelgriffe, schnelle Läufe, Verzierungen, weite Sprünge über die Saiten hinweg, wilde arpeggierte Akkordmuster, Bariolage (Kontraste in den Klangfarben offener und abgegriffener Saiten) und vieles mehr. Außerdem neigte er dazu, seine Aufmerksamkeit stärker auf das sattere, melancholischere untere Register des Instruments zu konzentrieren als auf den glänzenden höheren Tonbereich. Unter seinen Werken stößt man auf viele Fantasien über russische Volkslieder mit Bratschen- oder Kontrabassbegleitung sowie sechs unbegleitete Violinsonaten, allem Anschein nach die einzigen russischen Vertreter dieser Form vor dem zwanzigsten Jahrhundert. Man vermutet, dass Chandoschkin mit den Solosonaten von J.S. Bach vielleicht nicht vertraut war, die des französischen Geigers und Komponisten Isidore Bertheaume (1752? – 1802), der zu Lebzeiten Chandoschkins in St. Petersburg wirkte, jedoch gekannt haben dürfte.

In Chandoschkins Sonaten verbinden sich glänzende Violintechnik, markante Expressivität und zuweilen unberechenbare Invention mit asymmetrischen Formen und Phrasen. Die Sonate in g-Moll ist

das gehaltvollste Beispiel. Anstelle des von Bach gewohnten Präludiums beginnt Chandoschkin mit einem Marsch unter der Bezeichnung *Maestoso*, der ausdrucksstarke Vorhalte, energisch punktierte Rhythmen, Vorschläge, chromatische Harmonien und blumige melodische Wendungen enthält. Der zweite Teil der Binärstruktur präsentiert Akkorde in majestätischen Quadrupelgriffen und moduliert die Musik nach d-Moll. Das erste Thema des zweiten Satzes (*Allegro assai*) kombiniert ein dynamisches Ostinato-Motiv mit einer absteigenden Reihe von Sexten; im Kontrast dazu erscheint immer wieder eine aufgestrichene Stakkato-Figur. Das Resultat ist ein glänzender, tokkata-ähnlicher Satz. Für die größte Faszination sorgt unter den drei Sätzen das Finale, ein *Andante con variazioni* über ein russisches Thema, das schon bei seiner Einführung reich verziert wird. Auch in dieser Exposition und den anschließenden sechs Variationen besinnt sich Chandoschkin deutlich hörbar auf den einleitenden *Marcia* mit seinen punktierten Rhythmen und seiner üppigen Ausschmückung. Das Thema wird neu harmonisiert, verziert, im klagenden unteren Stimmbereich der Violine vorgetragen, mit Doppelgriffen akzentuiert und in kraftvollen Ostinato-Figuren verarbeitet. Mit solchen

Variationen ist dem außergewöhnlichen Werk ein gebührender Abschluss gegeben.

Igor Strawinski war selber kein Geiger, sondern Pianist, und fast alle seine Violinkompositionen stammen aus den dreißiger Jahren, als direktes Ergebnis seiner Freundschaft mit dem jungen Geiger Samuel Duschkin, für den er auch das Violinkonzert schrieb. Gemeinsam mit Duschkin bearbeitete der Komponist außerdem mehrere frühere Werke zu Fassungen für Violine und Klavier; zwei Beispiele – jeweils aus einer Partitur, in der Strawinski seine russische Identität zum Ausdruck brachte – sind hier vertreten. *Pétrouchka*, sein zweites Stück für Sergej Diaghilew und dessen Ballets Russes, komponierte er 1910–11. Die Geschichte spielt um 1830 auf einem Jahrmarkt in St. Petersburg, wo in der Fastnachtswoche geradezu repräsentativ die untere Schicht der russischen Gesellschaft dargestellt wird. Das Ballett hatte seine Ursprünge in einer Reihe von Skizzen für ein Orchesterwerk mit Klavier, und der „Danse Russe“ war auf die ersten Anfänge dieser Musik zurückzuführen. Strawinski und Duschkin erstellten ihre Neubearbeitung im April 1932. Die Oper buffa *Mavra*, nach einer Kurzgeschichte von Puschkin, entstand 1921–22, ein gutes Jahrzehnt nach *Pétrouchka*. In der

Zwischenzeit hatte Strawinski eine Reihe stilistischer Transformationen vollzogen, so etwa in Gestalt des "Primitivismus" von *Le Sacre du Printemps* und des hervortretenden "neoklassischen" Idioms. In *Mavra* ließ er sich nun wieder von einer russischen Quelle inspirieren, diesmal allerdings eher nach Art Tschaikowskis, dessen Musik er bislang verpönte hatte. Das "Chanson Russe" – ursprünglich eine Arie der jungen Parascha, die von ihrem geliebten Husaren Basil (als Köchin "Mavra" verkleidet) umworben wird – wurde von Duschkin und Strawinski im April 1937 transkribiert.

Mit seinem ähnlich kompromisslos modernistischen Ansatz zur Musik galt **Sergej Prokofjew** in der Zeit um den Ersten Weltkrieg als Rivale Strawinskis. Einige Jahre nach diesem begab auch er sich nach Westeuropa ins Exil, kehrte dann aber Anfang der dreißiger Jahre in die Sowjetunion zurück. In *Aschenbrödel*, seinem zweiten noch in der Heimat entstandenen abendfüllenden Ballett, setzte sich für ihn der Erfolg von *Romeo und Julia* fort. *Aschenbrödel* entstand 1940 nach einem Buch von Nikolai Wolkow als Auftragsarbeit für das Kirow-Ballett. Während die Handlung im Wesentlichen auf dem berühmten Märchen von Perrault

beruhte, war Prokofjew darauf bedacht, die Geschichte als typisch russisches Märchen zu entwickeln, so dass er die verschiedensten Kobolde und Elfen als Nebenfiguren einführte. Die Musik ist reichhaltig und komplex, und obwohl das Werk als Kinderballett gilt, spricht es durch seine Raffinesse und mit einer finsternen Seite auch ein erwachsenes Publikum an. Im Juni 1941 arbeitete Prokofjew auf einem Landsitz außerhalb Moskaus an der Klavierpartitur des zweiten Akts, als er vom Einmarsch der deutschen Truppen hörte. Er legte das Ballett sofort nieder und konzentrierte sich auf die Oper *Krieg und Frieden*. Wie andere sowjetische Komponisten wurde er in den Kaukasus evakuiert, doch Ende 1943 kehrte Prokofjew mit der vollendeten Klavierpartitur für *Aschenbrödel* nach Moskau zurück, und im Sommer 1944 war das Werk vollständig orchestriert. Die Uraufführung im November 1945 gab letzten Endes nicht das Kirow-, sondern das Bolschoi-Ballett; obwohl Prokofjew aus gesundheitlichen Gründen nicht an den Proben teilnehmen konnte (er hatte sich bei einem Sturz eine Gehirnerschütterung zugezogen, deren Folgen ihn bis an sein Lebensende zunehmend behindern sollten), war die Premiere ein ungeheurer Erfolg.

Ebenso wie bei *Romeo und Julia* verarbeitete Prokofjew später die Ballettmusik zu verschiedenen Suiten und Einzelstücken in diverser Besetzung, darunter drei Orchestersuiten, drei Sammlungen von Klavierstücken und ein Werk für Cello und Klavier. Bei den *Fünf Stücken aus "Aschenbrödel"* für Violine und Klavier handelt es sich um "Retranskriptionen" von Mikhail Fichtenholz, die auf fünf von Prokofjews *Zehn Stücken* op. 97 beruhen.

Dmitri Kabalewski wurde in St. Petersburg geboren. Er studierte in Moskau zunächst an der Skrjabin-Musikschule bei Wassilenko und später am Konservatorium bei Mjaskowski. Als Komponist, Pädagoge und Musikjournalist spielte er eine dominierende Rolle im sowjetischen Kulturleben. Der melodiose Stil seiner größeren Werke sowie unzählige Lieder, Märsche, Chöre und Kleinstücke für den allgemeinen Gebrauch, insbesondere für Kinder und Jugendliche, sorgten für raschen Erfolg. Als Musikpädagoge war er in der Sowjetunion ebenso hoch angesehen wie als Konzertkomponist, doch sein musikalisches Naturtalent allein hätte ihm diese Anerkennung nicht eingebracht: Mitentscheidend war sein beachtliches politisches Geschick, und offenbar meinte

er es mit der Linientreue zum sozialistischen Realismus ernst. Während der von Schdanow in den späten vierziger Jahren geführten Säuberungsaktionen, als Komponisten wie Schostakowitsch, Prokofjew und Mjaskowski kritisiert und angegriffen wurden, konnte sich Kabalewski als einer der ersten vom offiziellen Vorwurf der formalistischen Verirrung befreien. Er machte Karriere und stieg in der Hierarchie des sowjetischen Komponistenverbandes auf; man hat ihm nachgesagt, für die Demütigung, die Prokofjew bis an sein Lebensende zu ertragen hatte, hauptverantwortlich gewesen zu sein, doch ist auch zu bedenken, dass er 1965 ein Werk zum Gedenken an Prokofjew schrieb.

Seine *Improvisation* für Violine und Klavier komponierte Kabalewski im Jahre 1934: Die Musik entstand ursprünglich für den Film *Die Nacht in St. Petersburg*, bevor sie als Konzertstück veröffentlicht wurde, mit einer Bearbeitung des Violinparts durch den berühmten Virtuosen Joseph Szigeti. Dieses kurze, aber ungemein wirksame Stück beginnt mit einem leidenschaftlichen, zigeunerhaften Monolog der Violine, dem das Klavier *andante doloroso* mit einer schwermütigen, modalen Melodie nach Art eines russischen Volkslieds folgt, *pizzicato* begleitet von der Violine. Diese beiden

Elemente wechseln sich nun ab. Die Violine entwickelt das melancholische Thema vor dem Hintergrund einer immer gehaltvolleren und abwechslungsreicheren Klavierbegleitung und strebt einem leidenschaftlichen Höhepunkt im höchsten Register des Instruments zu. Eine Durchführung des Anfangsthemas in Oktaven führt zu einer tragischen Schlusskadenz.

André Volkonsky, in Genf geboren, entstammte einer alten russischen Adelsfamilie (er konnte in seinem Stammbaum auf mehrere Zaren verweisen). Schon in jüngsten Jahren trat sein Talent hervor: Er spielte dem ebenfalls im Exil lebenden Rachmaninoff vor und nahm Unterricht bei dem großen Dinu Lipatti. 1947 kehrte die Familie nach Russland zurück, wo der Junge seine Studien am Moskauer Konservatorium bei Wissarion Schebalin fortsetzte; 1954 wurde er jedoch wegen einer Kleinigkeit ausgeschlossen, und er begann eine vielseitige Karriere als Komponist, Musikwissenschaftler, Dirigent und Cembalist. Volkonsky gab in der Sowjetunion wichtige Anstöße für die Rückbesinnung auf die Renaissance- und Barockmusik und wandte sich als einer der ersten sowjetischen Komponisten der Zwölftontechnik und dem Serialismus zu,

beispielsweise in seiner Klaviersuite *Musica Stricta* (1956) und der Kantate *Klagelieder der Schtschasa* (1961). Sein Ansatz stieß auf erheblichen offiziellen Widerstand: Die Partei sah darin westliche Dekadenz, formalistische Tendenzen und eine Abweichung von den Prinzipien des sozialistischen Realismus. 1972 wurde er aus dem Verband sowjetischer Komponisten ausgestoßen, und Aufführungen seiner Werke wurden verboten. 1973 kehrte er nach Genf zurück, bevor er sich schließlich in Südfrankreich niederließ.

Volkonsky komponierte seine viersätzige Sonate für Bratsche und Klavier im Jahre 1955, also in der kurzen Zeit zwischen dem Ausschluss aus dem Moskauer Konservatorium und der Hinwendung zur Zwölftontechnik in *Musica Stricta*. Das Vokabular der Sonate ist oft hochchromatisch, ohne sich an die Zwölftonreihe als solche zu halten, obwohl Volkonsky von Krebsen und Umkehrungen Gebrauch macht. Das Werk beginnt mit einem *Largo* für die Bratsche allein; bemerkenswert sind hier die Doppelgriffdissonanzen, mit klagenden Septen, plötzlichen Fortissimo-Glissandi und einer intensiven, umgekehrten chromatischen Melodie. Das Klavier kommt im zweiten

Satz hinzu, einem *Allegretto quasi moderato*, das an ein Scherzo erinnert. Dieser lebhaft und zunehmend virtuose Satz ist auffallend kontrapunktisch angelegt, mit einer kanonischen, imitativen Struktur. Daraus entwickelt sich bald ein wilder Tanz mit bizarren Episoden: Man denke etwa an das hartnäckige Tremolo der Bratsche, die vor den ruhigen, dissonanten Klavierakkorden wie eine Biene summt. Stechende Cluster-Akkorde und eine plötzliche Kadenz, *molto allargando*, führen zum dritten Satz.

Dieser trägt die Bezeichnung „Tokkata“, obwohl auch der vorausgegangene Teil bereits tokkata-ähnliche Züge hatte. Der in einem asymmetrischen 15/8-Takt ausgeführte, ungemein lebhaftes Satz mutet wie die aktualisierte Fassung einer dreistimmigen Barock-Invention an, akzentuiert von manisch wiederholten, dissonanten Akkordstößen. Allmählich drängt sich der Eindruck von einer bedrohlichen, unaufhaltsamen Maschine auf, bis ein schroffer Abschluss in Gestalt einer unisono gespielten Viernotenfigur den Weg zum Finale öffnet. Dieser „Apolalerion“ betitelte Satz kehrt zum langsamen Tempo des einleitenden Solosatzes zurück. Zum erstenmal verstummt die Bratsche, und während die besagte Viernotenfigur wie ein

gedämpfter Trommelschlag in der linken Hand des Pianisten pocht, erinnert die rechte an das klagende *Largo*. Die Bratsche tritt dem Klavier wieder entgegen, diesmal mit einer variierten Reprise ihrer Musik aus dem ersten Satz. Es kommt zu einem antiphonalen Wechselspiel zwischen den Instrumenten, mit einem kargen, geradezu pointillistischen Klavierpart, doch über den größten Teil des Satzes hinweg brummt das Viernotenmotiv im Bass weiter. Selbst nach der letzten, unbegleiteten Klage der Bratsche hält es sich auch noch in den stillen Abschlusstakten, die ein äußerst zweifelhaftes C-Dur andeuten.

© 2009 Calum MacDonald

Übersetzung: Andreas Klatt

Lydia Mordkowitzsch, gebürtige Russin, studierte am Konservatorium in Odessa und dem Moskauer Tschaikowski-Konservatorium, wo sie als David Oistrachs Assistentin fungierte. 1974 emigrierte sie nach Israel; seit 1980 lebt sie in Großbritannien. Sie tritt regelmäßig mit dem London Symphony Orchestra, dem London Philharmonic Orchestra, dem Royal Philharmonic Orchestra, dem Hallé Orchestra, dem BBC Philharmonic und dem English Chamber Orchestra

auf und spielt u.a. mit den Dirigenten Georg Solti, Riccardo Muti, Wassili Sinaiski, Neeme Järvi, Richard Hickox, Hugo Wolff, Ian Leighton-Konig, Vernon Handley, Gennadi Roschdestwenski and Stanislaw Skrowaczewski. Mehr als fünfzig Einspielungen bezeugen ein breitgefächertes Repertoire von J.S. Bachs sämtlichen Werken für Violine solo bis zu den Konzerten von Schostakowitsch, deren Einspielung für Chandos von der Zeitschrift *Gramophone* ausgezeichnet wurde und einen Diapason d'Or erhielt. Sie wurde zweimal für die *Gramophone*-Auszeichnung nominiert, sieben ihrer CDs sind als Kritikerempfehlungen der Gramophone ausgewählt worden und ihre jüngsten Aufnahmen wurden in ganz Europa nominiert oder preisgekrönt. Lydia Mordkowitz wurde von US-amerikanischen Biographical Institute mehrfach zur "Frau des Jahres" sowie zur "Herausragenden Frau des 20. und des 21. Jahrhunderts" ernannt. Sie ist Professorin und Ehrenmitglied der Royal Academy of Music London.

Nicholas Walker, nach Einschätzung der Londoner Zeitung *Evening Standard* "ein Wunder, von fantastischer technischer Gewandtheit und außergewöhnlicher

Kunstfertigkeit", studierte an der Royal Academy of Music und am Moskauer Konservatorium. Der Gewinner des ersten Internationalen Newport-Klavierwettbewerbs ist mit namhaften britischen Orchestern aufgetreten, hat weltweit Solokonzerte gegeben und Aufnahmen u.a. für BBC Radio 3 eingespielt. Die ersten beiden CDs seiner Gesamtaufnahme der Klavierwerke von Balakirew sind bei der Kritik auf ein ebenso positives Echo gestoßen wie seine jüngste Live-Aufnahme der Ljapunow-Sonate. Sein eigenes *Salvete Flores Martyrum*, eine Millennium-Auftragsarbeit für den Godolphin School Choir, ist bei VIF Records erhältlich. Momentan arbeitet er auch an einer Ausgabe sämtlicher Klavierkonzerte von Johann Baptist Cramer, deren erstes er unlängst in der Konzertreihe "Virtuoso Pianists" des London Festival Orchestra gespielt hat. Außerdem plant er für 2010 ein Balakirew-Festival zum 100. Todestag des Komponisten. Für die laufende Spielzeit stehen drei Aufführungen von Balakirews 2. Klavierkonzert in Bulgarien sowie mehrere Konzerte in Russland auf dem Programm.

Nach seiner Graduierung von der Oxford University – mit einem hervorragenden Examen in englischer Literatur – studierte

Julian Milford Klavier und Klavierbegleitung mit Stipendium am Curtis Institute of Music in Philadelphia und an der Guildhall School of Music and Drama. Er machte sich einen Namen als einer der begabtesten jungen Pianisten Großbritanniens; er spezialisiert sich auf Kammermusik und Duo-Literatur und spielt regelmäßig mit einigen der vielversprechendsten jungen Sänger und

Instrumentalisten des Landes. Julian Milford ist in ganz Europa aufgetreten sowie auch in den USA, Norwegen, Uruguay, der Türkei, Afrika und Rußland; er hat Konzerte in der Wigmore Hall, St. John's Smith Square, der Queen Elizabeth Hall und dem Purcell Room gegeben. Er ist regelmäßig auf BBC Radio 3 zu hören und hat für das Schweizer Radio gespielt.

Œuvres russes pour violon / alto

L'un des premiers compositeurs russes profanes, **Ivan Khandoshkin** était né serf en 1747, et travailla principalement à la cour impériale basée à Saint-Petersbourg. Nous n'avons que peu de faits précis concernant sa carrière, mais il semble qu'il ait fait son apprentissage dès l'âge de treize ans dans l'orchestre de la cour où il étudia avec l'un des violonistes, un italien du nom de Tito Porta. À ce stade de l'histoire de la Russie, la plupart des personnalités artistiques de premier plan venaient de l'étranger – notamment de France, d'Italie et d'Allemagne d'où Pierre le Grand avait fait venir les architectes qui dessinèrent les plans de sa grande cité au début du dix-huitième siècle. La musique italienne connaissait une faveur toute particulière: les deux premiers violons solos de l'orchestre étaient également italiens, Domenico dall'Oglio (un élève de Tartini) et Pietro Peri, et ils exercèrent une grande influence sur le jeune Khandoshkin. Quand Catherine la Grande – allemande de naissance et passionnée d'opéras italiens – se débarrassa de son époux Pierre III pour prendre possession du trône en 1762, elle garda Khandoshkin

dans l'orchestre impérial. Il enseigna un temps à l'Académie des Arts de Saint-Petersbourg qui ouvrit ses portes en 1764, dirigea des ballets, tint le poste de premier violon de l'orchestre et en qualité de soliste de la cour de l'impératrice, il finit par être nommé *Kapellmeister*. Il co-fonda une Académie de musique à Yekaterinoslav en 1785, mais elle ferma quatre ans plus tard et il rentra de nouveau au service de la cour. Il mourut en 1804.

La saison russe de concerts d'hiver était bien établie sous le patronage impérial au cours de la seconde moitié du dix-huitième siècle, et elle produisait l'effet d'un aimant sur les musiciens européens qui bravaient les immenses distances, le froid et des conditions primitives afin de jouer et d'être récompensés à Saint-Petersbourg et à Moscou. Khandoshkin eut, ainsi, la possibilité d'entendre et de rivaliser avec un grand nombre de violonistes importants de son époque tels que Viotti, Pugnani et l'élève de Tartini, Antonio Lolli – un violoniste ayant le sens du spectacle dont les prouesses techniques anticipaient celles de Paganini – ainsi que Karl Stamitz et Ludwig Spohr. Outre son goût pour l'opéra italien,

l'impératrice était très désireuse de minimiser ses origines allemandes et promouvait activement les chansons et les danses russes. Dall'Oglio inclut des mélodies folkloriques russes dans certaines de ses œuvres pour l'orchestre de la cour, mais Khandoshkin, étant russe de naissance, entretenait une affinité toute particulière pour ce genre de matériau musical et devint un spécialiste de l'ornementation virtuose de chansons russes. (Bien que ses œuvres dans cette veine aient été revendiquées comme étant les premières compositions "d'inspiration folklorique" dans la musique européenne, des compositeurs écossais avaient exploité leurs airs nationaux de manière semblable depuis le début du dix-huitième siècle.) La réputation de Khandoshkin fut telle – et les faits concernant sa vie si peu nombreux – que d'innombrables compositions plus tardives et des pastiches dans le style du dix-huitième siècle lui furent attribués jusqu'à l'époque du régime soviétique (pendant laquelle le compositeur Michael Goldstein aurait fait passer plusieurs de ses propres œuvres comme étant celles de Khandoshkin).

Les œuvres authentifiées de Khandoshkin sont notables pour leur mélange unique de style de composition européen et de sensibilité russe. Son écriture pour violon inclut un grand

nombre de techniques de jeu les plus difficiles de son époque telles que doubles cordes, gammes rapides, ornementation, grands sauts d'une corde à l'autre, furieux motifs arpégés, *bariolage* (contrastant les différentes sonorités des cordes à vides et des notes pressées), et ainsi de suite. Il a également tendance à se concentrer sur le riche et mélancolique registre grave de l'instrument plutôt que sur sa brillante tessiture plus élevée. Parmi ses œuvres figurent plusieurs fantaisies sur des chansons folkloriques russes avec accompagnement d'alto ou de contrebasse, et six sonates pour violon seul, apparemment les seuls exemples russes de cette forme avant le vingtième siècle. Certains ont suggéré que Khandoshkin ne connaissait peut-être pas les sonates pour violon seul de J.S. Bach, mais qu'il était familier de celles du violoniste et compositeur français Isidore Bertheaume (1752? – 1802), qui travailla à Saint-Petersbourg du vivant de Khandoshkin.

Les sonates de Khandoshkin combinent une brillante technique de violon, une forte expressivité, et parfois une invention capricieuse utilisant des formes et des phrases asymétriques. La Sonate en sol mineur est la plus développée des six. Au lieu d'un Prélude à la manière de Bach, Khandoshkin débute par une Marche notée *Maestoso* qui présente

des retards expressifs, des rythmes pointés vigoureux, des appoggiatures, des harmonies chromatiques, et des contours mélodiques fleuris. La seconde partie de sa structure binaire introduit de majestueux accords de quatre notes pressées, et la musique module dans le ton de ré mineur. Le premier thème du deuxième mouvement (*Allegro assai*) mêle un énergique motif ostinato avec une série de sixtes descendantes. Il est mis en contraste avec un motif répété en staccato poussé, créant un brillant mouvement en forme de toccata. Le plus passionnant des trois mouvements est le finale, un *Andante con variazioni* fondé sur un thème russe très ornementé, même dès son exposition initiale. Plus encore, dans cette exposition et les six variations qui suivent, Khandoshkin fait des allusions à la *Marcia* du mouvement d'ouverture, avec ses rythmes pointés et ses ornements élaborés. Le thème est réharmonisé, décoré, porté dans le mélancolique registre grave, avec des doubles cordes et de vigoureux motifs ostinato. Ces variations offrent à cette œuvre une conclusion tout à fait appropriée.

Igor Stravinski n'était pas violoniste mais pianiste, et presque toutes ses compositions pour violon datent des années 1930. Elles naquirent directement de son amitié avec

le jeune violoniste Samuel Dushkin, pour lequel il composa son Concerto pour violon. Stravinski et Dushkin collaborèrent également à plusieurs transcriptions violon / piano de numéros extraits d'œuvres antérieures du compositeur, et nous entendons ici deux de ces exemples, provenant chacun d'une partition dans laquelle Stravinski proclama avec force son identité russe. Il composa *Petrouchka*, sa deuxième partition pour les Ballets russes de Serge Diaghilev, en 1910 – 1911; l'action se déroule pendant le carnaval de la Semaine Grasse dans les années 1830 à Saint-Petersbourg, et présente presque un échantillon des couches basses de la société russe. Le ballet fut développé à partir des esquisses d'une pièce pour piano et orchestre, et la "Danse russe" appartenait au matériau le plus ancien de cette musique. Stravinski et Dushkin firent leur arrangement en avril 1932. L'opéra bouffe *Mavra*, s'inspirant d'une nouvelle de Pouchkine, fut composé plus de dix ans après *Petrouchka*, en 1921 – 1922. Entre temps, la musique de Stravinski traversa une série de transformations stylistiques incluant le "primitivisme" du *Sacre du printemps* et l'émergence d'un langage néo-classique. Dans *Mavra*, il revint à ses sources d'inspiration russes, mais davantage à la manière de

Tchaïkovski, dont il avait auparavant méprisé la musique. La "Chanson de la Servante russe", à l'origine une aria pour l'héroïne Paracha qui est courtisée par son amant soldat déguisé sous les traits d'une servante du nom de Mavra – fut transcrite par Dushkin et Stravinski en avril 1937.

Considéré comme un rival de Stravinski pendant la période autour de la Première Guerre mondiale en raison de l'intransigeance comparable du modernisme de sa musique, **Serge Prokofiev** le suivit en exil en Europe de l'Ouest mais finit par retourner vivre en URSS à partir du début des années 1930. Il considérait *Cendrillon*, son deuxième ballet de grande dimension composé en Russie soviétique, comme une suite au succès remporté par son *Roméo et Juliette*. *Cendrillon* était une commande du Ballet du Théâtre Kirov en 1940 sur un scénario de Nikolaï Volkov. Bien que l'histoire principale s'inspire du célèbre conte de fées de Charles Perrault, Prokofiev voulait adapter l'histoire de Cendrillon dans le style d'un conte de fées d'un genre spécifiquement russe, et ainsi il ajouta une foule de lutins et de fées comme personnages secondaires. La musique du ballet est riche et complexe, et malgré sa réputation de ballet pour les enfants, l'œuvre fait preuve de sophistication et possède un

côté plus sombre qui la rend apte à satisfaire un public d'adultes. En juin 1941, Prokofiev travaillait à la partition pour piano de l'Acte II à la campagne près de Moscou quand il apprit la nouvelle de l'invasion des Nazis en Russie. Il laissa immédiatement le ballet de côté pendant presque deux ans pour se concentrer sur son opéra *Guerre et Paix*. Ayant été évacué dans le Caucase pendant cette période, Prokofiev rentra à Moscou à la fin de 1943 avec la partition de piano de *Cendrillon* terminée, et il acheva l'orchestration au cours de l'été 1944. C'est le Ballet du Bolchoï, et non pas celui du Théâtre Kirov, qui donna la création mondiale en novembre 1945; bien que Prokofiev eût été dans l'impossibilité de superviser les répétitions à cause de la maladie (il souffrait d'une commotion cérébrale à la suite d'une chute qui allait provoquer une détérioration de sa santé pour le reste de son existence), cette première remporta un immense succès.

Comme dans le cas de *Roméo et Juliette*, Prokofiev tira du ballet des suites et des pièces individuelles arrangées pour d'autres instruments, incluant trois suites pour orchestre, trois recueils de pièces pour piano et une œuvre pour violoncelle et piano. Les *Cinq Pièces d'après "Cendrillon"* pour violon et piano sont en fait une "retranscription" de

Mikhaïl Fichtenholz de cinq des *Dix Pièces d'après "Cendrillon"* pour piano de Prokofiev, publiées comme sous le numéro d'op. 97.

Dimitri Kabalevski naquit à Saint-Petersbourg mais étudia à Moscou, d'abord à l'École de Musique Scriabine avec Vassilenko, puis au Conservatoire comme élève de Miaskovsky. En tant que compositeur, professeur et journaliste musical, il devint une figure dominante du paysage musical soviétique. Sa musique connut rapidement le succès en raison de son style mélodique direct et optimiste dans ses partitions de vastes proportions et dans son immense production de chansons, marches, chœurs et petites pièces instrumentales de consommation populaire, et tout spécialement, pour les enfants. En URSS il fut fêté autant comme éducateur musical que pour ses pièces de concert. Mais le succès de Kabalevski ne fut pas seulement le résultat de son talent naturel: il dut également beaucoup à ses adroites manœuvres politiques, mais son adoption de l'esthétique du réalisme socialiste politiquement approuvée semble, cependant, avoir été sincère. Au cours des purges musicales instituées par Zhadov à la fin des années 1940, quand Chostakovitch, Prokofiev et Miaskovsky furent condamnés et menacés, Kabalevski – d'abord inclut dans la liste des compositeurs à être condamnés –

fut capable de se soustraire à la critique. Il prospéra et s'éleva dans les échelons supérieurs de la hiérarchie de l'Union des Compositeurs Soviétiques; certains ont prétendu qu'il fut le principal responsable de l'humiliation continuelle subie par Prokofiev jusqu'à sa mort, mais il faut noter qu'il écrivit une œuvre à sa mémoire en 1965.

Kabalevski composa son *Improvisation* pour violon et piano en 1934. Au départ une musique pour le film *Nuit à Saint-Petersbourg*, elle fut par la suite publiée comme morceau de concert avec la partie de violon révisée par le célèbre virtuose Joseph Szigeti. Cette pièce brève mais d'un brillant effet débute avec un monologue passionné de style tzigane confié au violon seul. Suit un *Andante doloroso* pendant lequel le piano déploie une mélodie modale triste dont le sentiment rappelle celui d'une chanson folklorique russe, avec l'accompagnement des pizzicatos du violon. Ces éléments alternent, le violon développant la mélodie mélancolique avec le soutien de plus en plus riche et varié du piano, et parvenant à un point culminant passionné dans le registre le plus élevé de l'instrument. Un développement de l'appel d'ouverture en octaves conduit à une tragique cadence finale.

Né à Genève en Suisse, **André Volkonsky** était issu d'une famille de la haute aristocratie

russe exilée (c'était un parent lointain de plusieurs tsars). Doué dès l'enfance, il joua devant Rachmaninoff lui aussi en exil, et étudia avec le grand Dinu Lipatti. En 1947, les parents de Volkonsky retournèrent en Russie où il poursuivit ses études sous la direction de Vissarion Shebalin au Conservatoire de Moscou, mais il en fut expulsé en 1954 à cause d'une transgression mineure au règlement. Il s'embarqua alors dans une carrière multiple de compositeur, musicologue, chef d'orchestre et claveciniste. Volkonsky fut un pionnier en URSS dans le domaine de l'interprétation de la musique de la Renaissance et du Baroque, et fut également l'un des premiers compositeurs soviétiques à utiliser les techniques dodécaphoniques et sérielles, comme par exemple dans sa suite pour piano *Musica Stricta* (1956) et sa cantate *Lamentations de Shchaza* (1961). Il rencontra une opposition officielle considérable à cause de son style de composition, que la hiérarchie du Parti associait avec la "décadence" et le "formalisme" de l'Ouest, représentant ainsi une déviation des principes du réalisme socialiste en art. Il fut expulsé de l'Union des Compositeurs Soviétiques en 1972, et l'exécution de ses œuvres fut interdite. Il retourna à Genève en 1973 et vint s'installer plus tard dans le Sud de la France.

Volkonsky composa sa Sonate pour alto et piano en quatre mouvements en 1955, c'est-à-dire immédiatement après son expulsion du Conservatoire de Moscou, mais juste avant son adoption de la technique dodécaphonique dans *Musica Stricta*. Le vocabulaire de la Sonate est souvent très chromatique mais non pas dodécaphonique à proprement parler, quoique Volkonsky fasse un usage des mouvements mélodiques rétrogrades et inversés. L'œuvre s'ouvre par un *Largo* pour l'alto seul, notable pour ses dissonantes harmonies en doubles cordes, ses mélancoliques intervalles de septièmes majeures, ses soudains glissandos *fortissimo* et sa mélodie chromatique intense et introvertie. Le piano fait son entrée dans le deuxième mouvement, un *Allegretto quasi moderato* qui possède quelque chose du caractère d'un scherzo. Ce mouvement plein d'entrain et de plus en plus virtuose est très contrapuntique, avec une très riche écriture en canon et en imitation. Il se transforme bientôt en danse sauvage avec des épisodes bizarres tel que celui pendant lequel l'alto joue un tremolo harcelant, comme une abeille bourdonnante, contre les accords calmes et dissonants du piano. Des accords en clusters et une cadence soudaine, *molto allargando*, conduisent au troisième mouvement.

Il est intitulé “Toccata”, quoique les mouvements précédents aient déjà possédé un aspect proche de celui d’une toccata. Utilisant principalement une mesure asymétrique à 15/8, ce morceau d’une activité furieuse se présente comme une invention baroque à trois voix modernisée, ponctuée par des éclats en accords dissonants frénétiquement répétés. Au fur et à mesure de son développement, il produit de plus en plus l’impression d’une machine maléfique au mouvement perpétuel, jusqu’au moment où une fin abrupte sur une figure de quatre notes à l’unisson fait place au finale. Intitulé “Apolalerion”, un mot qui signifie, apparemment, “chant d’adieu” (du grec “apo” [séparation] et “laleo” [proférer], il reprend le tempo lent du mouvement d’ouverture pour alto solo. Pour la première fois dans l’œuvre, celui-ci est silencieux, et tandis que le motif de quatre notes entendu à la fin du mouvement précédent se fait lancinant à la main gauche du pianiste tel le battement voilé d’un tambour, la main droite rappelle l’écriture mélancolique du *Largo*. L’alto entre de nouveau en contraste avec le piano avec une réexposition variée de sa musique du premier mouvement. On entend alors un dialogue d’échanges solos entre les instruments, avec une écriture pour piano par instants dépouillés, presque pointillistes,

tandis que le *gruppetto* de quatre notes continue de ronchonner à la basse pendant la plus grande partie du mouvement. Après la finale lamentation sans accompagnement de l’alto, il est encore présent dans les très calmes mesures conclusives, qui suggèrent, de manière particulièrement équivoque, le ton d’un majeur.

© Calum MacDonald
Traduction: Francis Marchal

Née en Russie, **Lydia Mordkovitch** a étudié au Conservatoire d’Odessa et au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou où elle a été l’assistante de David Oïstrakh. Ayant émigré en Israël en 1974, elle s’est fixée en Grande-Bretagne en 1980. Elle fait des apparitions régulières avec le London Symphony Orchestra, le London Philharmonic Orchestra, le Royal Philharmonic Orchestra, le Hallé Orchestra, le BBC Philharmonic et l’English Chamber Orchestra sous la direction de chefs tels que Georg Solti, Riccardo Muti, Vassili Sinaïski, Neeme Järvi, Richard Hickox, Hugo Wolf, Ian Leighton-Konig, Vernon Handley, Guennadi Rozhdestvenski et Stanislav Skrowaczewski. Une impressionnante discographie de plus de cinquante

enregistrements reflète le très vaste répertoire de Lydia Mordkovitch, qui comprend une musique allant de l’intégrale des œuvres pour violon solo de Bach aux concertos de Chostakovitch – l’enregistrement qu’elle a fait de ces derniers chez Chandos a remporté un *Gramophone Award* et un Diapason d’Or. Ses interprétations ont été deux fois nominées pour le *Gramophone Award* et ont été sept fois élues “Critics’ Choice”. Ses enregistrements récents ont obtenu des nominations et des prix prestigieux dans toute l’Europe. Lydia Mordkovitch a été élue plusieurs fois “Femme de l’Année”, et aussi “Femme exceptionnelle du 20ème et du 21ème siècle”, par l’American Biographical Institute. Elle est professeur et membre honoraire du Royal Academy of Music à Londres.

Salué par le journal *Evening Standard* comme “un prodige, doté d’une aisance technique stupéfiante soutenue par un talent artistique exceptionnel”, **Nicholas Walker** a étudié à la Royal Academy of Music de Londres et au Conservatoire de Moscou. Lauréat du premier Concours international de piano de Newport, il s’est produit avec de grands orchestres britanniques, a donné des récitals dans le monde entier, et a réalisé des enregistrements pour la BBC Radio 3, entre autres. Les

deux premiers disques de son intégrale des œuvres pour piano de Balakirev ont été très acclamés par la critique, tout comme son enregistrement public de la Sonate de Liapounov. Sa composition *Salvete Flores Martyrum*, une commande pour le Millénium du Godolphin School Choir, est disponible sur le label VIF. Il prépare également une édition de tous les concertos pour piano de Johann Baptist Cramer, dont il a interprété le premier récemment dans la série du London Festival Orchestra’s “Virtuoso Pianists”, et il prévoit un Festival Balakirev en 2010 pour commémorer le centenaire de la mort du compositeur. Au cours de cette saison, Nicholas Walker joue trois fois le Concerto en mi bémol majeur de Balakirev en Bulgarie, et donne plusieurs concerts en Russie.

Diplôme d’Oxford avec la mention “très bien” en anglais, **Julian Milford** a obtenu des bourses pour étudier le piano et l’accompagnement pianistique au Curtis Institute of Music de Philadelphie et à la Guildhall School of Music and Drama de Londres. Il est reconnu comme l’un des jeunes pianistes britanniques les plus accomplis; spécialisé dans la musique de chambre et le répertoire du duo, il joue régulièrement avec certains des jeunes chanteurs et

instrumentalistes les plus prometteurs de Grande-Bretagne. Il a donné des concerts dans toute l'Europe, aux États-Unis, en Norvège, en Uruguay, en Turquie, en Afrique et en Russie; en outre, il s'est produit dans les principaux

centres de musique de chambres britanniques, notamment au Wigmore Hall, à St John's Smith Square, au Queen Elizabeth Hall et à la Purcell Room. Il joue aussi régulièrement à la BBC Radio 3 et à la Radio Suisse.



Lydia Mordkovitch

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net
For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Tel: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

Chandos 24-bit recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Lydia Mordkovitch and Nicholas Walker would like to extend their sincere thanks to the Royal Academy of Music for sponsoring this recording and for the loan of the violin and viola.

Recording producer Ralph Couzens

Sound engineers Ralph Couzens (Stravinsky), Jonathan Cooper (other works)

Assistant engineer Richard Smoker (Stravinsky)

Editor Rachel Smith

A& R administrator Mary McCarthy

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 21 – 23 November 1998 (Stravinsky), 3&4 October 2008 (other works)

Front cover Red Violins by Gill Robinson (www.gill-robinson.co.uk)

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Elizabeth Long

Copyright Leeds Music Corporation (Kabalevsky), MP Belaieff (Volkonsky), Copyright Control (Khandoshkin & Prokofiev), Hawkes & Son (London) Ltd (Stravinsky)

© 2009 Chandos Records Ltd

© 2009 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Printed in the EU

LYDIA MORDKOVITCH PLAYS RUSSIAN WORKS FOR VIOLIN / VIOLA

CHANDOS
CHAN 10526

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10526

Russian Works for Violin / Viola

- Dmitry Borisovich Kabalevsky (1904 – 1987)
- 1 Improvisation, Op. 21* 4:54
- premiere recording*
- André Mikhaylovich Volkonsky (1933 – 2008)
- 2 – 5 Sonata for Viola and Piano* 19:47
- Ivan Yevstafyevich Khandoshkin (1747 – 1804)
- 6 – 8 Sonata in G minor* 26:03
- Sergey Sergeyevich Prokofiev (1891 – 1953)
- 9 – 13 Five Pieces from 'Cinderella'* 18:43
- Igor Stravinsky (1882 – 1971)
- 14 Chanson Russe† 3:45
- 15 Danse Russe† 2:43
- TT 76:07

Lydia Mordkovitch violin / viola
Nicholas Walker piano*
Julian Milford piano†

© 2009 Chandos Records Ltd • © 2009 Chandos Records Ltd • Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

LYDIA MORDKOVITCH PLAYS RUSSIAN WORKS FOR VIOLIN / VIOLA

CHANDOS
CHAN 10526