

CHANDOS

PIANO WORKS BY

'THE MIGHTY HANDFUL'

BALAKIREV • BORODIN • MUSSORGSKY
RIMSKY-KORSAKOV • CUI

PHILIP EDWARD FISHER



Drawing by Stepan Fyodorovich Alexandrovsky (1842 – 1906) © Lebrecht Music & Arts Photo Library

Modest Petrovich Mussorgsky, 1876

Piano Works by ‘The Mighty Handful’

Modest Petrovich Mussorgsky (1839 – 1881)

Pictures at an Exhibition

35:24

Original version

- | | | |
|------|--|------|
| [1] | Promenade. Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto | 1:28 |
| [2] | 1 Gnomus. Sempre vivo – Poco meno mosso, pesante – Vivo – Poco meno mosso, pesante – Vivo – Meno mosso – Vivo – Meno mosso | 2:33 |
| [3] | Promenade. Moderato comodo assai e con delicatezza – | 0:48 |
| [4] | 2 Il vecchio castello. Andante molto cantabile e con dolore | 5:07 |
| [5] | Promenade. Moderato non tanto, pesantemente – | 0:27 |
| [6] | 3 Tuileries (Children Quarrelling after Play). Allegretto non troppo, capriccioso | 1:01 |
| [7] | 4 Bydlo. Sempre moderato, pesante | 2:47 |
| [8] | Promenade. Tranquillo – | 0:39 |
| [9] | 5 Ballet of the Chicks in Their Shells. Scherzino – Trio – Da capo il Scherzino, senza Trio, e poi Coda – Coda – | 1:09 |
| [10] | 6 Two Polish Jews, One Rich, the Other Poor. Andante. Grave energico – Andantino – Andante grave | 2:32 |
| [11] | Promenade. Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto – | 1:25 |
| [12] | 7 Limoges, the Market Place. Allegretto vivo, sempre scherzando – Meno mosso, sempre capriccioso – | 1:28 |

13	8	Caracombae. Sepulcrum Romanum. Largo –	2:10
14		Con Mortuis in Lingua Mortua. Andante non troppo, con lamento	2:13
15	9	The Hut on Fowl's Legs (Baba-Yaga). Allegro con brio, feroce – Andante mosso – Allegro molto –	3:46
16	10	The Great Gate of Kiev. Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza – Meno mosso, sempre maestoso – Grave, sempre allargando	5:43

César Antonovich Cui (1835 – 1918)

17		Nocturne	6:06
		in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur No. 3 from <i>Quatre Morceaux</i> , Op. 22 Andante non troppo – Allegretto scherzando un poco capriccioso – Tempo I	

Alexander Porfir'yevich Borodin (1833 – 1887)

18		Scherzo	3:18
		in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur Allegro vivace – Meno mosso – Tempo I	

	Petite Suite	20:29
[19]	I Au Couvent. Andante religioso – [] – A tempo	4:19
[20]	II Intermezzo. Tempo di minuetto – Un poco meno mosso – Tempo I	3:22
[21]	III Mazurka I. Allegro – Meno mosso – Allegro – Meno mosso – A tempo	3:03
[22]	IV Mazurka II. Allegretto – Più animato ed appassionato – Come prima – Più animato e crescendo – Cantabile ed appassionato – Come prima – Più animato ed appassionato – Come prima – Più animato e crescendo	3:25
[23]	V Rêverie. Andante	1:37
[24]	VI Sérénade. Allegretto	2:10
[25]	VII Nocturne. Andantino – [] – A tempo	2:30

Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov (1844 – 1908)

[26]	Scherzino in A major • in A-Dur • en la majeur No. 3 from Four Pieces, Op. 11 Vivo e leggieramente – Appassionato	1:08
[27]	Romance in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur No. 2 from Three Pieces, Op. 15 Andantino espressivo	1:42

28	Waltz in C sharp major • in Cis-Dur • en ut dièse majeur No. 1 from Three Pieces, Op. 15 To Nadezhda Nikolayevna Rinskaya-Korsakova Capriccioso e legato – Un poco agitato – Tempo I	3:25
29	Mily Alexeyevich Balakirev (1836/37 – 1910) Islamey Oriental Fantasy For Nikolay G. Rubinstein Presto con fuoco – Moderato e tranquillo – Presto energico – Agitato ed accelerando al tempo primo – Tempo I – Tranquillo, tempo I – Allegro vivo, tempo di Trepak – Presto furioso	8:53
		TT 81:07
Philip Edward Fisher piano		

Piano Works by 'The Mighty Handful'

If the battle lines are to be drawn up, as they so often are in the musical history books, between the five free-range composers of the 'mighty little heap' (in Russian, 'moguchaya kuchka'), or 'mighty handful', and their opposite numbers in the brave new world of 1860s Russian academe, the brothers Rubinstein, then the palm for pianistic wizardry would immediately go to those two virtuoso siblings. But it was never quite as simple as that, as we can see from the fact that the founder-member of the 'five', Mily Balakirev, entrusted the first performance of his stupendously difficult *Islamey* to Nikolay Rubinstein. And the other cliché, that the 'kuchkaists' were hell-bent on Russian music at all costs – a notion propounded by their arch-publicist, Vladimir Stasov – is immediately confounded by the encouragement offered some of the composers by Liszt, whose influence may be heard in several works here.

Balakirev

It was while under the spell of Liszt's *Mephisto Waltz* and *Totentanz* in 1866 that

Mily Balakirev (1836 / 37 – 1910) began work on his great Oriental Fantasy, *Islamey*, encouraging his colleagues – the twenty-two-year-old ex-naval cadet Nikolay Rimsky-Korsakov; the former army officer Modest Mussorgsky, Rimsky-Korsakov's senior by five years; the distinguished chemistry professor Alexander Borodin; and the Polish-trained, French-descended César Cui – to submit to the same musical inspiration. Rimsky-Korsakov twice tells us in his enthralling autobiography, *My Musical Life*, that Balakirev drew his two melodies in *Islamey* from exotic sources – the D flat opening 6 / 8 whirl from the Caucasus and the D major beauty at its heart from a Grusian or Armenian singer he had heard in Moscow. But the dressing's the thing, the non-stop iridescent variations of the outer sections, which certainly verge on the Lisztian-demonic, contrasting with the sensuous middle section.

In the much less well-known *Réverie*, in F major – for which there was no space on the CD, but which is available to download free from the Chandos website – the familiar Russian nostalgia for the east comes in the

wrappings of Robert Schumann, another western composer approved in the kuchkaist circle.

Rimsky-Korsakov

Three of Balakirev's colleagues followed suit, producing salon pieces of assorted sentimental effectiveness. Rimsky-Korsakov (1844 – 1908) himself never had many pretensions to keyboard supremacy among his compositions, but the three pieces here, dating from the mid-1870s, by which time the 'handful' as a group had already gone their separate ways, reveal his characteristic sweetness. The Scherzino, the third of a group of Four Pieces, Op. 11, starts out as an *Islamey* in miniature – Balakirev had played it constantly in the previous decade – while the Waltz and Romance, the first two of the Three Pieces, Op. 15, emulate Chopin at his most modest.

Cui

The F sharp minor Nocturne by César Cui (1835 – 1918), the third of *Quatre Morceaux*, Op. 22, reveals this miniaturist at his most distinctive, attaining the melancholy atmosphere of Tchaikovsky, the composer of shorter piano pieces, in its distinctive melodic phrases, as well as achieving an especially

striking retransition from the middle sequence to the nocturne proper.

Borodin

The late charmers of Alexander Borodin (1833 – 1887) add up to something more, even if three of the numbers in the *Petite Suite*, composed just over two years before his untimely death, had already surfaced a decade earlier. Now he resolved to bind them together in a nosegay for a generous Belgian patroness and enthusiast of Russian music, the Countess Louise de Mercy-Argenteau. An unpublished programme which Borodin wrote out in French on the back of an ice cream advertisement has been found, and it provides further pause for sentiment. The work as a whole is a 'little love poem of a young girl', and it starts rather unexpectedly 'under a cathedral dome' where 'one can think only of God'. The startling bell chords belong more to Mussorgsky than the Borodin we know and love – maybe C sharp minor even gave a cue to Rachmaninoff for his famous tolling prelude? – and though the sacred melody that ensues sounds like a Russian orthodox chant, one commentator has linked it to the sacred aria 'Pietà, Signore', often referred to as 'Agnus Dei' and traditionally attributed to Alessandro Stradella.

The young girl dreams of society, in a fair Intermezzo, and dances two Chopinesque Mazurkas – in its left-hand melody, the second hints at deepening passion. There follow a *Rêverie* and a strumming charmer of a *Serenade*, though clearly the most emotional moment is the G flat major opening of the *Nocturne*: ‘She is lulled by the happiness of being loved.’ When another musical helpmate, Alexander Glazunov, came to orchestrate the *Petite Suite* in 1889, two years after Borodin’s death, he incorporated in the outer sections of the finale the delicious *Scherzo* composed, at the same time as the *Suite*, for another Belgian friend, and an associate of the Countess, the conductor Théodore Jadoul. Borodin apparently had plans to transcribe this piece for orchestra himself, as well he might have done, for he never wrote a dull *scherzo* – in fact, nor did any of the Russians – and in its winning energy this one sits alongside the ones in his symphonies and string quartets.

Mussorgsky

Even so, there is no denying which of the five composers’ piano works stands as the most comprehensive monument. Modest Mussorgsky (1839 – 1881) was just as capable as his colleagues of turning out salon *morceaux*, and kept doing so well into his musical

maturity. But *Pictures at an Exhibition* was something different: a sequence of genre pieces connected by a theme, which resurfaces in several – a governing idea more convincing than that conceived by Borodin for his *Petite Suite*. In 1874, with work on his operatic masterpiece, *Boris Godunov*, behind him, Mussorgsky attended an exhibition in St Petersburg of sketches and paintings by his friend the recently deceased artist and architect Viktor Hartmann (1834 – 1873). He selected ten of Hartmann’s most striking images, threaded his own physiognomy as promenader through a musical exhibition of his own – originally called simply *Hartmann* – and completed his work in less than three weeks that June.

The form which Mussorgsky chose was that of a piano suite, and this sets *Pictures at an Exhibition* apart from other Russian elegies – from Glinka through Tchaikovsky to Shostakovich – that are cast as piano trios. Yet, the memorial thread remains strong, reaching its high point at a haunting transformation of the theme of the spectator, reflecting his mood, as Mussorgsky imagines himself led by the soul of Hartmann through catacombs to a vision of glowing skulls.

Alas, *Pictures at an Exhibition* did not have the benefit of a Liszt or a Rubinstein

to promote it and, curiously, it was only the various orchestrations, culminating in Ravel's for the influential Russian émigré conductor Serge Koussevitzky in 1922, which earned it immortality. Pianistically odd though it often is, the suite has a truly international cast, with movement titles in French, Italian, and Polish, as well as Russian. Yet it did not travel – although Prokofiev as pianist recorded several movements for the American Duo-Art system before Ravel's orchestration achieved the work's breakthrough. The first edition of the piano score was published in 1886, five years after Mussorgsky's death. It incorporated improvements or errors supplied by Rimsky-Korsakov, which were not to be corrected until 1931. However, it also benefited from descriptions by the work's dedicatee: yet another distinguished friend of the composer, the critic Vladimir Stasov, who is quoted below.

The various Promenades present Mussorgsky as a stout and meaty Russian, humming a native folk tune that typically favours flexible metres, with solo statements and choruses like the verse and response of the Russian choral tradition, as well as thoughtful or aggressive variations. 'Gnomus' is 'a sketch showing a little gnome, clumsily running with crooked legs'; it is Hartmann's lost design for a nutcracker,

but with its distorted chord sequences from the Promenade it could be Mussorgsky seen through the looking glass. In 'Il vecchio castello' the thoughtful spectator then pauses before 'a mediaeval castle, in front of which a troubadour is singing' – a lilting Italian siciliano. More brusquely, in 'Tuileries', he inspects a picture of an 'Avenue in the Tuileries Gardens, with a swarm of children and governesses'. Its delicacy is offset by the hard, Promenade-quoting labour of 'Bydło', 'a Polish cart on enormous wheels, drawn by oxen'. The contrasts continue. The now more melancholy mood of the promenader is abruptly banished by the 'Ballet of the Chicks in Their Shells', 'an illustration by Hartmann of a picturesque scene in the ballet *Trilby*', first produced at the Bolshoy in 1871, with choreography by Petipa, including this sequence for children dressed in giant eggshells. 'Two Polish Jews, One Rich, the Other Poor' ('Samuel Goldenberg and Schmuyle' in the original manuscript) represents portraits which Hartmann gave to Mussorgsky, who sets up a dramatic dialogue between the grand and octave-pompous rich man and his stammering or trembling companion.

After this, at the mid-way point, Mussorgsky's more amiably prosperous promenader takes stock – a near-reprise

omitted by Ravel in his orchestration – and plunges straight into ‘Limoges, the Market Place’ to witness ‘French women arguing furiously’ in a virtuoso piece of piano writing. The tumult collapses in the face of the ‘Catacombs’, which is followed by the heart of the suite, ‘Con Mortuis in Lingua Mortua’, a true elegy. Here it is worth quoting Stasov’s letter to Rimsky-Korsakov of July 1874:

You don’t know the *second* part at all, and I feel that all the best things are here... there are some unusually poetic moments. These appear in the music for Hartmann’s painting *The Catacombs of Paris* (Mussorgsky’s subtitle is *Sepulcrum Romanum*), which consist of nothing but skulls. At first Mussoryanin has a depiction of a gloomy cavern, with purely orchestral chords held out long with a big *tenuto*. Then, above a tremolo... comes the first promenade theme; this is the glimmering of little lights in the skulls; here, suddenly, Hartmann’s enchanting, poetic appeal to Mussorgsky rings out.

In ‘The Hut on Fowl’s Legs,’ stark *fortissimo* chords break the spell, as a satanic portrait of the Russian hag Baba-Yaga balances the gnome of the earlier part. ‘This drawing by Hartmann depicts a clock in the form of a

witch’s hut on hen’s legs. Mussorgsky added the ride of Baba-Yaga (the witch) on a mortar.’ Her flight brings her bang up against ‘the Bogatyr (Heroes’) Gate at Kiev’. ‘The sketch by Hartmann,’ wrote Stasov, ‘is his design for a city gate in Kiev, in the old-Russian massive style, with a dome in the form of a Slav helmet.’ In his correspondence, he added that ‘there is a particularly beautiful church melody here, “As you are baptised in Christ”, and the sound of bells in an entirely new manner.’ It is completely up to individual pianists to decide how to render those: some, such as Horowitz and Pletnev, have duly adapted, but the style, with an evocative feature that Mussorgsky adored, is as idiosyncratic as anything in this one-off masterpiece.

© 2011 David Nice

A note from the performer

Delving into the world of ‘The Mighty Handful’ can seem a little like stepping into something of a musical ‘twilight zone’. So overshadowed are these composers by the real heavyweights of the Russian School that it is easy to underestimate just how important a position they occupy in the evolution of the vast, glittering treasure trove that is Russia’s musical output. There are of course some

works that remain firmly embedded in our collective musical consciousness – Mussorgsky's *Pictures* (thanks in large part to Ravel's ever-popular orchestral version), Borodin's *Polovtsian Dances*, or Rimsky-Korsakov's *Sheherazade*, to name a few. It is safe to say, however, that the bulk of works by these enigmatic figures of the Soviet Union's rich and endlessly fascinating cultural heritage have somehow slipped into the shadows of time's hidden byways.

From the performer's viewpoint, this presents a unique and refreshing challenge. In preparing many of the works on this disc, for example, one has no plethora of performances and recordings to draw upon, nor the haunting memories of endless renditions heard emanating through the corridors of music conservatories, as one does when working with more staple repertoire. When we are to learn a concerto by Rachmaninoff or a sonata of Mozart, say, we in large part already 'know' the piece. Even at our most unique and interpretatively individual moments we tap both consciously and unconsciously into a 'knowledge' of the work garnered from years of exposure to it. Whilst the problem then lies in the need to approach those works in a fresh, unbiased manner, the challenge inherent in confronting those less familiar is to feel

comfortable with them as quickly as possible. As a result, when we come to perform or record them they will be as much a part of us as those pieces we have known for years.

In many ways, this provides an ideal situation for the performer: there is very little more inspiring than the process of 'discovering' a work. The required openness and imagination act almost as a window into the composer's soul, illuminating the myriad of emotions poured into the creation of a work as if it were being composed before our very eyes. The beauty of this in the recording studio is that it aids us in the often-elusive quest to inject into the familiar that same spark of spontaneity, something of which I became acutely aware during the recording sessions for this CD. To tackle a stalwart of the repertoire such as Mussorgsky's *Pictures* on the back of an intense session focused on a superb yet relatively little-known work – Borodin's Scherzo in A flat, for example – is an enlightening experience. It is also one that cannot fail to help the performer shed the potentially stifling burden of familiarity and imbue even the most recognisable of works with a sense of freshness and discovery.

It is my hope that this sense of discovery will also come across to the listener, and not just from the point of view of his uncovering new

works. I would also hope that this disc provides a portal into the world of these five composers, revealing the breadth of the influences upon them as well as the musical ideas that define the 'movement' they represent. From César Cui's Chopinesque Nocturne in F sharp minor through to the technical innovations and strong Caucasus folk elements of Balakirev's *Islamey*, the works here certainly bear testament to the composers' strong connections with the past. More crucially, they also reveal those proud nationalistic elements and compositional innovations that would influence composers from Prokofiev to Stravinsky and help change the course of Russian music for years to come.

© 2011 Philip Edward Fisher

Widely recognised as a unique performer of refined style and exceptional versatility, the pianist **Philip Edward Fisher** began his musical training at the age of nine and gave his concerto debut aged twelve, performing Shostakovich's Second Concerto at the Symphony Hall in Birmingham. In 1993, he received a John Ogden Memorial Scholarship to attend the Purcell School of Music in London. He holds degrees from the Royal Academy of Music and from the

Juilliard School where his teachers included Christopher Elton, Joseph Kalichstein, and Jerome Lowenthal. In 2001, he was granted the Julius Isserlis Scholarship by the Royal Philharmonic Society, one of the largest and most prestigious awards of its kind available to a British musician. He made his New York debut at Alice Tully Hall in 2002, performing Rachmaninoff's Third Piano Concerto, and has also appeared at the Merkin Concert Hall and at Avery Fisher Hall at Lincoln Center. In the United Kingdom, he has performed at the Purcell Room, Wigmore Hall, Barbican Centre, and Royal Festival Hall in London, Usher Hall in Edinburgh, and Royal Concert Hall in Glasgow. He has appeared with orchestras such as the Royal Scottish National Orchestra, Copenhagen Philharmonic Orchestra, Tampere Philharmonic Orchestra, and Toledo and Juilliard Symphony orchestras under Larry Rachleff, John Axelrod, James Lowe, Giordano Bellincampi, and Hannu Lintu, among others. Tours as a soloist and chamber musician have taken Philip Edward Fisher across the United Kingdom to Italy, Austria, Denmark, Switzerland, Norway, Finland, Japan, Kenya, Zimbabwe, Ukraine, and the United States. His recent recording of keyboard suites by Handel was released to critical acclaim, making the US Classical *Billboard* Chart within its first week.



Philip Edward Fisher

Christian Steiner

Klavierwerke des Mächtigen Häufleins

Wenn man, wie es so häufig in Werken der Musikgeschichte geschieht, die Fronten bestimmen will zwischen den fünf frei agierenden Komponisten des “Mächtigen Häufleins” (auf Russisch: “mogutschaja kutschka”) und ihren Opponenten in der schönen neuen Welt der russischen Akademien der 1860er-Jahre, den Brüdern Rubinstein, dann würde die Siegespalme für pianistische Zauberkunst ohne Zweifel den beiden virtuosen Geschwistern zufallen. Aber die Sache ist nie ganz so einfach, wie wir aus der Tatsache ersehen können, dass das Gründungsmitglied der “Fünf”, Mili Balakirew, die Uraufführung seines unglaublich schwierigen *Islamej* Nikolai Rubinstein anvertraute. Und das andere Klischee, dass nämlich die “Kutschkaisten” um jeden Preis auf russischer Musik bestünden – eine von ihrem aktivsten Befürworter Wladimir Stassow propagierte Vorstellung –, wird unmittelbar verworfen durch die Ermutigung, die einige von ihnen von Liszt erfuhren, dessen Einfluss in mehreren der vorliegenden Werke zu hören ist.

Balakirew

Als er 1866 im Bann von Liszts *Mephisto-Walzer* und *Totentanz* stand, begann Mili Balakirew (1836 / 37 – 1910) mit der Arbeit an seiner großen orientalischen Fantasie *Islamej* und ermutigte seine Kollegen – den zweiundzwanzigjährigen ehemaligen Marinekadetten Nikolai Rimski-Korsakow, den fünf Jahre älteren früheren Armeecoffizier Modest Mussorgski, den angesehenen Chemieprofessor Alexander Borodin und den in Polen ausgebildeten César Cui französischer Abstammung –, sich der gleichen musikalischen Inspiration hinzugeben. In seiner faszinierenden Autobiographie *Chronik meines musikalischen Lebens* erwähnt Rimski-Korsakow zweimal, dass Balakirew seine beiden Melodien in *Islamej* aus exotischen Quellen bezogen hatte – den einleitenden Des-Dur-Wirbel im 6 / 8-Takt aus dem Kaukasus und die D-Dur-Schönheit im Herzen des Werks von einem grusinischen oder armenischen Sänger, den er in Moskau gehört hatte. Aber das Erscheinungsbild ist das Wesentliche, nämlich die ununterbrochenen, schillernden

Variationen der Ecksätze, die ohne Zweifel an das Dämonische im Sinne Liszts grenzen und im Gegensatz zum sinnlichen Mittelabschnitt stehen.

In der wesentlich weniger bekannten *Rêverie* in F-Dur – für die auf der CD kein Platz war, die aber als kostenloser Download auf der Chandos-Website erhältlich ist –, erscheint die vertraute russische Nostalgie für den Osten im Gewande Robert Schumanns, einem weiteren Komponisten des Westens, den der Kreis der Kutschkaisten befürwortete.

Rimski-Korsakow

Drei Kollegen Balakirews schlossen sich an und schufen Salonstücke unterschiedlicher sentimentaler Wirkung. Rimski-Korsakow (1844 – 1908) hatte in seinen Werken selbst keinen großen Anspruch auf pianistische Meisterschaft, aber die drei vorliegenden Werke aus der Zeit um die Mitte der 1870er-Jahre, als das „Häuflein“ als Gruppe bereits auseinander gegangen war, zeugen von der für ihn charakteristischen Süße. Das Scherzino, das dritte einer Gruppe von Vier Klavierstücken op. 11, beginnt wie eine Miniaturfassung von *Islamej* – Balakirew hatte es im Jahrzehnt zuvor dauernd gespielt –, während der Walzer und die Romanze, die

ersten beiden von Drei Klavierstücken op. 15, sich am bescheidensten Aspekt Chopins orientieren.

Cui

Die Nocturne in fis-Moll von César Cui (1835 – 1918), das dritte Stück der *Quatre Morceaux* op. 22, zeigt diesen Komponisten von Miniaturen von seiner unverwechselbaren Seite, und in seinen typischen melodischen Phrasen gelingt es ihm, sich der melancholischen Atmosphäre von Tschaikowskis kürzeren Klavierstücken anzunähern; auch schafft er einen besonders bemerkenswerten Übergang vom Mittelteil zurück zur eigentlichen Nocturne.

Borodin

Die späten bezaubernden Schöpfungen von Alexander Borodin (1833 – 1887) summieren sich zu etwas Besonderem, auch wenn drei der Nummern der *Petite Suite*, die etwas mehr als zwei Jahre vor seinem allzu frühen Tod entstand, bereits ein Jahrzehnt zuvor hervorgebracht wurden. Nun beschloss er, sie zu einem Sträußchen für die großzügige belgische Gönnerin und enthusiastische Förderin russischer Musik, die Gräfin Louise de Mercy-Argenteau, zu binden. Man hat ein unveröffentlichtes Programm gefunden, das

Borodin auf Französisch auf die Rückseite eines Eiskrem-Reklamezettels schrieb, und es bietet weiteren Anlass zu Gefühllichkeit. Das Werk sei insgesamt ein „kleines Liebesgedicht an ein junges Mädchen“, das recht unerwartet „unter der Kuppel einer Kathedrale“ beginnt, wo „man an nichts anderes als Gott denken“ kann. Die verblüffenden Glockenakkorde erinnern eher an Mussorgski als den Borodin, den wir kennen und lieben – womöglich gab cis-Moll gar Rachmaninow einen Tipp für seine berühmte läutende Prelude? –, und obwohl die folgende Sakralmelodie wie ein Gesang der russisch-orthodoxen Kirche klingt, hat ein Kommentator sie mit der Kirchenarie „Pietà, Signore“ in Verbindung gebracht, die oft als „Agnus Dei“ bezeichnet und traditionell Alessandro Stradella zugeschrieben wird.

Das Mädchen träumt in einem hübschen Intermezzo von Gesellschaften und tanzt zwei an Chopin orientierte Mazurken – deren zweite in ihrer Melodie linker Hand auf zunehmende Leidenschaft hindeutet. Es folgen eine Rêverie und eine klimpernd charmante Serenade, auch wenn die größte Gefühlssteigerung in der Ges-Dur-Eröffnung der Nocturne eintritt: „Sie wird eingelullt von dem Glück, geliebt zu werden.“ Als sich ein weiterer musikalischer Gefährte, nämlich

Alexander Glasunow, zwei Jahre nach Borodins Tod 1889 daranmachte, die *Petite Suite* zu orchestrieren, nahm er in die Eckabschnitte des Finales das wunderbare Scherzo auf, das zur gleichen Zeit wie die Suite für einen anderen, ebenfalls mit der Gräfin verbundenen belgischen Freund, den Dirigenten Théodore Jadoul, entstanden war. Borodin hatte offenbar geplant, dieses Stück selbst für Orchester zu transkribieren, und das wäre auch durchaus angemessen gewesen, denn er schrieb nie ein langweiliges Scherzo – das gilt übrigens auch für die anderen Russen –, und in seiner einnehmenden Energie lässt sich dieses neben denen seiner Sinfonien und Streichquartette einreihen.

Mussorgski

Trotz alledem ist unbestreitbar, wessen Klavierwerke als überragendes Monument im Schaffen aller fünf Komponisten gelten müssen. Modest Mussorgski (1839 – 1881) war ebenso fähig wie seine Kollegen, Salonstücke hervorzubringen, und tat dies auch bis in seine musikalische Reifezeit. Doch die *Bilder einer Ausstellung* waren etwas ganz Anderes: eine Folge von Genrestücken, verbunden durch ein Thema, das in mehreren davon wieder auftaucht – ein übergreifendes Motiv, das überzeugender wirkt als jenes,

das Borodin für seine *Petite Suite* erfand. Im Jahre 1874, als er gerade die Arbeit an seiner meisterhaften Oper *Boris Godunow* beendet hatte, besuchte Mussorgski in St. Petersburg eine Ausstellung von Skizzen und Gemälden seines jüngst verstorbenen Freundes, des Künstlers und Architekten Viktor Hartmann (1834 – 1873). Er wählte zehn von Hartmanns eindrucksvollsten Bildern aus, fädelte seine eigene Physiognomie als Besucher einer selbst erfundenen musikalischen Ausstellung darin ein – sie sollte ursprünglich schlicht *Hartmann* heißen – und vollendete das Werk im Juni jenes Jahres in weniger als drei Wochen.

Die von Mussorgski gewählte Form war die einer Klaviersuite, und das unterscheidet die *Bilder einer Ausstellung* von anderen russischen Elegien – von Glinka über Tschaikowski bis hin zu Schostakowitsch –, die als Klaviertrios angelegt sind. Doch der Leitfaden des Gedenkens bleibt eindeutig vorhanden und erreicht seinen Höhepunkt in der sehnsuchtsvollen Transformation des Betrachter-Themas, das dessen Stimmung reflektiert, wenn Mussorgski sich vorstellt, wie er von der Seele Hartmanns durch Katakomben zu einer Vision schimmernder Totenschädel geführt wird.

Leider profitierten die *Bilder einer Ausstellung* nicht von der Fürsprache

eines Liszt oder Rubinstein, und merkwürdigerweise waren es nur die verschiedenen Orchestrierungen, gipfelnd in der von Ravel, 1922 für den einflussreichen russischen Emigranten, den Dirigenten Serge Kussewitzki erstellt, die das Werk unsterblich werden ließen. Auch wenn sie oft vom pianistischen Standpunkt her eigenartig wirkt, ist die Suite wahrhaft international angelegt, mit Satztiteln nicht nur auf Russisch, sondern auch auf Französisch, Italienisch und Polnisch. Doch sie fand wenig Verbreitung – auch wenn Prokofjew als Pianist mehrere Sätze davon für das amerikanische Duo-Art-System einspielte, ehe Ravels Orchestrierung dem Werk zum Durchbruch verhalf. Die Erstausgabe der Klavierpartitur kam 1886 heraus, fünf Jahre nach Mussorgskis Tod. Sie umfasste Verbesserungen oder Fehler von der Hand Rimski-Korsakows, die erst 1931 korrigiert werden sollten. Doch profitierte sie andererseits von Beschreibungen des Widmungsträgers. Dabei handelte es sich um einen weiteren renommierten Freund des Komponisten, den Kritiker Wladimir Stassow, der unten zitiert wird.

Die verschiedenen Promenaden präsentieren Mussorgski als beleibten, fleischigen Russen, der eine einheimische

Volksweise summt, die typischerweise flexible Metren bevorzugt, mit solistischen Einwüfen und Chören wie bei der Anrufung und Antwort der russischen Chortradition, außerdem nachdenklichen oder aggressiven Variationen. „Gnomus“ ist die Skizze „eines kleinen Gnoms, der stolpernd auf krummen Beinen dahin läuft“; es handelt sich um Hartmanns verlorenen Entwurf für einen Nussknacker, doch es könnte genauso gut Mussorgski im Zerrspiegel sein, mit verzerrten Akkordfolgen aus der Promenade. In „Il vecchio castello“ verhält der nachdenkliche Betrachter dann vor einem „alten Schloss, vor dem ein singender Troubadour steht“ – ein schwungvoller italienischer Siciliano. Eher brüsk betrachtet er in „Tuileries“ das Bild einer „Avenue in den Tuileriengärten, mit einem Schwarm von Kindern und Gouvernanten“. Seine Zartheit steht im Gegensatz zur harten, ebenfalls aus der Promenade zitierenden Arbeit von „Bydlo“, „einem hochrädigen polnischen Karren, von Ochsen gezogen“. Die Kontraste setzen sich fort. Die nun eher melancholische Stimmung des Promenierenden wird abrupt hinweggefeht vom „Ballet des poussins dans leurs coques“, einer „Illustration Hartmanns von einer pittoresken Szene aus dem Ballett *Trilby*“, uraufgeführt 1871 in

der Choreographie von Petipa am Bolschoi-Theater, einschließlich dieser Sequenz für Kinder, kostümiert in riesigen Eierschalen. „Zwei polnische Juden, einer reich, der andere arm“ (im Originalmanuskript „Samuel Goldenberg et Schmuyle“) stellt Porträts dar, die Hartmann Mussorgski gab, der wiederum einen dramatischen Dialog zwischen dem wichtigtuersichen und in Oktaven pompösen Reichen und seinem stammelnden oder zitternden Gefährten zeichnet.

Danach zieht Mussorgskis eher freundlich-wohlhabender Promenierender Bilanz – fast wie in einer Reprise, die Ravel in seiner Orchestrierung auslässt –, ehe er sich geradewegs auf den Markt von „Limoges, Le marché“ begibt, wo er in virtuoser Klavierführung „französische Frauen“ beobachtet, „die sich heftig streiten“. Der Tumult bricht zusammen angesichts der „Catacombe“, auf die das Herzstück der Suite folgt, „Con Mortuis in Lingua Mortua“, eine echte Elegie. An dieser Stelle lohnt es, Stassows Brief an Rimski-Korsakow vom Juli 1874 zu zitieren:

Sie kennen den *zweiten* Teil überhaupt nicht, und ich meine, darin fänden sich die besten Sachen ... da gibt es einige ungewöhnlich poetische Momente. Diese kommen in der Musik zu

Hartmanns Gemälde *Die Katakomben von Paris* vor (Mussorgskis Untertitel ist *Sepulcrum Romanum*), das aus nichts anderem als Totenschädeln besteht. Zu Anfang hat Mussoryanin die Darstellung einer düsteren Höhle mit rein orchestralen Akkorden, mit großem *tenuto* lang ausgehalten. Dann erscheint über einem Tremolo ... das erste Promenadenthema; das ist das Schimmern kleiner Lichter in den Totenköpfen; hier kommt unvermittelt Hartmanns bezaubernde, poetische Anziehung für Mussorgski zum Ausdruck.

In "La Cabane sur des pattes de poule" brechen spröde *fortissimo*-Akkorde den Bann, wenn ein satanisches Porträt der russischen Hexe Baba-Yaga dem vorhergegangenen Gnom entgegengestellt wird. "Diese Zeichnung Hartmanns stellt eine Uhr in Form der Hexenhütte auf Hühnerbeinen dar. Dem fügte Mussorgski den Ritt der Baba-Yaga (der Hexe) auf einem Mörser hinzu." Ihr Flug führt sie geradewegs an "La grande porte de Kiev". "Hartmanns Skizze", schrieb Stassow, "ist sein Entwurf für ein Stadttor in Kiew im wuchtigen altrussischen Stil, mit einer Kuppel in Gestalt eines slawischen Helms." In seiner Korrespondenz fügte er hinzu: "Hier findet

sich eine besonders schöne Kirchenmelodie, 'Da ihr in Christus getauft seiet', mit dem Glockenschlag auf ganz neue Weise." Es steht ganz und gar dem einzelnen Pianisten offen, wie er diese wiedergibt: manche, wie Horowitz und Pletnew, haben sich entsprechend angepasst, doch der Stil ist mit seinem aufrüttelnden Merkmal, das Mussorgski so gefiel, so eigenwillig wie nur irgendetwas in diesem einzigartigen Meisterwerk.

© 2011 David Nice

Übersetzung: Bernd Müller

Eine Anmerkung des Interpreten

Sich in die Welt des "Mächtigen Häufleins" zu begeben, mag ein wenig so wirken, als betrete man ein musikalisches "Niemandland". Diese Komponisten stehen so sehr im Schatten der wahren Schwergewichte der Russischen Schule, dass man leicht unterschätzt, was für eine wichtige Position sie in der Entwicklung des riesigen glitzernden Schatzes russischer Musikproduktion einnehmen. Da sind natürlich jene Werke, die bis heute in unserem kollektiven musikalischen Bewusstsein verankert sind – Mussorgskis *Bilder* (weitgehend dank Ravels stets beliebter Orchesterfassung), Borodins *Polowetzer Tänze* oder Rimski-Korsakows *Scheherazade*,

um nur einige wenige zu nennen. Man kann jedoch ohne weiteres sagen, dass die Mehrzahl der Werke dieser geheimnisvollen Gestalten des reichhaltigen und endlos faszinierenden Kulturerbes der Sowjetunion in gewisser Weise in die Schatten verborgener Seitengassen der Zeitläufe verschwunden sind.

Vom Gesichtspunkt des Interpreten aus gesehen bietet dies einzigartige und erfrischende Herausforderungen. Bei der Vorbereitung auf viele der vorliegenden Werke war beispielsweise keine Unmenge von Aufführungen und Einspielungen zur Hand, noch die lastende Erinnerung an endlose Darbietungen, die in den Korridoren der Konservatorien nachhallen, wie es üblich ist, wenn man sich mit zentralerem Repertoire auseinander setzt. Wenn wir z.B. ein Konzert von Rachmaninow oder eine Sonate Mozarts üben, "kennen" wir das Stück bereits in gewisser Hinsicht. Selbst in unseren eigensten und interpretatorisch individuellsten Momenten beziehen wir uns bewusst und unbewusst auf "Wissen", das darauf zurückgeht, dass wir dem Werk jahrelang ausgesetzt waren. Während das Problem dann darin besteht, an diese Werke auf eine frische, unvoreingenommene Weise heranzugehen, liegt die Herausforderung

der Auseinandersetzung mit den weniger bekannten darin, sich mit ihnen so schnell wie möglich anzufreunden. Das Ergebnis ist, dass sie uns zu dem Zeitpunkt, wenn wir sie aufführen oder einspielen, so vertraut sein müssen wie die Stücke, die wir schon seit Jahren kennen.

In vielerlei Hinsicht ist dies die ideale Situation für den Interpreten: Es gibt kaum etwas Inspirierenderes als den Prozess der "Entdeckung" eines Werks. Die erforderliche Offenheit und Phantasie gleichen fast einem Einblick in die Seele des Komponisten, erleuchten die vielfältigen Emotionen, die in das Erschaffen eines Werks eingehen, als werde es vor unseren Augen komponiert. Das Wunderbare daran im Aufnahmestudio ist, dass es uns bei dem oft schwer zu fassenden Streben danach hilft, dem Bekannten den gleichen Funken der Spontaneität einzuhauchen, was mir bei den Aufnahmen für die vorliegende CD besonders klar zu Bewusstsein gebracht wurde. Ein Hauptwerk des Repertoires wie Mussorgskis *Bilder* im Anschluss an die intensive Auseinandersetzung mit einem großartigen, aber wenig bekannten Werk – wie z.B. Borodins Scherzo in As-Dur – anzugehen, ist ein erhellendes Erlebnis. Es wird dem Interpreten auch unweigerlich helfen, die

potentiell drückende Last des Vorwissens abzustreifen und selbst die bekanntesten Werke mit einem Gefühl der Frische und des Neuentdeckens zu erfüllen.

Ich hoffe, dass dieses Gefühl des Neuerfahrung sich auch dem Hörer vermittelt, und nicht nur vom Gesichtspunkt der Entdeckung unbekannter Werke. Ich hege auch die Hoffnung, dass die Einspielung einen Einblick in die Welt dieser fünf Komponisten gibt, die Vielfalt ihrer Einflüsse offenbart und ebenso die musikalischen Einfälle, die sie als Gruppe oder "Bewegung" definieren. Von César Cui an Chopin erinnernde Nocturne in fis-Moll bis hin zu den technischen Innovationen und starken volksmusikalischen Einflüssen des Kaukasus in Balakirews *Islamej* zeugen die vorliegenden Werke zweifellos von den starken Verbindungen der Komponisten zur Vergangenheit. Wichtiger noch bringen sie auch jene stolzen nationalistischen Elemente und kompositorischen Neuerungen zum Vorschein, die Komponisten von Prokofjew bis Strawinsky beeinflussen sollten und dazu beitrugen, den Gang der russischen Musik auf Jahre hinaus zu bestimmen.

© 2011 Philip Edward Fisher

Übersetzung: Bernd Müller

Der Pianist **Philip Edward Fisher**, weithin anerkannt als einzigartiger, stilistisch kultivierter und außerordentlich vielseitiger Interpret, begann seine musikalische Ausbildung im Alter von neun Jahren und gab sein Konzertdebüt mit zwölf Jahren, als er in der Symphony Hall von Birmingham Schostakowitschs Zweites Klavierkonzert spielte. Im Jahre 1993 wurde ihm das Stipendium der John Ogden Memorial Scholarship verliehen, damit er die Purcell School of Music in London besuchen konnte. Er ist Absolvent der Royal Academy of Music und der Juilliard School, wo Christopher Elton, Joseph Kalichstein und Jerome Lowenthal zu seinen Lehrern gehörten. Ihm wurde 2001 von der Royal Philharmonic Society das Julius-Isler-Stipendium zuerkannt, einer der höchsten und prestigeträchtigsten Preise dieser Art, die einem britischen Musiker zugänglich sind. Sein New Yorker Debüt gab er 2002 in der Alice Tully Hall mit Rachmaninows Drittem Klavierkonzert und ist dort auch in der Merkin Concert Hall und am Lincoln Center in der Avery Fisher Hall aufgetreten. In Großbritannien hat er Konzerte im Purcell Room, der Wigmore Hall, am Barbican Centre und in der Royal Festival Hall in London gegeben, ebenso in der Usher Hall

von Edinburgh und der Glasgower Royal Concert Hall. Er ist mit Orchestern wie dem Royal Scottish National Orchestra, den Philharmonischen Orchestern von Kopenhagen und Tampere sowie den Toledo- und Juilliard-Sinfonikern aufgetreten, unter der Leitung von Larry Rachleff, John Axelrod, James Lowe, Giordano Bellincampi, Hannu Lintu und anderen. Tourneen als Solist und Kammermusiker haben Philip

Edward Fisher durch ganz Großbritannien, nach Italien, Österreich, Dänemark, in die Schweiz, nach Norwegen, Finnland, Japan, Kenia und Simbabwe, in die Ukraine und die Vereinigten Staaten geführt. Seine jüngste Einspielung mit Klaviersuiten von Händel erntete bei ihrem Erscheinen hohes Lob der Kritik und schaffte es schon in der ersten Woche in den USA in die klassische Hitliste des *Billboard*-Magazins.

Œuvres pour piano du “groupe des Cinq”

Si la ligne de bataille doit être érigée, comme c’est si souvent le cas dans les livres d’histoire de la musique, entre les compositeurs indépendants du “puissant petit tas” (“mogoutchaïa koutchka” en russe), ou “puissant cénacle” (...ou *groupe des Cinq* en français), leurs rivaux du milieu académique des années 1860, c’est-à-dire les frères Rubinstein, alors la palme de la magie va sans hésitation à ces deux virtuoses. Mais cela ne fut jamais aussi simple, comme le montre le fait que le membre-fondateur du groupe, Mily Balakirev, confia la création d’*Islamey*, une pièce d’une prodigieuse difficulté technique, à Nicolas Rubinstein. L’autre cliché selon lequel les “Cinq” voulaient faire de la musique russe à tout prix – une notion avancée par leur publiciste Vladimir Stasov – est immédiatement démentie par les encouragements de compositeurs tels que Liszt, dont l’influence est perceptible dans plusieurs des œuvres du présent enregistrement.

Balakirev

C’est sous l’influence de la *Méphisto-*

Valse et de la *Totentanz* de Liszt que Mily Balakirev (1836 / 1837 – 1910) commença la composition de sa grande Fantaisie orientale *Islamey* en 1866 tout en encourageant ses collègues à se soumettre à la même inspiration musicale: Nicolas Rimski-Korsakov était un ancien enseignant de vaisseau alors âgé de vingt-deux ans; Modeste Moussorgski, un ancien lieutenant de cinq ans son aîné; Alexandre Borodine était un éminent professeur de chimie; César Cui était d’origine française et d’éducation polonaise. Rimski-Korsakov raconte deux fois dans sa passionnante autobiographie, *Ma Vie musicale*, que Balakirev puisa les deux mélodies d’*Islamey* dans des sources exotiques: le tourbillon du début en ré bémol majeur à 6 / 8 provient du Caucase, et la beauté en ré majeur en son centre provient d’un chanteur géorgien ou arménien qu’il avait entendu à Moscou. Mais ce qui fait vraiment cette pièce, c’est le contraste entre la sensuelle section médiane et les variations constamment chatoyantes des sections extrêmes, dont l’écriture penche certainement vers un style lisztien démoniaque.

Dans la *Réverie* en fa majeur bien moins connue – qui ne figure pas ici en raison du manque de place, mais qui peut être téléchargée gratuitement du website Chandos – la familière nostalgie russe pour l'est se présente sous les couleurs de Robert Schumann, un autre compositeur occidental qu'approuvait le cercle des "Cinq".

Rimski-Korsakov

Trois des collègues de Balakirev emboîtèrent le pas, et composèrent des pièces de salon d'un charme sentimental varié. Rimski-Korsakov (1844 – 1908) n'eut jamais beaucoup de prétention à la suprématie du clavier parmi ses compositions, mais les trois pièces entendues ici datent du milieu des années 1870, époque où le groupe en tant que tel s'était déjà séparé, et révèlent sa douceur caractéristique. Le Scherzino, troisième des Quatre Pièces, op. 11, commence à la manière d'un *Islamey* en miniature – Balakirev avait constamment joué cette pièce au cours de la décennie précédente – tandis que la Valse et Romance, les deux premières des Trois Pièces, op. 15, imitent Chopin dans sa veine la plus modeste.

Cui

Le Nocturne en fa dièse mineur de César Cui (1835 – 1918), le troisième des Quatre

Morceaux, op. 22, révèle ce miniaturiste dans ce qu'il a de plus original, et parvient à l'atmosphère mélancolique de Tchaïkovski, le compositeur de pièces pour piano plus brèves, dans ses phrases mélodiques caractéristiques, tout en obtenant une transition particulièrement saisissante de la séquence médiane au nocturne proprement dit.

Borodine

Les charmantes pages tardives d'Alexandre Borodine (1833 – 1887) ajoutent quelque chose de plus, même si trois des pièces de la *Petite Suite*, composée un peu plus de deux ans avant sa mort prématurée, avaient déjà fait surface une décennie plus tôt. Il se décida maintenant à les réunir en un petit bouquet pour une généreuse bienfaitrice belge passionnée de musique russe, la comtesse Louise de Mercy-Argenteau. Un programme non publié que Borodine écrivit en français sur le revers d'une publicité pour des sorbets offre de plus amples détails. L'œuvre est décrite comme le petit poème d'amour d'une jeune fille, qui commence de manière assez inattendue sous le dôme d'une cathédrale où l'on ne peut penser qu'à Dieu. Les surprenants accords de cloches appartiennent davantage à Moussorgski qu'au Borodine que nous connaissons – serait-il possible que la tonalité

d'un dièse mineur ait inspiré à Rachmaninoff son très célèbre Prélude? – et bien que la mélodie sacrée qui suit sonne comme un chant orthodoxe russe, elle a été associée par un commentateur à l'aria sacrée "Pietà, Signore", souvent appelée "Agnus Dei", et traditionnellement attribuée à Alessandro Stradella.

La jeune fille rêve de vie de société dans un élégant Intermezzo, et danse deux Mazurkas qui font songer à Chopin – dans la mélodie de la main gauche, la seconde fait allusion à une passion grandissante. Suivent une Rêverie et une charmante Sérénade aux accords légers, mais le moment le plus lourd d'émotion est clairement le début du Nocturne en sol bémol majeur où la jeune fille est bercée par le bonheur d'être aimée. Quand un autre collègue musicien, Alexandre Glazounov, orchestra la *Petite Suite* en 1889, deux ans après la mort de Borodine, il incorpora dans les sections extrêmes du finale le délicieux Scherzo composé à la même époque que la Suite pour le chef d'orchestre Théodore Jadoul, un autre ami belge, et un associé de la comtesse de Mercy-Argenteau. Borodine semble avoir eu l'intention de transcrire lui-même cette pièce pour orchestre, ce qu'il aurait pu bien faire, car il n'écrivit jamais de scherzo ennuyeux – ni aucun autre compositeur russe d'ailleurs –

et avec son énergie triomphante, il se place aux côtés de ceux de ses symphonies et de ses quatuors à cordes.

Moussorgski

Cependant, il ne fait aucun doute quelle est l'œuvre pour piano des cinq compositeurs à s'imposer comme le monument le plus complet. Modeste Moussorgski (1839 – 1881) était aussi capable que ses collègues de produire des morceaux de salon, et il continua à le faire jusque dans sa période de maturité musicale. Mais les *Tableaux d'une exposition* sont quelque chose de différent: une série de pièces de genre reliées par un thème qui fait surface dans plusieurs d'entre-elles – une idée directrice plus convaincante que celle imaginée par Borodine pour sa *Petite Suite*. En 1874, ayant achevé son chef-d'œuvre lyrique *Boris Godounov*, Moussorgski visita une exposition à Saint-Petersbourg consacrée à des esquisses et des toiles de son ami récemment disparu, le peintre et architecte Viktor Hartmann (1834 – 1873). Il choisit dix des pièces les plus frappantes de Hartmann auxquelles il ajouta sa propre physionomie sous les traits d'un promeneur visitant une exposition musicale – à l'origine simplement intitulée *Hartmann* – et termina son œuvre en moins de trois semaines au mois de juin de cette année-là.

Moussorgski choisit la forme d'une suite pour piano, et ceci place les *Tableaux d'une exposition* à l'écart des autres élégies russes – de Glinka à Tchaïkovski et Chostakovitch – qui se présentent sous la forme de trios avec piano. Cependant, l'idée d'un fil conducteur commémoratif demeure fort, et parvient à son point culminant lors d'une transformation lancinante du thème du spectateur, reflétant son humeur, tandis que Moussorgski imagine être guidé par l'âme de Hartmann à travers les catacombes vers la vision de cranes rougeoyant.

Hélas, les *Tableaux d'une exposition* ne bénéficièrent pas d'un Liszt ou d'un Rubinstein pour les promouvoir, et curieusement, c'est seulement les diverses orchestrations, culminant avec celle réalisée de Ravel pour l'influent chef russe émigré Serge Koussevitzky en 1922, qui lui donnèrent l'immortalité. Bien que souvent étrange sur le plan pianistique, la suite possède une distribution véritablement internationale, avec des titres de mouvement en français, italien, polonais et russe. Et pourtant, elle ne passa pas les frontières – Prokofiev enregistra plusieurs mouvements au piano pour le système américain Duo-Art avant la percée de l'œuvre dans la version pour orchestre de Ravel. La première édition de la partition pour piano parut en 1886,

cinq ans après la mort de Moussorgski. Elle comportait plusieurs améliorations ou erreurs apportées par Rimski-Korsakov, qui ne furent corrigées qu'en 1931. Elle bénéficia également de plusieurs descriptions d'un autre ami distingué du compositeur, Vladimir Stassov, citées plus bas.

Les diverses Promenades nous présentent Moussorgski sous les traits d'un Russe corpulent, fredonnant un air folklorique de son pays natal qui, de manière typique, favorise des rythmes flexibles, avec des passages solos et des chœurs évoquant la manière des versets et des répons de la tradition chorale russe, ainsi que des variations pensive ou agressive. "Gnomus" est "une esquisse montrant un gnome courant avec maladresse sur ses jambes torses"; c'est le dessin perdu de Hartmann pour un casse-noisettes, mais cela pourrait être aussi Moussorgski au travers d'un miroir, avec des séries d'accords déformés issues de la Promenade. Dans "Il vecchio castello", le spectateur pensif s'arrête devant "un château médiéval, devant lequel chante un troubadour" – une mélodie sicilienne. Plus brusquement, dans "Tuileries", il inspecte une peinture représentant une "Avenue dans les jardins des Tuileries, avec un essaim d'enfants et de gouvernantes". Sa délicatesse est mise

en contraste par le dur labeur de “Bydlo”, “un chariot polonais sur des roues énormes, tiré par des bœufs”, qui contient une citation de la Promenade. Le contraste continue. L’humeur maintenant plus mélancolique du promeneur est soudainement balayée par le “Ballet des poussins dans leurs coques”, “une illustration de Hartmann d’une scène pittoresque du ballet *Trilby*”, représenté pour la première fois au Bolchoï en 1871, avec une chorégraphie de Petipa qui incluait une scène avec des enfants déguisés en coquilles d’œufs géants. “Deux Juifs polonais, l’un riche, l’autre pauvre” (“Samuel Goldenberg et Schmuyle” dans le manuscrit original) représentent des portraits que Hartmann avait donnés à Moussorgski qui installe un dialogue dramatique entre l’homme riche en octaves pompeuses et son compagnon bégayant ou tremblant.

À mi-parcours de l’œuvre, le promeneur plus prospère de Moussorgski fait le point – une quasi-reprise omise par Ravel dans son orchestration – et plonge directement dans “Limoges, Le marché”, où il voit “des Françaises en train de se quereller violemment” dans une pièce à l’écriture pianistique virtuose. Le tumulte s’effondre devant les “Catacombes” qui conduisent au cœur de la suite, “Con Mortuis in Lingua Mortua”, une véritable élégie. Il est intéressant

de citer ici une lettre de Stassov à Rimski-Korsakov datant de juillet 1874:

Tu ne connais pas du tout la *seconde* partie, et je pense que le meilleur s’y trouve... elle possède des moments d’une beauté poétique inhabituelle. Ils apparaissent dans la musique évoquant le tableau de Hartmann *Les Catacombes de Paris* (le sous-titre de Moussorgski est *Sepulcrum Romanum*), un lieu où il n’y a que des cranes. Il y a d’abord une description d’une cave lugubre, avec des accords purement orchestraux résonnant longtemps sur un grand *tenuto*. Ensuite, au-dessus d’un tremolo... on entend le premier thème de la promenade; c’est la lueur des petites lumières dans les cranes; ici, soudain, la séduction poétique et enchantée de Hartmann qui séduit Moussorgski retentit.

Dans “La Cabane sur des pattes de poule”, de saisissants accords *fortissimo* brisent l’enchantement: c’est un portrait satanique de Baba-Yaga, la sorcière des contes russes, qui fait pendant à celui du gnome entendu dans la première partie. “Ce dessein de Hartmann représente une horloge sous la forme de la cabane d’une sorcière sur des pattes de poules. Moussorgski a ajouté la chevauchée de Baba-Yaga (la sorcière) sur un mortier”. Son

vol la conduit à “la Porte Bogatyr (des Héros) de Kiev”. “L’esquisse de Hartmann”, écrit Stassov, “est le plan d’une grande porte pour la ville de Kiev, dans le style massif vieux russe, avec un dôme ayant la forme d’un heaume slave”. Dans sa correspondance, il ajoute: “Il y a ici une mélodie d’église particulièrement belle, ‘Comme vous êtes baptisés dans le Christ’, et le carillon des cloches [sonnant] d’une façon tout à fait nouvelle”. La manière de rendre tout cela appartient entièrement au pianiste: certains, tels Horowitz et Pletnev, ont adapté; mais le style, avec cette caractéristique évocatrice qu’adorait Moussorgski, est aussi original que le reste de ce chef-d’œuvre unique.

© 2011 David Nice

Traduction: Francis Marchal

Une note de l’interprète

Explorer l’univers musical du “groupe des Cinq” peut donner l’impression de pénétrer dans une sorte de “zone crépusculaire”. Ces compositeurs ont tellement été éclipsés par les véritables géants de l’école russe qu’il est aisé de sous-estimer l’importance de leur position dans l’évolution du vaste et étincelant trésor de la musique russe. Certes, plusieurs œuvres demeurent fermement ancrées dans notre

conscience musicale collective – les *Tableaux d’une exposition* de Moussorgski (en grande partie grâce à la célèbre version orchestrale de Ravel), les *Danses polovtsiennes* de Borodine, *Shéhérazade* de Rimski-Korsakov, pour n’en citer que quelques-unes. Cependant, il est possible de dire que la majeure partie de la production de ces figures énigmatiques de l’héritage culturel riche et infiniment fascinant de l’Union Soviétique a glissé dans l’ombre des allées cachées du temps.

Du point de vue de l’interprète, ceci présente un défi unique et agréable. Pour la préparation d’un grand nombre des œuvres de ce disque, par exemple, il n’existe aucune pléthore d’interprétations et d’enregistrements sur laquelle s’appuyer, ni les souvenirs lancinants d’innombrables exécutions entendues dans les couloirs de conservatoires de musique, comme c’est le cas pour un répertoire plus courant. Quand vient le temps d’apprendre un concerto de Rachmaninoff ou une sonate de Mozart, la pièce est déjà “connue” en grande partie. Même dans les moments où une interprétation est la plus unique et la plus individuelle, nous puisons à la fois consciemment et inconsciemment dans une “connaissance” de l’œuvre emmagasinée pendant des années. Tandis que le problème

est alors d'aborder ces œuvres d'une manière nouvelle et impartiale, la difficulté inhérente posée par ces partitions moins familières est de se sentir à l'aise avec elles le plus rapidement possible. Ainsi, quand le moment vient de les jouer ou de les enregistrer, elles font autant partie de nous que les pièces connues depuis des années.

De bien des manières, c'est une situation idéale pour l'interprète: il est peu de choses plus inspiratrices que le processus de la "découverte" d'une œuvre. L'ouverture d'esprit et l'imagination requises agissent presque comme une fenêtre sur l'âme du compositeur, illuminant la myriade d'émotions déversée dans la création d'une œuvre comme si elle était en train d'être composée sous nos propres yeux. Dans le studio d'enregistrement, ceci est une aide dans la quête souvent hors d'atteinte de donner au répertoire familial cette même étincelle de spontanéité, un aspect dont je suis devenu particulièrement conscient pendant les séances d'enregistrements de ce disque. S'attaquer à une pièce du répertoire telle que les *Tableaux d'un exposition* après une intense session consacrée à une page superbe et pourtant relativement peu connue – le Scherzo en la bémol majeur de Borodine, par exemple – est une expérience révélatrice. Elle

ne manque pas non plus d'aider l'interprète à se défaire du fardeau potentiellement accablant de ce qui est familier et de donner même aux œuvres les plus reconnaissables un sentiment de fraîcheur et de découverte.

J'espère que ce sentiment de découverte sera également perceptible pour l'auditeur, et pas seulement du point de vue de la révélation de nouvelles œuvres. J'espère également que ce disque pourra offrir une fenêtre sur l'univers de ces cinq compositeurs, et révéler l'étendue des influences qu'ils subirent ainsi que les idées musicales qui allaient définir le "mouvement" qu'ils représentent. Du Nocturne en fa dièse mineur de César Cui (qui fait songer à Chopin) jusqu'aux innovations techniques et les éléments folkloriques fortement caucasiens d'*Islamey* de Balakirev, les œuvres entendues ici témoignent des rapports étroits que ces compositeurs entretenaient avec le passé. Plus important encore, elles révèlent les éléments nationalistes pleins de fierté et les innovations compositionnelles qui allaient influencer des compositeurs tels que Prokofiev ou Stravinsky, et aider à changer le cours de la musique russe pour les années à venir.

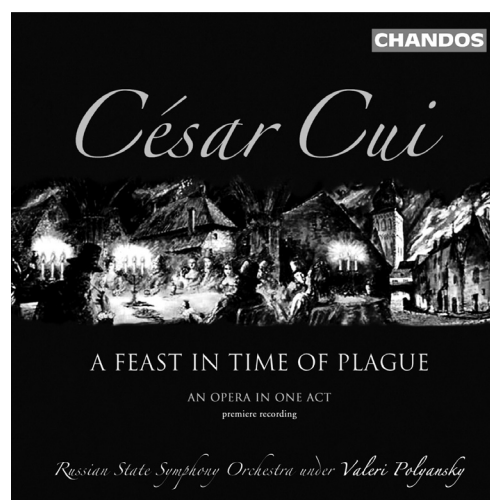
© 2011 Philip Edward Fisher

Traduction: Francis Marchal

Le pianiste anglais **Philip Edward Fisher** est un interprète unique au style raffiné et aux talents extrêmement variés. Après avoir commencé ses études musicales à l'âge de neuf ans, il a fait ses débuts en soliste trois ans plus tard avec le Deuxième Concerto de Chostakovitch au Symphony Hall de Birmingham. En 1993, il a obtenu la bourse "John Ogden Memorial Scholarship" pour venir étudier à la Purcell School of Music de Londres. Il est diplômé de la Royal Academy of Music de Londres, ainsi que de la Juilliard School de New York où il a eu comme professeurs Christopher Elton, Joseph Kalichstein et Jerome Lowenthal. En 2001, la Royal Philharmonic Society lui a décerné la "Julius Isserlis Scholarship", qui est l'une des plus importantes et des plus prestigieuses distinctions que peut recevoir un musicien anglais. Il a fait ses débuts à New York à l'Alice Tully Hall en 2002 avec le Troisième Concerto pour piano de Rachmaninoff, et s'est également produit au Merkin Concert Hall et à l'Avery Fisher Hall du Lincoln Center.

Au Royaume-Uni, il a joué à Londres à la Purcell Room, au Wigmore Hall, au Barbican Centre et au Royal Festival Hall, à Édimbourg à l'Usher Hall et à Glasgow au Royal Concert Hall. Il s'est produit avec des orchestres tels que le Royal Scottish National Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Copenhague, l'Orchestre philharmonique de Tampere, le Toledo Symphony Orchestra, le Juilliard Symphony Orchestra, sous la direction de Larry Rachleff, John Axelrod, James Lowe, Giordano Bellincampi, Hannu Lintu, entre autres. Les tournées en soliste et en musicien de chambre ont conduit Philip Edward Fisher au Royaume-Uni, en Italie, en Autriche, au Danemark, en Suisse, en Norvège, en Finlande, au Japon, au Kenya, au Zimbabwe, en Ukraine et aux États-Unis. Son enregistrement récent consacré aux suites pour clavier de Haendel a été très bien reçu par les critiques, et a été inclus dès la première semaine de sa parution dans la Classical *Billboard* Chart aux États-Unis.

Also available

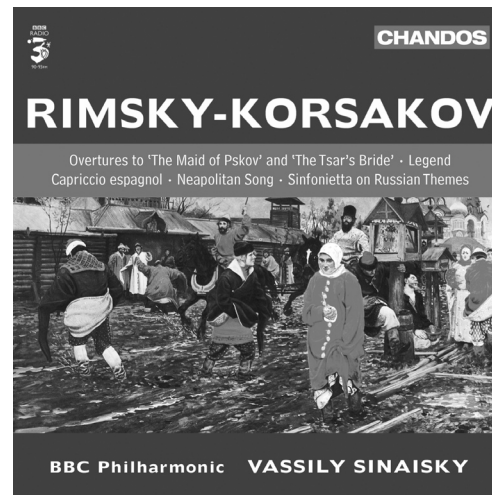


CHAN 10201

Cui
A Feast in Time of Plague *etc.*



Also available



CHAN 10424

Rimsky-Korsakov
Orchestral Works



Also available



CHAN 10521

French Bassoon Works



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
Telephone: + 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'.

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineer Cheryl Jessop

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Symphony Hall, Birmingham; 25 and 26 August 2010

Front cover *The Catacombs of Paris* (watercolour on paper) by Viktor Alexandrovich Hartmann (1834–1873), showing Hartmann, the architect Vasily Kenel, and a guide holding a lantern / State Russian Museum, St Petersburg, Russia / RIA Novosti / The Bridgeman Art Library

Back cover Photograph of Philip Edward Fisher by Christian Steiner

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2011 Chandos Records Ltd

© 2011 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK



PIANO WORKS BY 'THE MIGHTY HANDFUL' – Fisher

CHANDOS
CHAN 10676

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10676

PIANO WORKS BY 'THE MIGHTY HANDFUL'

MODEST PETROVICH MUSSORGSKY (1839–1881)

1 - 16 Pictures at an Exhibition 35:24
Original version

CÉSAR ANTONOVICH CUI (1835–1918)

17 Nocturne 6:06
in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur
No. 3 from *Quatre Morceaux*, Op. 22

ALEXANDER PORFIR'YEVICH BORODIN (1833–1887)

18 Scherzo 3:18
in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur

19 - 23 Petite Suite 20:29

NIKOLAY ANDREYEVICH RIMSKY-KORSAKOV (1844–1908)

26 Scherzino 1:08
in A major • in A-Dur • en la majeur
No. 3 from *Four Pieces*, Op. 11

27 Romance 1:42
in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur
No. 2 from *Three Pieces*, Op. 15

28 Waltz 3:25
in C sharp major • in Cis-Dur • en ut dièse majeur
No. 1 from *Three Pieces*, Op. 15

MILY ALEXEYEVICH BALAKIREV (1836/37–1910)

29 Islamey 8:53
Oriental Fantasy

TT 81:07

PHILIP EDWARD FISHER PIANO

© 2011 Chandos Records Ltd
© 2011 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester • Essex • England

SH
SYMPHONY
HALL
BIRMINGHAM

PIANO WORKS BY 'THE MIGHTY HANDFUL' – Fisher

CHANDOS
CHAN 10676