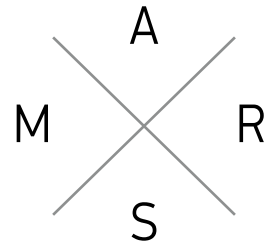


Евгений Светлов



ANTHOLOGY OF RUSSIAN
SYMPHONIC MUSIC

volume 1



«Как дуб вырастает из желудя, так и вся русская симфоническая музыка повела свое начало из “Камаринской” Глинки», – писал П.И. Чайковский. Основоположник русской национальной композиторской школы Михаил Иванович Глинка с детства любил оркестр и предпочитал симфоническую музыку всякой другой (оркестром из крепостных музыкантов владел дядя будущего композитора, живший неподалеку от его родового имения Новоспасское). Первые пробы пера в оркестровой музыке относятся к первой половине 1820-х гг.; уже в них юный композитор уходит от инструментального озвучивания популярных песен и танцев в духе «бальной музыки» того времени, но ориентируясь на образцы высокого классицизма, стремится освоить форму увертюры и симфонии с использованием народно-песенного материала. Эти опыты, многие из которых остались незаконченными, были для Глинки лишь учебными «эскизами», но они сыграли важную роль в формировании его композиторского стиля.

Уже в увертюрах и балетных фрагментах опер «Жизнь за царя» (1836) и «Руслан и Людмила» (1842) Глинка демонстрирует блестящее владение оркестровым письмом. Особенно характерна в этом отношении увертюра к «Руслану»: поистине моцартовская динамичность, «солнечный» жизнерадостный тонус (по словам автора, она «летит на всех парусах») сочетается в ней с интенсивнейшим мотивно-тематическим развитием. Как и «Восточные танцы» из IV действия, она превратилась в яркий концертный номер. Но к подлинному симфоническому творчеству Глинка обратился лишь в последнее десятилетие своей жизни.

Совершив длительное путешествие во Францию и Испанию, где он имел возможность подробно познакомиться с сочинениями Берлиоза и глубоко изучить испанский фольклор, Глинка накопил множество материала для творчества и нашел подтверждение своим интуитивным поискам к свободе оркестрового мышления. Композитор вернулся в Россию с эскизами двух «испанских увертюр», но первым его законченным сочинением стала «Камаринская» (1848), названная автором «Фантазией на две русские темы, свадебную и плясовую». Идея сблизить две противоположные по характеру народные темы путем их попеременного вариационного развития вылилась в своего рода оркестровое скерцо, которое справедливо считается фундаментом русской симфонической школы. За ней последовали «Блестящее каприччио на тему Арагонской хоты» и «Воспоминания о летней ночи в Мадриде» – симфонические пьесы, сочетающие яркую характерность танцевальных образов и классическое совершенство формы. В последние годы жизни Глинка создал окончательную оркестровую версию «Вальса-фантазии» (1856), превратив безыскусное фортепианное сочинение в лирическую поэму для оркестра.

Александр Сергеевич Даргомыжский был младшим современником и последователем Глинки в деле становления и развития русской профессиональной музыкальной культуры. На репетициях «Жизни за царя» он познакомился с автором оперы; сам Глинка, отметив выдающиеся музыкальные способности юноши, передал ему свои тетради музыкальных упражнений, над которыми работал вместе с немецким теоретиком Зигфридом Деном. Даргомыжский известен, прежде всего, как оперный и вокальный композитор; между тем оркестровое творчество по-своему отражает его композиторскую индивидуальность. Еще в конце 1830-х гг. им была написана симфоническая пьеса «Болеро» – первое в русской оркестровой музыке обращение к испанской тематике. Но подлинный интерес к симфоническому жанру Даргомыжский испытал в последние годы жизни не без влияния своих младших товарищей из балакиревского кружка. «Чухонская фантазия» (на финские темы, 1863–67 гг.), шуточная пьеса «Баба-Яга или с Волги nach Riga» (1862) и «Фантазия на тему малороссийского казачка» (1864) основаны на фольклорном материале и представляют собой характерные жанровые зарисовки. Наибольшую популярность приобрел «Казачок» с его грубоватым юмором и сочным украинским колоритом.

Во второй половине XIX века в жизни и культуре России произошли кардинальные изменения. Создание профессиональных музыкальных учебных заведений, организация регулярной концертной жизни в Петербурге и Москве (а позже и в других крупных городах Российской империи), возвращение русских опер на театральные подмостки – все это вызывало широкий общественный интерес к музыкальному искусству, которое перестало быть уделом дилетантствующих аристократов. Середину 1860-х гг. можно назвать рождением русского симфонического

жанра – в течение 1865–67 гг. состоялись премьеры первых симфоний Римского-Корсакова, Чайковского и Бородина. Новые условия существования музыки в России возникли не в последнюю очередь благодаря деятельности энтузиастов-подвижников, одним из которых был Милий Алексеевич Балакирев.

Выдающийся композитор, пианист, дирижер и педагог, он был редким примером «самоучки», который практически всего достиг путем упорного труда и обширного самообразования. Оказавшись в Москве в начале 1850-х гг., он был представлен Глинке, который передал ему неиспользованные им испанские народные темы (они послужили материалом для одного из первых оркестровых сочинений Балакирева «Увертюры на тему испанского марша», 1857). Законченная в 1858 г. «Увертюра на темы трех русских песен», продолжающая традицию великого предшественника, вызвала восторженные отзывы критики. В последующие годы Балакирев продолжал работать в жанре одночастной увертюры, написал музыку к первой русской постановке шекспировского «Короля Лира» (1861), параллельно занимаясь активной педагогической и просветительской деятельностью: организовал Бесплатную музыкальную школу (в которой проходили регулярные симфонические концерты) и собрал вокруг себя молодых единомышленников (название «Могучая кучка», из которой вышли крупнейшие представители русского музыкального искусства, кружок получил с легкой руки критика Владимира Стасова). Кульминацией композиторского творчества Балакирева 1860-х гг. стала фортепианная пьеса «Исламей» (1869, ученик и друг Балакирева С. Ляпунов сделал ее оркестровую транскрипцию). Однако он столь щедро раздавал свои идеи и замыслы младшим собратьям по искусству, что это невольно отражалось на собственном композиторском творчестве: свои самые крупные оркестровые

замыслы (Симфонию № 1, симфоническую поэму «Тамара») он реализовал лишь два десятилетия спустя.

После 10-летней полосы кризиса, в начале 1880-х гг. Балакирев возобновил разностороннюю творческую деятельность, которая продолжалась вплоть до последних лет его жизни. И в поздних сочинениях Балакирев, не претерпев какой-либо стилиевой эволюции, сохранил свежесть мелодической изобретательности, красочный оркестровый стиль и трепетно живое ощущение фольклора.

Величайший вклад внес в русскую музыкальную культуру и Антон Григорьевич Рубинштейн – один из крупнейших пианистов XIX в., композитор, дирижер и педагог. Юные годы Рубинштейн провел в Западной Европе; по возвращении в Россию его музыкально-просветительская деятельность обрела такие масштабы, которые коренным образом поменяли положение музыкального искусства в нашей стране. Усилиями Рубинштейна было образовано Русское музыкальное общество (РМО) с филиалами в Москве и Петербурге, цель которого заключалась в организации регулярных концертов; в 1862 г. в северной столице открылась первая русская консерватория (Московскую консерваторию младший брат Антона Рубинштейна Николай открыл четыре года спустя). Из обширного композиторского наследия Антона Рубинштейна (более 600 сочинений в самых разных жанрах) не все выдержало испытание временем. Пожалуй, наиболее ярко его композиторский облик проявил себя в фортепианных, камерных и оркестровых миниатюрах.

Урожденный чех Эдуард Францевич Направник прожил в России большую часть жизни. Около полувека (1869–1916) он был главным дирижером Мариинского театра; на этом посту Направник осуществил

премьеры опер Даргомыжского, Рубинштейна, Серова, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, неизменно вызывая восхищение высочайшим профессионализмом, предельной тщательностью в работе над музыкой. Среди сочинений самого Направника наибольшую популярность обрела опера *«Дубровский»* (1894) по повести Пушкина, написанная в традициях лирического музыкального театра.

«Какой это был человек и талант!» – отзывался Римский-Корсаков об Александре Порфирьевиче Бородине. Композитор и ученый-химик в одном лице, он более 20 лет руководил кафедрой Медико-хирургической академии в Петербурге, был организатором первых в России женских профессиональных курсов; музыке же, к великому огорчению друзей, он отводил лишь редкие свободные часы. Считая себя *«лириком и симфонистом по натуре»*, Бородин стал родоначальником эпической ветви русской симфонической музыки.

К сочинению Первой симфонии Бородин приступил в начале 1860-х гг., начав заниматься с М. Балакиревым (к тому времени он уже защитил докторскую диссертацию и был автором ряда камерно-инструментальных сочинений). Ее премьера под управлением Балакирева состоялась в 1869 г. и стала значительным событием не только для ее автора, но и для всей *«Могучей кучки»* (за рубежом ее восторженно оценил Ференц Лист).

Высшим достижением Бородина-симфониста стала Вторая симфония, впоследствии получившая название *«Богатырская»*. Работая над ней в 1869–76 гг. одновременно с оперой *«Князь Игорь»*, Бородин воплотил в форме сонатно-симфонического цикла былинные образы русского фольклора (по словам Стасова, в первой части воплощена картина схода русских богатырей, в третьей – песнь легендарного сказителя Бояна,

в финале – богатырский праздник с пиром и плясками). Одна из кульминаций оперы – *«Половецкие пляски»* с хором, нередко исполняемые как симфонический номер, – продолжает линию *«Восточных танцев»* из *«Руслана и Людмилы»* Глинки; на идее синтеза русской и восточной мелодии строится симфоническая картина *«В Средней Азии»* (1880, сочинена для несостоявшегося торжественного представления по случаю юбилея восшествия на престол императора Александра II). Третья симфония (1887), над которой Бородин работал в последние месяцы жизни, интересна новым для автора лирическим колоритом. Композитор не успел записать ее, но феноменальная память А. Глазунова сохранила музыку первых двух частей (Глазунов восстановил многое из того, что не было закончено Бородиным – так им была фактически сочинена увертюра к *«Князю Игорю»* на материале тематизма оперы). Глазунову принадлежит и оркестровка одного из последних сочинений Бородина – *«Маленькой сюиты»* (1885) для фортепиано.

«К новым берегам пока безбрежного искусства!» – таково было творческое кредо Модеста Петровича Мусоргского. Прошли долгие годы, прежде чем его новаторские устремления были по-настоящему оценены публикой. Убежденный в том, что *«художественная правда не терпит предвзятых форм»*, Мусоргский воплощал в своем творчестве *«жизнь, где бы ни сказалась, правду, как бы ни была солона»*, чем порой отпугивал даже друзей-музыкантов (включая своего наставника М. Балакирева).

В отличие от собратьев по *«Могучей кучке»* Мусоргский не испытывал интереса к жанрам традиционной инструментальной музыки (симфонии, увертюры, концерта). Оркестровое Скерцо, своего рода проба пера юного композитора в симфонической музыке, написано в период интенсивных занятий с Балакиревым (1858); шутливое

«*Intermezzo in modo classico*», посвященное предпочитающему классические формы Бородину, было написано девять лет спустя. В том же 1867 г. закончено и наиболее своеобразное оркестровое сочинение композитора – «*Ночь на Лысой горе*». Вдохновленная финальной частью («*Сон в ночь шабаша*») «*Фантастической*» симфонии Берлиоза, она и сегодня поражает смелостью оркестровых и гармонических решений, рожденных неистощимой фантазией композитора (позже Мусоргский использовал ее в качестве финала II действия оперы «*Сорочинская ярмарка*»). Торжественный «*Марш на взятие Карса*» (1880) был сочинен к тому же юбилейному празднеству, что и «*В Средней Азии*» Бородина. Шедевр фортепианного творчества Мусоргского – цикл «*Картинки с выставки*» (1874) – сегодня столь же популярен и в оркестровом варианте, который принадлежит перу Мориса Равеля.

Нестандартность тембрового мышления Мусоргского была столь радикальной для современников, что на многие десятилетия породила мнение о его «неумелости» в оркестровке; вплоть до конца XX века его оперные и оркестровые сочинения исполнялись в более эффектных, но традиционных оркестровых редакциях Римского-Корсакова. В таком виде они представлены и в настоящем комплекте.

Николай Андреевич Римский-Корсаков вошел в историю музыкального искусства как крупнейший оперный композитор России (им написано 15 опер). Но среди его современников едва ли кто так виртуозно владел мастерством оркестровки, настолько тонко различал краски инструментальных групп, так глубоко изучил природу и особенности звучания каждого инструмента. Обладая «цветным слухом», который ассоциирует звучание каждой тональности с определенной цветовой гаммой, Римский-Корсаков не отделял оркестровку от процесса

сочинения; музыкальный образ возникал в его сознании в законченном тембровом оформлении.

Начав серьезные занятия композицией с Балакиревым в начале 1860-х гг., Римский-Корсаков сразу приступил к сочинению первой симфонии. Работа над ней была прервана из-за кругосветного плаванья, которое Римский-Корсаков, гардемарин Морского корпуса, должен был пройти для получения офицерского звания (в дальнейшем картины морского пейзажа не раз будут вдохновлять композитора). Симфония была исполнена под управлением Балакирева в 1865 г., еще малосамостоятельная по стилю, она отмечена ярким национальным колоритом и демонстрирует уверенное владение симфонической формой. Вторая симфония «*Антар*» (1868) по сказке О. Сенковского стала крупным шагом в творческом становлении молодого автора; переименованная позже в симфоническую сюиту, она отражает увлечение Римского-Корсакова литературно-сюжетной программностью. В эти же годы Римский-Корсаков активно работал в жанре одностанных оркестровых произведений, восхищение Чайковского вызвала «*Сербская фантазия*», но еще более ярким образцом стала симфоническая картина «*Садко*» (обе 1867 г.), музыка которой 30 лет спустя войдет в одноименную оперу. Особняком стоит Третья симфония (1872–73), написанная в переходный период, когда Римский-Корсаков, осознав односторонность своего развития, самостоятельно постигал новую ступень композиторского мастерства; этим объясняется известная «академическая» сухость произведения.

Кульминационный этап симфонического творчества Римского-Корсакова приходится на 1880-е гг. В совершенстве овладев оркестровыми красками, он обратился к русскому, восточному и европейскому фольклору, «по-глински» раскрыл его наиболее характерные черты

и методом «обобщенной» программности создал жанровые, пейзажные или сказочно-фантастические картины. Контрастные сцены и образы сменяют друг друга, но волей автора обретают целостность в восприятии слушателя. Высшим достижением Римского-Корсакова-симфониста стали *«Испанское каприччио»* (1887) и заслужившая мировую популярность *«Шехеразада»* (1888), симфоническая сюита по сказкам *«Тысяча и одна ночь»*, в которой автор снял первоначальную подробную программу, чтобы не ограничивать слушательскую фантазию – каждый волен сам представить себе, какими сказками смягчила Шехеразада жестокое сердце царя.

Трудно переоценить ту роль, которую играет оркестровый элемент в операх Римского-Корсакова. Композитор по-своему использовал метод разветвленной системы лейтмотивов, но именно оркестр зачастую довершает образ героев, создает пейзажный или эмоциональный фон к действию, дополняет сольные, ансамблевые и хоровые номера тонкими характерными деталями. Ряд увертюр, антрактов и симфонических фрагментов нередко звучит в концертах (увертюра к *«Царской невесте»* и *«Океан-море синее»* из *«Садко»*, *«Шествие царя Берендея»* и *«Пляска скоромохов»* из *«Снегурочки»*, *«Шествие князей»* из *«Млады»*, *«Полет шмеля»* и *«Три чуда»* из *«Сказки о царе Салтане»*, *«Сеча при Керженце»* из *«Сказания о граде Китеже»* и многое другое). Как правило, композитор сам составлял сюиты из фрагментов своих опер для концертных исполнений (исключение составляет сюита из *«Золотого петушка»*, которую завершил его ученик Максимилиан Штейнберг).

«Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящих в ней утешение и опору», – писал в конце жизни Петр Ильич Чайковский. В его музыке

принципы симфонической и театральной драматургии переплетены настолько тесно, что иные страницы симфоний и увертюр вызывают в воображении яркие, исполненные жизненной полноты образы – бытовые и жанровые сцены, пейзажи создают законченные «эмоциональные портреты» героев; напротив, оперные и балетные сочинения Чайковского часто развиваются по законам симфонической драматургии. Один из крупнейших симфонистов XIX века, Чайковский внес существенный вклад в развитие практически всех оркестровых жанров своего времени, в равной степени отдал дань программной и «чистой» инструментальной музыке. Он сознательно следовал традиционной, классико-романтической линии симфонизма, на основе которой выработал индивидуальную модель лирико-драматической симфонии.

Первое оркестровое сочинение 25-летнего Чайковского, в ту пору студента Петербургской консерватории по классу А. Рубинштейна, *«Характерные танцы»*, было исполнено на одном из летних концертов Иоганна Штрауса (сына) в Павловске (к сожалению, ноты не сохранились). В консерваторские годы была написана и увертюра *«Гроза»* (1864) по драме А.Н. Островского. Получив диплом «свободного художника», молодой композитор был приглашен преподавать в только что открывшуюся Московскую консерваторию. Начало московского периода жизни и творчества ознаменовала Первая симфония *«Зимние грезы»* (1866–68), в значительной мере раскрывшая творческий потенциал автора. Пейзажные и бытовые картины, характерные для русского восприятия зимнего времени года (от «тройки», мчащейся по зимней дороге в первой части до масленичного разгула в финале), приобретают в ней ярко выраженную эмоциональную окраску. В 1869 г. (окончательно отредактирована в 1880 г.)

была написана увертюра-фантазия *«Ромео и Джульетта»*, в которой Чайковскому удалось раскрыть в музыке главные движущие силы шекспировской трагедии – любовь и кровную вражду. В первой половине 1870-х гг. композитор продолжил творческие поиски в традиционной симфонической форме. Симфония № 2 (1872), основанная на русском и украинском фольклоре, представляет своего рода творческий диалог с композиторами балакиревского кружка; пятичастная Симфония № 3 (1875), тяготеющая к принципу сюиты, ближе к западноевропейской модели «лейпцигской» школы. В это же время Чайковский работал и в одночастных программных жанрах: симфонические фантазии *«Буря»* (1873) и *«Франческа да Римини»* (1876). Кульминацией московского периода наряду с оперой *«Евгений Онегин»* стала Четвертая симфония (1877), посвященная «лучшему другу» (автор имел в виду меценатку Надежду Филаретовну фон Мекк, помощь которой позволила ему всецело отдаться композиторской деятельности); в письме к ней он подробно описал скрытую программу симфонии, основанную на трагической обреченности человеческой личности перед лицом фатума (судьбы).

В первой половине 1880-х гг. Чайковский интенсивно работал над жанром оркестровой сюиты, в этот же период написана и Серенада для струнного оркестра (1880) – своеобразный пример «неоклассицизма» в творчестве композитора. Традицию симфонических пьес Глинки продолжает *«Итальянское каприччио»* (1880); торжественная увертюра *«1812 год»* (1880) была написана по случаю освящения Храма Христа Спасителя. Симфония *«Манфред»* по драматической поэме Байрона (1885), замысел которой был подсказан Чайковскому Балакиревым, стала кульминацией программной ветви симфонической музыки композитора (в 1890–91 гг. была написана симфоническая

баллада *«Воевода»* по стихотворению Пушкина, уничтоженная автором, но восстановленная после его смерти Танеевым).

Пятая симфония (1888) по-новому раскрывает тему «человек и фатум»: образ, являющийся в виде траурного марша в начале симфонии, в дальнейшем вторгается в последующие части, производя впечатление рокового вмешательства судьбы, однако его триумфальное, торжественное звучание в финальной части оставляет двойственное впечатление и предполагает различные интерпретации. Замысел программной симфонии *«Жизнь»*, которая по мысли Чайковского должна была завершить его музыкальную карьеру, остался неосуществленным. Одним из последних его сочинений стала Шестая симфония, *«Патетическая»* (1893), которую сам композитор считал близкой жанру реквиема; на этот раз темой необъявленной программы стал *«человек перед лицом смерти»*. Необычная структура симфонии, которую заканчивает исполненный глубокой скорби медленный финал, вызвала недоумение на премьере, состоявшейся за 10 дней до смерти композитора. Прошло много лет, прежде чем *«Патетическая»* симфония была оценена по достоинству – как одна из вершин мировой симфонической музыки.

«...Не понимаю, что Вы называете балетной музыкой и почему Вы не можете с ней примириться? Вообще же я решительно не понимаю, каким образом в выражении “балетная музыка” может заключаться что-либо порицательное?» Строки из письма к С. Танееву, упрекнувшему композитора в излишней «балетности» его Четвертой симфонии, демонстрируют отношение Чайковского к этому виду искусства. Он решительно отвергал расхожее как в среде балетоманов, так и в кругу серьезных музыкантов представление о второстепенной, «служебной» роли музыки в балете, предназначенной якобы для удобства танцев и «приятного развлечения» публики.

Свою правоту Чайковский блестяще доказал тремя балетами. Уже более 100 лет не сходят они с театральных подмостков всего мира, вдохновляя балетмейстеров на различные, подчас противоположные хореографические трактовки. Но одно остается неизменным – музыка Чайковского плоть от плоти «балетная», пронизанная танцевальной стихией, и при этом подлинно симфоничная, по музыкальной драматургии и глубине образов оставившая далеко позади не только ординарных сочинителей балетной музыки, но и подлинно талантливых авторов своего времени.

Сложной была судьба балета *«Лебединое озеро»*. Чайковский работал над своим «балетным дебютом» с горячим увлечением и серьезностью, но премьера (1877) не встретила энтузиазма публики; подлинное признание он получил уже после смерти композитора.

«Речь идет не только о том, чтобы состряпать как-нибудь балетную музыку; я имею дерзость замыслить жанровый шедевр», – писал Чайковский о своем втором балете. Музыка *«Спящей красавицы»* (1889) сочинялась при плотном взаимодействии с выдающимся хореографом М. Петипа; такой подход обеспечил идеальное слияние музыкального и хореографического компонентов, что было подтверждено триумфальной премьерой в Мариинском театре.

В начале 1890-х гг. Чайковский получил заказ от дирекции Императорских театров на одноактные оперу и балет, которые будут поставлены в один вечер. Если с оперным сюжетом (*«Иоланта»*) композитор определился довольно быстро, то представленный ему сценарий *«Шелкунчика»* поначалу вызвал сильные сомнения. Музыка балета была закончена только в 1892 г.; составленная из его номеров сюита, исполненная под управлением автора, имела оглушительный успех, но сам балет, впервые показанный в Мариинском

театре в декабре того же года (с хореографией М. Петипа), вызвал противоречивые отклики. Подлинное открытие *«Шелкунчика»* как многоплановой музыкально-хореографической драмы произошло только в XX в.

«Период “бури и натиска” в русской музыке сменился спокойным движением вперед», – так охарактеризовал Римский-Корсаков композиторов следующего поколения, творческое становление которых пришлось на последние два десятилетия XIX века. В Санкт-Петербурге и Москве сформировались две самостоятельные композиторские школы (первую возглавлял Римский-Корсаков, ставший наиболее авторитетным в России педагогом по композиции, а крупнейшими представителями «московской» школы стали Чайковский и Танеев); однако никакого соперничества либо «конкуренции» между ними не наблюдалось. Напротив, нередко были случаи «творческого обмена», когда закончивший Петербургскую консерваторию молодой композитор переезжал в Москву (и наоборот). Место *«Могучей кучки»* занял *«Беляевский кружок»* (созданный по инициативе мецената, страстного любителя музыки, нотного издателя Митрофана Петровича Беляева), лишенный, однако, какой бы то ни было «идеологии»; в него входили музыканты самых разных творческих устремлений. После эпохи открытий и напряженных поисков (порой в противоположных направлениях) в русской музыке наступило время обобщения, синтеза уже накопленного предыдущими поколениями опыта. Их преемники тяготели к объективному, целостному восприятию мира, нежели к открытой конфликтности; это было одной из причин повышенного интереса к симфоническим и концертным жанрам.

«Великий русский музыкант, вся деятельность которого вызывает глубокое уважение», – так охарактеризовал музыковед Борис Асафьев творческий облик Сергея Ивановича Танеева. Выдающийся пианист, композитор, музыкальный теоретик и педагог, ученик Н. Рубинштейна и Чайковского, он стал преемником последнего на посту профессора Московской консерватории (среди его учеников по контрапункту и фуге С. Рахманинов, А. Скрябин, С. Ляпунов, Р. Глиер, А. Гречанинов, Б. Яворский и многие другие), а затем был избран ее директором. Его называли «музыкальной совестью Москвы»; по словам Рахманинова, друзья и ученики воспринимали Танеева как «высшего судию, обладавшего как таковой мудростью, справедливостью, доступностью и простотой...», как «олицетворение той правды на земле, которую отвергал когда-то пушкинский Сальери».

Повышенный интерес к полифонии, в том числе к ренессансной музыке «строгого стиля» отразился не только в педагогической деятельности и музыкально-теоретических трудах Танеева («Подвижной контрапункт строгого письма», «Учение о каноне»), но и определенным образом влиял на его композиторское творчество. Более чем к кому-либо Танеев был строг к самому себе – меньше половины своего творческого наследия он позволил опубликовать при жизни.

Так, Симфония до минор (1898, на самом деле № 4) осталась единственным произведением Танеева в этом жанре, которое автор счел возможным исполнить и напечатать. Увлекающийся философией Спинозы Танеев считал симфонический жанр фундаментальной основой музыкального искусства, в котором не должно быть ничего случайного. Симфония развивается по бетховенской модели «от мрака к свету», ее внутренний драматический конфликт подчеркнуто объективен (в этом кроется кардинальное отличие от симфонической драматургии

Чайковского); триумфальный апофеоз в коде финальной части воспринимается как естественный логический итог. Твердая вера Танеева в изначальную гармонию мироздания раскрывается в его единственной опере «Орестея» (1882–94), написанной по мотивам трагедий Эсхила; в ней олицетворяющий светлое начало Аполлон побеждает силы хаоса и разрушения (на тематизме Аполлона построен антракт «Храм Аполлона в Дельфах»).

«Мой идеал – найти в искусстве неземное. Искусство – это царство того, чего нет на свете...» Этот афоризм дает ключ к пониманию творчества Анатолия Константиновича Лядова – одной из самых своеобразных фигур русской музыки рубежа XIX–XX веков, к сожалению, недооцененной современниками и потомками.

Сын дирижера Мариинского театра Лядов окончил Петербургскую консерваторию у Римского-Корсакова, после чего был приглашен преподавателем по классу теоретических дисциплин. Только в последние годы жизни Лядова пригласили преподавать инструментовку и композицию (его учениками были С. Прокофьев, Н. Мяковский, Ю. Шапорин, М. Гнесин и Б. Асафьев). Как представителя «корсаковской» школы, верного заветам своего учителя, скромного миниатюриста-«сказочника» Лядова воспринимали даже многие коллеги и ученики, и только глубокое проникновение в творчество позволяет увидеть в нем композитора, с необычайной точностью отразившего эстетическую сущность совсем другой эпохи – модерна и Серебряного века.

Склонность Лядова к миниатюрным формам, к филигранной отделке каждой детали («...сделать так, чтобы каждый такт радовал»), как и тяготение к фольклору совпадают с общей тенденцией русской художественной жизни того времени – зарождение «псевдорусского»

стиля в архитектуре, осознание народно-художественных промыслов как вида искусства, расцвет «орнаментальной» тенденции в живописи и дизайне, повышенное внимание к внешней отделке в самых разных ее проявлениях – от жилых интерьеров до книжных и нотных изданий (примером могут служить ноты произведений русских композиторов в издании Беляева). Возможность точной фиксации звукового фольклора (с помощью фонографа) одновременно стала предвестником его исчезновения – и вот художники стремятся запечатлеть в «первозданном» виде то, что, может быть, уже не услышат в живом звучании их потомки. *«Восемь русских народных песен»* для оркестра (1906) можно уподобить работе ювелира, который стремится нивелировать собственное мастерство огранки, представить драгоценный камень в максимально «естественном» обрамлении. Оркестровое звучание песен преподносит нам сокровище народного искусства «как оно есть», словно иллюстрируя другое высказывание Лядова: *«Искусство – не средство, а цель»*.

В оркестровых пьесах Лядова можно уловить и другую тенденцию модерна – широко понимаемый культ идеальной красоты, искусства как такового. В стремлении Лядова изобразить *«сказку, дракона, русалку, лешего»*, убежав *«от реализма... как от всего человеческого»*, «наследник» Римского-Корсакова напрямую противоречил эстетическому кредо своего учителя (*«Сказка – ложь, да в ней намек...»*). Непаром сам Лядов наиболее ценил свою «сказочную картинку» *«Волшебное озеро»* (1908): *«Как оно картинно, чисто, со звездами и таинственно в глубине. А главное – без людей... одна мертвая природа, холодная, злая, но фантастичная...»* Иные не услышат здесь ничего, кроме «статичной фигурации», но эта музыка требует максимального внутреннего вслушивания, вплотную приближаясь к недостижимой, то есть лишенной *«всего человеческого»* красоте Абсолюта.

«Аренский удивительно умен в музыке... Это очень интересная личность!» – писал Чайковский об Антоне Степановиче Аренском. Жизнь и творчество этого высокоталантливого музыканта являются прямым подтверждением того, что общие тенденции русской музыки рубежа веков значили гораздо больше, нежели разногласия «петербургской» и «московской» школ. Выпускник Санкт-Петербургской консерватории по классу Римского-Корсакова Аренский получил приглашение преподавать в Московской консерватории класс свободного сочинения (где его учениками были С. Рахманинов, Н. Метнер, Р. Глиэр и многие другие). Знакомство с Чайковским оказало сильнейшее влияние на дальнейшую жизнь Аренского – на всю жизнь он сохранил глубокое восхищение перед личностью и творчеством своего старшего коллеги. Сам Чайковский высоко оценил талант молодого композитора и способствовал распространению его музыки. Мнение Чайковского в отношении Аренского разделял и Танеев, горячим поклонником его музыки был Лев Толстой. В конце жизни Аренский вновь вернулся в Петербург, став преемником Балакирева на посту управляющего Придворной певческой капеллой.

Выступая в качестве пианиста, ансамблиста, хорового и симфонического дирижера, Аренский проявил себя в разных жанрах, но наиболее ценную часть его композиторского наследия составляет фортепианная и симфоническая музыка. Безусловное влияние Чайковского, проявляющееся в лирической выразительности, певучем характере мелодизма, невольно сочетается в его произведениях с глубоким усвоением школы Римского-Корсакова (особенности оркестровки, тяготение к народно-песенным интонациям). В этом отношении особый интерес вызывают *«Вариации на тему Рябинина»* (1899) для фортепиано с оркестром (Рябинин – знаменитый русский сказитель, былины

которого служили источником вдохновения многим русским композиторам); композитор раскрыл былинно-эпические образы через концертно-вариационную форму. Сочиненные в 1880-е годы две симфонии Аренского (си минор, 1883, Ля мажор, 1889; годом ранее была написана опера *«Сон на Волге»*, восхитившая Чайковского) привлекают искренней эмоциональной теплотой и лирической задушевностью, более поздние оркестровые сюиты и музыка к балету *«Египетские ночи»* (1890) интересны жанровой характерностью и совершенством внешней отделки.

«Музыка... есть, собственно, язык настроений, то есть тех состояний нашей души, которые почти невыразимы словом и не поддаются определенному описанию», – считал Василий Сергеевич Калинников. Короткой и драматичной была жизнь этого выдающегося композитора; неполные десять лет, отведенные ему судьбой на творчество, он был вынужден бороться с прогрессирующим туберкулезом.

Уроженец Орла, получивший образование в духовной семинарии, юный Калинников приехал в Москву, чтобы поступить на подготовительное отделение консерватории, но не смог продолжить обучение из-за нехватки средств – постоянная нужда на грани нищеты сопровождала его жизнь и в дальнейшем. Калинников окончил музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества по классам фагота и композиции, подрабатывал игрой в оркестрах, дирижированием и перепиской нот. Еще в период обучения были исполнены его первые оркестровые сочинения (симфоническая картина *«Нимфы»*, Скерцо и Серенада для струнного оркестра). Окончив курс училища, молодой музыкант поступил дирижером в итальянскую оперу, но обострение болезни заставило его уехать в Крым. Последние

годы жизни были наиболее продуктивными в творческом отношении. Он написал две симфонии (Первая, соль минор, была впервые исполнена в Киеве в 1895 г. и еще при жизни автора обрела популярность по всей России), симфоническую картину *«Кедр и пальма»* (1898), два оркестровых интермеццо, по заказу Малого театра сочинял музыку к драме А.К. Толстого *«Царь Борис»* (1899). Меценат Савва Мамонтов заказал Калинникову оперу *«В 1812 году»*, но умирающий композитор успел написать лишь пролог к ней.

«Вслушайтесь в музыку Калинникова, – писал друг композитора, критик С. Кругликов. – Где в ней признак того, что эти полные поэзии звуки вылились в ... сознании умирающего? ...Это здоровая музыка с начала до конца, музыка искренняя, живая...» Эпическая мощь Бородина, удивительным образом соединяясь с трепетной эмоциональностью Чайковского, преобразуется в глубоко индивидуальный стиль, который Асафьев сравнивал с поэзией Кольцова; столь же естественны будут ассоциации с лирическими пейзажами Тургенева, прозой Бунина, стихами Есенина или пейзажами Левитана... Кажется, сама душа России поет в этих звуках, *«почти невыразимых словом»*; трудно поверить, что столь светлая, лирически одухотворенная музыка рождалась из-под пера терзаемого невзгодами человека.

Уроженец Ярославля Сергей Михайлович Ляпунов провел детство в Нижнем Новгороде, родине Балакирева. По рекомендации Н. Рубинштейна он поступил в Московскую консерваторию, блестяще окончив ее по классу Танеева. Но случайное знакомство с Балакиревым определило его дальнейшую жизнь: молодой музыкант переехал в Петербург, где стал ближайшим другом и сподвижником своего наставника.

Вместе с Балакиревым он редактировал полное собрание сочинений Глинки. Как член Русского географического общества Ляпунов участвовал в экспедициях на русский Север для сбора народных песен. Опора на глинкинские традиции, живой интерес к фольклору, выдающиеся пианистический и дирижерский таланты – все это сближало композиторов двух разных поколений; стиль Балакирева оказал ощутимое влияние на симфоническое и фортепианное творчество Ляпунова. Ляпунов окончил незавершенные после смерти Балакирева второй фортепианный концерт и оркестровую сюиту си минор, осуществил блестящую оркестровую транскрипцию «Исламея». Со старшим другом был связан и замысел симфонической поэмы Ляпунова «Железова Воля» (1909), посвященной месту рождения Ф. Шопена, где стараниями Балакирева была увековечена память польского гения.

Своеобразными маяками в творческом наследии Ляпунова являются две симфонии, первая из которых (си минор, 1885–87), продолжающая традиции балакиревского кружка, знаменует начало творческой зрелости, а вторая (си-бемоль минор, 1910–17, впервые исполнена в 1950 г.) завершает его композиторский путь. «Торжественная увертюра на русские темы» (1896) была творческим откликом на восшествие на престол последнего русского императора; чрезвычайно высокой оценки удостоил ее Балакирев. В период работы над монументальной Второй симфонией была сочинена и симфоническая поэма «Гашиши» (1913) по стихотворению А. Голенищева-Кутузова, продолжающая традиции «русского музыкального Востока».

Творчество Николая Карловича Метнера, на первый взгляд, выпадает из издания «Антологии русской симфонической музыки». Собственно к оркестру композитор обращался лишь в фортепианных концертах,

в остальном сосредоточившись на сольной фортепианной музыке и камерных жанрах. Но совершенно особое место играла музыка Метнера в жизненном и творческом пути Евгения Светланова, сопровождая его буквально с первых шагов профессиональной музыкальной деятельности.

Одной из лучших учениц Метнера-пианиста была доцент Музыкально-педагогического института (ныне Российской академии музыки) имени Гнесиных Мария Гурвич – педагог будущего дирижера в классе специального фортепиано. Наперекор времени она постоянно давала ученикам сочинения композитора-эмигранта, организовывала вечера музыки Метнера. Как вспоминала Нина Мознаим-Светланова, «Игра Светланова на метнеровских концертах была исключительна, она уже тогда, в ранние годы, носила его личные особые черты. Эти концерты отличались цельностью, протяжностью музыкальных фраз, ясностью звучания и его уникальной манерой исполнения кульминационных моментов».

Уже позже Светланов – прославленный дирижер – исполнил и записал все камерные ансамбли Метнера и ряд его сольных произведений, которые и представлены в данном комплекте. По его инициативе в Москве прошел торжественный концерт, посвященный 100-летию юбилею со дня рождения великого русского композитора, пианиста и педагога. Осознававший преемственность традиции русской классической музыки, Светланов – дирижер, пианист и композитор – ощущал свою связь и с музыкой Метнера, ее синтезом лирического и интеллектуального начал. Выпуская комплект «Антологии», мы сочли невозможным проигнорировать это имя в ряду имен других композиторов, волею Евгения Светланова вошедших в крупнейший проект в истории мировой звукозаписи.

Борис Мукосей



“Like an oak grows out of an acorn, the entire Russian symphonic music sprang from Glinka’s ‘Kamarinskaya,’” wrote Pyotr Tchaikovsky. Mikhail Glinka, the founder of the Russian national composing school, loved orchestra from an early age and preferred symphonic music to any other (the future composer’s uncle lived not far away from his family estate of Novospasskoye and owned a serf orchestra). Glinka’s first attempts in orchestral music date back to the first half of the 1820s. They show that the young composer was already far from orchestrating popular songs and dances in the mould of “banal music” of the time. Instead, he was guided by the best examples of high classicism seeking to master the form of overture and symphony with the use of folklore song material. Those experiments, many of which remained unfinished, were just training sketches to Glinka, but played an important role in shaping of his composing style.

In the overtures and ballet fragments from his operas *A Life for the Tsar* (1836) and *Ruslan and Ludmila* (1842), Glinka demonstrates his excellent orchestral writing skills. The overture to *Ruslan and Ludmila* is particularly characteristic in this regard: truly Mozartian dynamism and a “sunny” joyous tone (according to the composer, it “comes with a wet sail”) are combined with a most intense motive and subject development. As it was the case with the *Oriental Dances* from the fourth act, it became a bright concert number. However, Glinka only turned to genuine symphonic work during the last decade of his life.

After a long journey to France and Spain, where he had a chance to acquaint in detail with Berlioz’s works and inquire into the matter of Spanish folklore, Glinka collected plenty of material for his creative work and, at the same time, found endorsement of his intuitive search for freedom of orchestral thinking. The composer returned to Russia with sketches of two “Spanish overtures,” but *Kamarinskaya* (1848) subtitled “Fantasy on Two Russian Themes, a Wedding One and a Dance One” was his first complete piece. The idea of bringing together two opposite popular themes through their alternating variational development spilt over into a sort of orchestral scherzo is fairly considered a foundation of the Russian classical school. It was followed by the *Capriccio Brillante on the Jota Aragonesa* and *Souvenir d’une nuit d’été à Madrid*, symphonic pieces which combine a vivid nature of dance elements with classical perfection of the form. In his last years, Glinka created a final orchestral version of *Waltz-Fantasia* (1856) transforming an artless piano piece into a lyrical poem for orchestra.

Alexander Dargomyzhsky was a younger contemporary and follower of Glinka in the matters of formation and development of Russian

professional music culture. He met the author of *A Life for the Tsar* at a rehearsal. Having noted the young man’s outstanding musical capabilities, Glinka gave him his notebooks with music exercises he had worked on with German theorist Siegfried Dehn. Dargomyzhsky is primarily known as an opera and vocal composer. In the meantime, his orchestral works depict his composing individuality in their own way. In the late 1830s, he wrote the symphonic piece *Bolero* and was the first Russian composer to address the Spanish theme. However, Dargomyzhsky showed a true interest in the symphonic genre during his last years, not without influence of his younger associates from the *Balakirev Circle*. His *Finnish Fantasia* (1863–67), *Baba Yaga, or from the Volga nach Riga* (1862) and *Fantasia on the Theme of the Ukrainian Kazachok* (1864) are character genre sketches based on folklore material. *Kazachok* with its broad humour and rich Ukrainian flair enjoyed the widest popularity.

The second half of the 19th century brought some cardinal changes to the life and culture of Russia. The emerging professional music educational establishments, the shaping of regular concert life in St. Petersburg and Moscow (and later in the other big cities of the Russian Empire), the return of Russian operas to theatre stages – all that was a reason for a broad public interest in music art in general as it no longer was the preserve of the blue-blooded dilettantes. The mid 1860s can be referred to as the birth of the Russian symphonic genre – the premieres of the first operas by Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky and Borodin took place between 1865 and 1867. The new conditions for the existence of music in Russia emerged in no small measure thanks to the activities of the enthusiasts and devotees. Mily Balakirev was among them.

The outstanding composer, pianist, conductor and educator, he was one of the rare examples of a self-taught person who achieved everything by way of patient labour and extensive self-education. After he came to Moscow in the early 1850s, he was introduced to Glinka who passed him the unused Spanish folk themes (they were a material for one of Balakirev's first orchestra pieces *Overture on the Themes of Spanish March*, 1857). The *Overture on the Themes of Three Russian Songs* he finished in 1858 continued the tradition of his great predecessor and received great critical acclaim. In the years to come, Balakirev continued to work on the genre of one-movement overture, wrote music for the first Russian production of Shakespeare's *King Lear* (1861) and at the same time was an active educational worker – he founded the Free School of Music where symphonic concerts were held on a regular basis and brought together a group of like-minded young composers (thanks to critic Vladimir Stasov's good graces, their circle was named “*a mighty handful*,” but they eventually became better known in English as *The Five*) that comprised a whole constellation of the prominent representatives of Russian music art. The piano piece *Islamey* (1869, arranged for orchestra by Sergei Lyapunov, one of Balakirev's friends and pupils) was a culmination of the composer's work in the 1860s. However, the generosity with which he gave away his ideas and concepts to younger fellow composers unwittingly took a toll on his own work – he was only able to realize his largest orchestral ideas – *Symphony No. 1* and the symphonic poem *Tamara* – two decades later.

After a ten-year crisis, Balakirev resumed his versatile creative activities in the early 1880s and continued to do so until the last years of his life. Without undergoing any stylistic evolutions, Balakirev's late compositions preserved the freshness of melodic inventiveness, their picturesque orchestral style and reverentially vivid sensation of folklore.

One of the best 19th century pianists, composer, conductor and teacher Anton Rubinstein was also one of the greatest contributors to Russian music culture. Rubinstein spent his early years in Western Europe. On his return to Russia his music educational activities grew up to the scale that crucially changed the position of music art in this country. Rubinstein initiated the establishment of the Russian Musical Society (RMS) with branches in Moscow and St. Petersburg with the intent to arrange concerts on a regular basis. In 1862, the first Russian conservatory was founded in St. Petersburg (Anton Rubinstein's younger brother Nikolai opened the Moscow Conservatory four years later). Not every piece from Anton Rubinstein's vast heritage that comprises over 600 works in various genres has stood the test of time. His composing individuality is probably most strongly pronounced in his piano, chamber and orchestra miniatures.

Eduard Nápravník was a Czech who lived in Russia most of his life. He was the principal conductor of the Mariinsky Theatre for about fifty years between 1869 and 1916. There he conducted the premieres of operas by Dargomyzhsky, Rubinstein, Serov, Borodin, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov and Tchaikovsky and was always admired for his high professionalism and utmost care as he worked on music. The opera *Dubrovsky* (1894) based on Pushkin's novel and written in the tradition of lyrical music theatre was Nápravník's most popular work.

“*What a man and a talent he was!*” spoke Rimsky-Korsakov about Alexander Borodin. A composer and chemical scientist in one, he took up a professorial chair at the Imperial Medical-Surgical Academy in St. Petersburg for over twenty years and established the first Russian medical courses for women. To his friends' great regret, he only spent rare free hours on

music. Considering himself a “*natural born lyricist and symphonist*,” Borodin became a founder of the epic branch of Russian symphonic music.

Borodin started to compose his *Symphony No. 1* in the early 1860s when he was tutored by Mily Balakirev (by the time he had passed Ph.D. defense and was an author of a number of chamber instrumental works). The premiere of the symphony took place in 1869 with Balakirev behind the conductor's stand was a significant event not just for its author but also for *The Five* in general (Franz Liszt gave it a glowing account overseas).

The *Symphony No. 2*, later nicknamed “*Bogatyrskaya*” (“*Heroic*”) was the highest achievement of Borodin as a symphonist. Working on it between 1869 and 1876 concurrently with the opera *Prince Igor*, Borodin realized epic characters of Russian folklore in the form of sonata-symphonic cycle (according to Vladimir Stasov, the first movement depicts an assembly of Russian epical heroes, the third one is a song of the Slavic minstrel Boyan, and the finale is a scene of great celebration with a feast and dances). The *Polovtsian Dances* with chorus, one of the climaxes of the opera frequently performed as a symphonic number, continue the line of the *Oriental Dances* from Glinka's *Ruslan and Ludmila*. The symphonic tableau *In the Steppes of Central Asia* (1880) composed for the cancelled festive performance to celebrate the silver anniversary of the reign of Alexander II of Russia was built on the idea of synthesis of a Russian melody and an oriental one. The *Symphony No. 3* (1887) Borodin worked on during the last months of his life is peculiar for its lyrical colouring that was new to the composer. He did not put it down on paper, but Alexander Glazunov's phenomenal memory preserved the music of the first two movements (Glazunov restored much of what Borodin did not finish; so, he actually composed the overture to *Prince Igor* on the basis of the material of the opera's thematic invention). Glazunov also orchestrated the *Petite Suite* for piano (1885), one of Borodin's last works.

“*Towards new shores of the still boundless art!*” was Modest Mussorgsky's artistic creed. Many years went by before the public acknowledged his truly pioneering aspirations. Convinced of the fact that “*artistic truth does not tolerate preconceived forms*,” Mussorgsky realized “*life wherever it may be, the truth no matter how bitter it may be*” which often frightened off even his friends musicians, including his tutor Mily Balakirev.

Unlike his fellows from *The Five*, Mussorgsky did not show interest in the genres of conventional instrumental music (symphony, overture and concerto). His orchestral *Scherzo* is a sort of a test of the young composer's pen in symphonic music written in the period of his intensive studies with Balakirev (1858); the humorous *Intermezzo in modo classico* dedicated to Borodin who preferred classical forms was composed nine years later. Also in 1867, Mussorgsky finished his most peculiar orchestral piece – *Night on Bald Mountain*. Inspired by the final movement (*Dream of the Night of the Sabbath*) of Berlioz's *Symphonie fantastique*, it still amazes with its daring orchestral and harmonic solutions born in the composer's inexhaustible imagination (Mussorgsky later on used it as a finale of the second act of the opera *The Fair at Sorochyntsi*). The triumphal march *The Capture of Kars* (1880) was composed for the same anniversary celebration as Borodin's *In the Steppes of Central Asia*. Mussorgsky's piano masterpiece *Pictures at an Exhibition* (1874) is still popular in its orchestral version created by Maurice Ravel.

Mussorgsky's unconventional timbre thinking was so radical for his contemporaries that it caused an opinion of his “unskillfulness” in orchestration for many decades to come. His operatic and orchestral works were performed, as a rule, in Rimsky-Korsakov's more effective yet traditional versions up to the late 20th century. This is how they are featured in this set.

Nikolai Rimsky-Korsakov went down in music history as Russia's most prominent operatic composer (he wrote fifteen operas). There was hardly another composer among his contemporaries who was as masterful at the art of orchestration, as perceptive to colours of the instrumental groups and as knowledgeable about the nature and specifics of the sound of each instrument. Possessing the so-called colour hearing by nature, when the sound of every key is associated with a certain colour gamut, Rimsky-Korsakov did not separate "orchestration" from the process of composing; a musical image emerged in his mind as a complete set of timbres.

When he started his in-depth study of composition with Balakirev in the early 1860s, Rimsky-Korsakov immediately settled down to write his *Symphony No. 1*. The work was interrupted with a world cruise that Rimsky-Korsakov as a cadet of the Naval College had to complete to become an officer (the composer's fantasy will be repeatedly inspired by scenes of seascape). The symphony was performed by Balakirev in 1865. Although not entirely unassisted stylistically, it was marked with bright national colours and demonstrated confident proficiency in symphonic form. His second symphony *Antar* (1868) after a tale by Osip Senkovsky became a big step in the artistic formation of the young composer. Renamed a "symphonic suite" later on, it captured Rimsky-Korsakov's interest in literary and narrative programmes. In the same years, Rimsky-Korsakov was active in the genre of one-movement orchestral works (Tchaikovsky admired his *Fantasia on Serbian Themes*, but the musical tableau *Sadko* became an even more outstanding example (both written in 1867), the music of which was included in the opera of the same name). The *Symphony No. 3* (1872–73) is in a league of its own. Rimsky-Korsakov wrote it during a transition period after he realized certain one-sidedness of his progress and started to independently grasp a new phase of composing craft. This explains the known "academic" dryness of the work.

The culmination period of Rimsky-Korsakov's symphonic oeuvre falls on the 1880s. Now having orchestral colours at his fingertips, he turned to Russian, Oriental and European folklore, unveiling its most characteristic traits like Glinka did and creating genre, landscape and fantastic pictures using the method of "generalized" programme. Contrasting scenes and images come and go, but at the discretion of the composer they become consistent in the listener's perception. Rimsky-Korsakov's highest symphonic accomplishments were *Capriccio espagnol* (1887) and the universally popular *Scheherazade* (1888), a symphonic suite based on *One Thousand and One Nights*, where the composer removed the original detailed programme not to limit the listener's imagination – everyone is free to fancy which of the tales Scheherazade had to tell to soften the king's hard heart.

The role that the orchestral component plays in Rimsky-Korsakov's operas can hardly be overestimated. The composer used the method of branched system of leitmotifs in his own way, but it is the orchestra that often makes his characters complete, creates a landscape or emotional background for the action, and supplements the solo, ensemble and choral numbers with subtle characteristic details. A series of overtures, entr'actes and symphonic fragments are frequently performed at concerts (the overture to *The Tsar's Bride*, *The Blue Ocean Sea* from *Sadko*, *Procession of Tsar Berendei* and *Dance of the Skomorokhs* from *The Snow Maiden*, *Procession of the Nobles* from *Mlada*, *Flight of the Bumblebee* and *Three Wonders* from *The Tale of Tsar Saltan*, *The Battle at Kerzhents* from *The Legend of the Invisible City of Kitezh*, and many others). As a rule, the composer compiled the suites for concert performances from fragments of his operas (with the exception of the suite from *The Golden Cockerel* which was completed by his pupil Maximilian Steinberg).

“*With all my heart I would hope that my music may spread far so that there are more who love it and find consolation and encouragement in it,*” wrote Pyotr Tchaikovsky at the end of his life. The principles of symphonic and theatrical dramatics are so closely intertwined in his music that some of the pages from his symphonies and overtures conjure up bright and vital images – everyday life and genre scenes, as well as landscapes create complete emotional portraits of the characters. Tchaikovsky’s operas and ballets, on the contrary, often develop by the laws of symphonic dramaturgy. Tchaikovsky, one of the greatest symphonists of the 20th century, significantly contributed to the development of actually all orchestral genres of his time, paying an equal debt to both programme and “purely” instrumental music. He consciously followed the conventional, classically romantic line of symphonism, on which he built a personal model of lyrical and dramatic symphony.

The *Characteristic Dances*, the first orchestral piece written by 25-year-old Tchaikovsky, then a student of the St. Petersburg Conservatory with Anton Rubinstein, was performed at one of Johann Strauss II’s summer concerts at Pavlovsk (unfortunately, the sheet music was lost). When a student, he also wrote *The Storm* (1864), and overture inspired by Alexander Ostrovsky’s play of the same name. Having a freelance diploma, the composer was invited to teach at the just founded Moscow Conservatory. The beginning of the Moscow period in his life and career was marked with the *Symphony No. 1, Winter Daydreams* (1866–68) that essentially revealed the composer’s creative capabilities. The landscapes and genre tableaux typical of Russian perception of the winter season (from the troika tearing along a winter road in the first movement to the Pancake Week revelry in the finale) are depicted in bright emotional colours here. In 1869 (finally edited in 1880), Tchaikovsky wrote the overture-fantasy *Romeo and Juliet* where he managed

to render the major driving forces of Shakespeare’s tragedy – love and feud. In the first half of the 1870s, the composer continued his creative pursuit both in the conventional symphonic form (*Symphony No. 2* (1872) based on Russian and Ukrainian folklore, a sort of an artistic dialogue with the members of Balakirev’s circle; *Symphony No. 3* of five movements (1875) inclined to the principle of suite, closer to the West European model of the “Leipzig” school), and in one-movement programme genres, the symphonic fantasias *The Tempest* (1873) and *Francesca da Rimini* (1876). The *Symphony No. 4* (1877), along with the opera *Eugene Onegin*, became a climax of the Moscow period. It was dedicated to his “best friend” (the composer meant his patroness Nadezhda von Meck whose help enabled him to entirely give himself up to composing). In a letter to her, he described the hidden programme of the symphony in detail that was based on tragic doom of a human person in front of Fatum.

In the first half of the 1880s, Tchaikovsky intensely worked on the genre of orchestral suite. In the same period he wrote the *Serenade for String Orchestra* (1880), a peculiar example of “neoclassicism” in Tchaikovsky’s oeuvre. The tradition of Glinka’s symphonic pieces was continued with the *Capriccio italien* (1880). *The Year 1812* (1880) was written for the consecration of the Cathedral of Christ the Saviour. The idea of the symphony *Manfred* (1885) based on Lord Byron’s poem was prompted by Balakirev. It became a culmination of the programme branch of the composer’s symphony music (in 1890–91, he wrote *The Voyevoda*, a symphonic ballad based on Alexander Pushkin’s translation of Adam Mickiewicz’s poem of the same name; the composer destroyed it, but it was reconstructed by Taneyev after Tchaikovsky’s death).

The *Symphony No. 5* (1888) was a new reading of the “Man and Fatum” subject – the image that appears as a funeral march in the beginning

of the symphony invades the subsequent movements and produces an impression of fatal interference; however, its triumphal and solemn sounds in the final movement make a dual impression and imply different interpretations. The concept of the programme symphony *Life*, which, according to Tchaikovsky, was supposed to complete his career, remained unrealized. The *Symphony No. 6, Pathétique* (1893) was one of the composer's last works. Tchaikovsky thought it was close to the genre of requiem. The theme of the unannounced programme was "*Man in the face of Death*." The unusual structure of the symphony with a slow finale filled with deep sorrow in the conclusion left the audience perplexed at the premiere that took place ten days before the composer's death. Many years passed before the *Pathétique Symphony* was judged on its merits as one of the summits of world symphony music.

"I completely fail to understand what you call ballet music and why you won't accept it. I totally fail to understand how the expression "ballet music" can be something disapproving." These lines from Tchaikovsky's letter to Sergei Taneyev, who reproached the former for excessive ballet-ism of his *Fourth Symphony*, demonstrate Tchaikovsky's attitude to this form of art. He decisively rejected the notion of a secondary, "service" role of music in ballets that was a common place belief both among ballet lovers and serious musicians who thought it was only intended for convenience of dancing and "pleasant entertainment" of the audience.

Tchaikovsky confirmed the correctness of his words with three brilliant ballets. They have been permanent features on the world's stages for more than a hundred years now, inspiring different, at times opposite choreographic interpretations. But there is one thing that remains unchanged – Tchaikovsky's music, "ballet-ready" through and through, filled with dance element and at the same time truly symphonic. In terms

of musical dramatics and depth of characters, it outclassed not just ordinary "authors of ballet music," but also truly talented ballet composers of his time.

The destiny of the ballet *Swan Lake* was complicated. Tchaikovsky worked on his "ballet debut" with ardour and seriousness, but its premiere in 1877 did not enthuse the audience. It only won the recognition after the composer's death.

"This is not only about slapping up some ballet music; I have the impudence to conceive a ballet masterpiece," Tchaikovsky wrote about his second ballet. The music of *The Sleeping Beauty* (1889) was composed in close collaboration with the great choreographer Marius Petipa. Such an approach ensured an ideal blend of the music and choreographic components. That was confirmed by its triumphal premiere at the Mariinsky Theatre.

In the early 1890s, Tchaikovsky received a commission from the directorate of the Imperial Theatres to compose a one-act opera and a one-act ballet that would be presented on the same evening. While Tchaikovsky decided on the plot of the opera (it was *Iolanta*) quite quickly, the script of *The Nutcracker* raised a strong doubt at first. The music of the ballet was finished in 1892. The suite compiled from its numbers was a raving success, but the ballet itself shown at the Mariinsky Theatre in December that year (choreography by Petipa) was met with mixed reviews. *The Nutcracker*, as a multidimensional music and choreographic drama, was only discovered in the 20th century.

"The period of "*Sturm und Drang*" in Russian music has changed into a calm forward movement," as Rimsky-Korsakov described the composers of the next generation who emerged during the last two decades

of the 19th century. Two independent composing schools had taken shape in St. Petersburg and Moscow (the former was led by Rimsky-Korsakov who was the most authoritative composition teacher, while the latter was best represented by Tchaikovsky and Taneyev). However, no signs of rivalry or competition between the two schools of any kind were observed. Quite the contrary, the cases of “creative exchange” were not that rare, when a young composer who graduated from the St. Petersburg Conservatory moved to Moscow and vice versa. The *Belyayev Circle* initiated by Mitrofan Belyayev, a patron of arts, ardent lover of music and music publisher, took the stand of *The Five*. However, the *Belyayev Circle* lacked any “ideology” and consisted of musicians with very different artistic aspirations. Following the era of discoveries and intense exploration (at times in opposite directions), there came a time for Russian music to accumulate and synthesize the wealth and experience of the past generations. Their successors had a propensity for objective and holistic perception of the world rather than direct confrontation. That was one of the reasons for their heightened interest in the symphonic and concerto genres.

“A great Russian musician whose work commands deep respect,” described musicologist Boris Asafiev the creative personality of Sergei Taneyev. An outstanding pianist, composer, music theorist and teacher, a pupil of Nikolai Rubinstein and Tchaikovsky, he became a successor of the latter as a professor of the Moscow Conservatory (he had Sergei Rachmaninoff, Alexander Scriabin, Sergei Lyapunov, Reinhold Glière, Alexander Grechaninov, Boleslav Yavorsky and many others among the students in his counterpoint and fugue class) and later was elected its director. He was named “*musical conscience of Moscow*.” According to Rachmaninoff,

Taneyev’s friends and students thought of him as a “*supreme judge who possessed wisdom, justice, accessibility and simplicity as such*,” as a “*living picture of the truth on Earth once denied by Pushkin’s Salieri*.”

Taneyev’s keen interest in polyphony, including renaissance music of “strict style,” was not only reflected in his teaching activities and works on music theory (“*Convertible Counterpoint in the Strict Style*,” “*Doctrine of Canon*”), but also has a certain impact on his composing style. Taneyev was so hard on himself as he never was on anyone else – he allowed publishing of less than a half of his creative legacy during his lifetime.

So, his *Symphony in C minor* (1898, actually it was his fourth) remains the only work in the genre that he saw fit for performance and publishing. As a student of Spinoza’s philosophy, Taneyev thought that the symphonic genre was a foundation of music arts that did not imply anything accidental. A symphony develops in accordance with Beethoven’s model “from dark to light,” its inner dramatic conflict is pointedly objective (this is what makes it crucially different from Tchaikovsky’s symphonic dramaturgy); a triumphal apotheosis in the coda of the final movement is perceived as a natural and logical outcome. Taneyev’s firm belief in original harmony of the universe is apparent in his only opera *Oresteia* (1882–94) based on Aeschylus’s tragedies. There, Apollo, as a positive force, defeats forces of chaos and destruction (the entr’acte *Interior of Apollo’s Temple at Delphi* is built on Apollo’s theme).

“*My ideal is to find unearthly things in art. Art is a kingdom of something that doesn’t exist...*” This aphorism gives a key to understanding of the work of Anatoly Lyadov, one of the most original personalities of Russian music at the turn of the 20th century, unfortunately, underestimated by his contemporaries and posterity.

A son of a Mariinsky Theatre conductor, Lyadov graduated from the St. Petersburg Conservatory where he studied with Rimsky-Korsakov and was invited to teach theoretical disciplines. He only taught instrumentation and composition during the last years of his life (Sergei Prokofiev, Nikolai Myaskovsky, Yuri Shaporin, Mikhail Gnessin and Boris Asafiev were his students). Many of his colleagues and pupils took Lyadov for a modest miniaturist and author of fairy tales, a representative of the Korsakov School who was loyal to his teacher's precepts. Only deep insight into his works allows us to see a composer who captured the aesthetic essence of a different time – art nouveau and the Silver Age – with extraordinary accuracy.

Lyadov's disposition to miniature forms and filigree finish of every detail ("...to do so that every measure pleases"), as well as his inclination to folklore matched the common trend of Russian artistic life of the time – initiation of "pseudo-Russian" style in architecture, flourishing of the "ornamental" tendency in painting and design, increased attention to exterior finish in very different aspects – from residential interiors to books and printed music (the sheet music of Russian composers published by Belyayev are good examples). The possibility of accurate recording of musical folklore by means of phonograph was at the same time a precursor of its extinction – now the artists seek to portray through the state of nature something that their posterity might never be able to hear in living sound. The *Eight Russian Folk Songs* for orchestra (1906) can be compared to the work of a jeweller who wants to level down his cutting skills and present a precious gem in the most "natural" possible framing. The orchestral sound of the *Songs* presents the treasure of folk art as it is, as if it illustrates another of Lyadov's statements – "*Art is an objective not a means.*"

Another tendency of art nouveau can be traced in Lyadov's orchestral pieces – a broadly understood cult of perfect beauty, art as such. In Lyadov's strive to depict "*a fairy tale, a dragon, a mermaid, a wood goblin,*" escaping "*from realism ... as all things human,*" Rimsky-Korsakov's "heir" directly contradicts his teacher's aesthetic creed ("*The tale's a lie, but it's got a hint...*"). Lyadov had good reason to appreciate his "fairy tale tableau" *The Enchanted Lake* (1908) – "*How picturesque and pure it is, with stars, and mysterious deep inside. And the main thing – with no people... just dead nature, cold, evil but fabulous...*" Some might not hear anything but "static figuration," but this music demands ultimate internal scrutinization coming close to the unattainable, that is devoid of "*everything human*" beauty of the Absolute.

"Arensky is amazingly smart in music... This is a very interesting personality," wrote Tchaikovsky about Anton Arensky. The life and work of this highly talented musician directly confirms the fact that common trends of Russian music at the turn of the century meant much more than the differences between the St. Petersburg and Moscow schools. A graduate of the St. Petersburg Conservatory and one of Rimsky-Korsakov's students, Arensky was invited to teach free composition at the Moscow Conservatory (Sergei Rachmaninoff, Nikolai Medtner, Reinhold Glière and many others were his students). His acquaintance with Tchaikovsky had a huge impact on Arensky's life – he preserved his deep admiration for the personality and work of his senior colleague. Tchaikovsky himself highly appreciated the young composer's talent and fostered the spread of his music. Tchaikovsky's opinion about Arensky was shared by Taneyev. Leo Tolstoy was a devotee of his music too. In the end of his life, Arensky returned to St. Petersburg to succeed to Balakirev as the director of the Imperial Choir.

Performing as a pianist, ensemble player, choral and symphonic conductor, Arensky showed his worth in various genres, but piano and symphonic music constituted the most valuable part of his creative legacy. Tchaikovsky's unconditional influence which was apparent in lyrical expressiveness and a songful nature of melodism in his works were unwittingly combined with deep acquisition of the Rimsky-Korsakov school (specifics of his orchestration, inclination to folk song intonations). On this account his *Variations on Themes of Ryabinin* for piano and orchestra (1899) are particularly interesting (Trofim Ryabinin was a famous Russian narrator whose folk tales were a source of inspiration for many Russian composers). Here, the composer depicts epic characters and images through a concerto-variation form. Arensky's two symphonies composed in the 1880s (B minor, 1883, and A major, 1889; a year earlier he wrote the opera *Dream on the Volga* that delighted Tchaikovsky) are engaging thanks to their sincere emotional warmth and lyrical heartiness. The composer's later orchestral suites and music for the ballet *Egyptian Nights* (1890) are interesting for their genre distinctness and perfect external finish.

"Music... is in fact a language of moods, that is the states of our mind that cannot be expressed in words and do not lend themselves to definite description," Vasily Kalinnikov believed. The life of this outstanding composer was short and dramatic. He had to fight progressive tuberculosis for nearly ten years fated for his composing career.

A native of Oryol and educated at the seminary, young Kalinnikov came to Moscow to enter the preparatory division of the conservatory, but was unable to continue his education because of the lack of money – he spent the subsequent years of his life perpetually in want on

the brink of poverty. Kalinnikov finished the music and drama college of the Moscow Philharmonic Society where he studied bassoon and composition, turned a penny playing in orchestras, conducting and rewriting sheet music. His first orchestral works were performed when he was a student – the symphonic picture *Nymphs, Scherzo* and *Serenade* for string orchestra. After he finished the college, the young musician was a conductor at the Moscow Italian Theatre, but his acute condition made him move to the Crimea. The last years of his life were the most productive. He wrote two symphonies (*No. 1* in G minor was first performed in 1895, in Kiev and enjoyed wide popularity in Russian in his lifetime), the symphonic picture *The Cedar and the Palm* (1898), two orchestral intermezzos and incidental music to Aleksey Tolstoy's drama *Tsar Boris* (1899) commissioned by the Maly Theatre. The patron of arts Savva Morozov also commissioned Kalinnikov to write the opera *In 1812*, but the dying composer only had time for the prologue.

"Sit up and take notice of Kalinnikov's music. As you listen to these sounds filled with poetry, where do you see a sign of their birth in ... the mind of a dying man? ... It's healthy music from beginning to end, sincere music, living one..." wrote Semyon Kruglikov, a friend of the composer's and critic. Borodin's epic might combined in a remarkable manner with Tchaikovsky's anxious emotionality transforms into a deeply individual style which was compared by Asafiev to Koltsov's poetry. The associations with Turgenev's lyrical landscapes, Bunin's prose, Yesenin's verses or Levitan's landscapes are as natural. It seems like the soul of Russia itself sings in these "almost unspeakable" sounds. It is difficult to believe that music as lighthearted and spiritual as this was penned by a tormented man.

Sergei Lyapunov was born in Yaroslavl and spent his childhood years in Nizhny Novgorod, a home city of Balakirev. On the recommendation of Nikolai Rubinstein he entered the Moscow Conservatory, studied there with Taneyev and graduated from it with honours. However, it was his incidental acquaintance with Balakirev that determined his further life – the young musician moved to St. Petersburg where he became a close friend and associate of his mentor.

Together with Balakirev he edited the complete collection of Glinka's works. As a member of the Russian Geographic Society, Lyapunov took part in the expeditions to Russian North to collect folk songs. Their reliance on Glinka's traditions, lively interest in folklore and outstanding pianistic and conducting talents drew the composers of two different generations together. Balakirev's style had tangible influence on Lyapunov's symphonic and piano works. Lyapunov finished Balakirev's *Second Piano Concerto* and *Suite in B minor* for orchestra that remained incomplete after Balakirev's death and also made a brilliant orchestral transcription of *Islamey*. Lyapunov's concept of the symphonic poem *Żelazowa Wola* (1909), named after the place of Frédéric Chopin's birth and where the Polish genius was memorialized through Balakirev's efforts, was also linked with his senior friend.

Two symphonies are distinctive landmarks in Lyapunov's legacy. The *First Symphony* in B minor (1885–87) continued the traditions of the Balakirev Circle and signified the beginning of creative maturity, while the *Second Symphony* in B flat minor (1910–17, performed for the first time in 1950) concluded the composer's career. The *Solemn Overture on Russian Themes* (1896) was an artistic response to the last Russian emperor's accession to the throne and received a high appraisal from Balakirev. In the period of the composer's work on his monumental *Second Symphony*, he also wrote the symphonic poem *Hashish* (1913) based on Arseny Golenishchev-Kutuzov's poem which continued the traditions of "Russian musical Orient."

The music of Nikolai Medtner may not seem to belong in the *Anthology of Russian Symphonic Music*. As a matter of fact, the composer only used orchestra in his piano concertos and was mostly focused on solo piano music and chamber genres. However, Medtner's music played a very special role in Evgeny Svetlanov's life and career accompanying him from literally the first steps of his professional activities.

Maria Gurvich, an associate professor at the Gnossins Music Teachers Institute (now the Russian Music Academy) and Svetlanov's piano teacher, was one Medtner's best piano students. In defiance of time, she always gave his students compositions by the émigré composer and arranged recitals of Medtner's music. As Nina Moznaim-Svetlanova remembers, "*Svetlanov's performance at the Medtner evenings was extraordinary. Even then, in the early years, it had his personal special traits. Those concerts were known for their integrity, duration of music phrases, clarity of sound and his unique manner of performing the high points.*"

Later on, Svetlanov, already a celebrated conductor, performed and recorded all Medtner's chamber ensembles and a number of his solo pieces that are featured in this set. He also initiated a gala concert in Moscow on the occasion of the 100th anniversary of the great Russian composer, pianist and educator. Svetlanov, a conductor, pianist and composer, who realized himself as a successor to the traditions of Russian classical music, also felt the continuity of Medtner's music, its synthesis of lyrical and intellectual components. Working on this *Anthology*, we thought it only fitting to have this name among the other composers featured in the largest project in the world history of sound recording.

Boris Mukosey



«Le chêne pousse du gland comme toute la musique symphonique russe a remonté à “Kamarinskaïa” de Glinka», écrivait Piotr Ilitch Tchaïkovski. Fondateur de l'école musicale russe, Mikhaïl Ivanovitch Glinka aimait l'orchestre dès l'enfance et préférait la musique symphonique à toute autre musique (l'oncle du futur compositeur, qui habitait non loin de son patrimoine familial Novospasskoïe, possédait l'orchestre des musiciens serfs). Les premiers essais de plume dans la musique orchestrale se rapportent à la première moitié des années 1820 ; le jeune compositeur y fuit déjà la sonorisation instrumentale des chansons et des danses populaires dans l'esprit de « la musique des bals » de cette époque, mais en s'orientant vers les modèles du haut classicisme, il tend à assimiler la forme de l'ouverture et de la symphonie avec l'utilisation de la chanson populaire. Ces essais, dont plusieurs sont restés inachevés, n'étaient pour Glinka que « des esquisses » d'exercice, mais ils ont joué un rôle important dans la formation de son style de compositeur.

Glinka manifeste la maîtrise brillante de l'écriture orchestrale déjà dans les ouvertures et les fragments chorégraphiques des opéras (*Une vie pour le tsar*, 1836 et *Rouslan et Ludmila*, 1842). L'ouverture de *Rouslan* est particulièrement caractéristique à cet égard : la dynamique vraiment mozartienne, une énergie « ensoleillée » pétillante de vie (selon le mot de l'auteur, elle « vole à pleines voiles ») y sont réunies avec le développement très intense des motifs et des thèmes. Comme les *Danses orientales* du IV^e acte, elle s'est transformée en vive représentation concertante. Mais c'est durant la dernière décennie de sa vie que Glinka s'est adressé à un véritable art symphonique.

Après avoir fait un long voyage en France et en Espagne, où il a eu la possibilité de prendre connaissance des compositions de Berlioz et de faire une étude approfondie du folklore espagnol, Glinka a amassé un matériau riche pour son œuvre et, en même temps, a trouvé une confirmation à ses recherches intuitives de la liberté de pensée orchestrale. Le compositeur est revenu en Russie avec les esquisses pour deux « ouvertures espagnoles », mais *Kamarinskaïa* (1848), que l'auteur a appelé « la Fantaisie sur deux thèmes russes, ceux de mariage et de danse » est devenue sa première composition achevée. L'idée de rapprocher deux thèmes populaires de caractère opposé par voie de leur développement de variations alternatif a pris la forme d'une sorte de scherzo pour orchestre, qui passe avec juste raison pour le fondement de l'école symphonique russe. Elle a été suivie du *Capriccio brillante sur la thème de la jota aragonesa* et du *Souvenir d'une nuit d'été à Madrid* – les pièces symphoniques réunissant une vive caractérisation des images de danse et la perfection classique de la forme. Ses dernières années Glinka a créé la version orchestrale définitive de la *Valse-fantaisie* (1856), ayant transformé une composition simple pour piano en poème lyrique pour orchestre.

Alexandre Sergueïevitch Dargomyjski était le contemporain cadet et le disciple de Glinka dans l'affaire de formation et de développement de la culture professionnelle musicale russe. Aux répétitions de la *Une vie pour le tsar* il a fait connaissance de l'auteur de l'opéra ; ayant noté les capacités musicales remarquables de l'adolescent, Glinka lui a transmis ses cahiers des exercices musicaux, sur lesquels il travaillait avec le théoricien allemand Siegfried Dehn. Dargomyjski est connu tout d'abord comme compositeur vocal et d'opéra ; cependant, l'œuvre orchestrale reflète à sa manière l'individualité du compositeur. Déjà à la fin des années 1830 il a écrit la pièce symphonique *Boléro* – le premier recours aux thèmes espagnols dans la musique russe pour orchestre. Mais c'est dans les dernières années de sa vie que Dargomyjski a éprouvé un vrai intérêt pour le genre symphonique, non sans influence de ses camarades cadets du *Groupe des Cinq*. La *Fantaisie sur des airs finlandais* (1863–67), la pièce burlesque *Baba Yaga, ou de Volga nach Riga* (1862) et la *Fantaisie sur une danse cosaque (Cosatchoque)* (1864) sont basées sur le matériau folklorique et présentent les esquisses typiques de genre. *Cosatchoque* a acquis la plus grande popularité, avec son humour un peu rustaud et sa couleur expressive ukrainienne.

La seconde moitié de XIX^e siècle a apporté les changements radicaux dans la vie et la culture de la Russie. La création des établissements d'enseignement musical professionnel, l'organisation de la vie concertante régulière et à Saint-Pétersbourg et à Moscou (et plus tard dans d'autres grandes villes de l'Empire Russe), le retour des opéras russes sur les planches – tout cela provoquait un grand intérêt d'ordre public pour l'art musical dans l'ensemble, qui a cessé d'être l'apanage des aristocrates dilettantes. On peut nommer le milieu des années 1860 la naissance du genre symphonique russe : pendant les années 1865–67 les premières symphonies de Rimski-Korsakov, Tchaïkovski

et Borodine ont été exécutées pour la première fois. Les nouvelles conditions d'existence de la musique en Russie sont apparues, non en dernier lieu, grâce à l'activité des enthousiastes et grands travailleurs, et l'un d'eux c'était Mili Alekseïevitch Balakirev.

Compositeur éminent, pianiste, chef d'orchestre et professeur, il était un des rares exemples de « l'autodidacte », il a obtenu quasiment tout par voie du travail obstiné et d'une auto-éducation étendue. Venu à Moscou au début des années 1850, Balakirev a été présenté à Glinka qui lui a transmis les thèmes populaires espagnols inutilisés par lui (ils ont servi du matériau pour l'une des premières compositions pour orchestre de Balakirev – Ouverture sur le thème d'une marche espagnole, 1857). Achievée en 1858, Ouverture sur trois thèmes russes qui perpétuait la tradition du grand prédécesseur a éveillé les appréciations exaltés de la critique. Dans les années suivantes Balakirev continuait à travailler sur le genre de l'ouverture en un seul mouvement, a composé la musique pour la première mise en scène russe du *Roi Lear* de Shakespeare (1861), en s'occupant parallèlement de l'activité pédagogique et civilisatrice active : il a organisé l'École de musique gratuite (où il y avaient des concerts symphoniques réguliers) et a réuni autour de lui de jeunes adhérents (ce cercle a reçu le nom du *Puissant petit groupe* à l'initiative du critique Vladimir Stassov). Toute une pléiade des plus grands représentants de l'art musical russe est sortie de ce groupe. La pièce pour piano *Islamey* est devenue une culmination de l'oeuvre de compositeur de Balakirev des années 1860 (en 1869 l'élève et l'ami de Balakirev Sergueï Liapounov a fait sa transcription pour orchestre). Cependant, il distribuait si généreusement ses idées et ses projets aux confrères cadets, que cela influençait involontairement son propre oeuvre de compositeur : ses plus grands projets pour orchestre (symphonie n° 1, poème symphonique *Tamara*) il ne les a réalisés que deux décennies plus tard.

Après la période de crise de dix ans, au début des années 1880, Balakirev a recommencé son activité créatrice variée, qui continuait jusqu'aux dernières années de sa vie. Et dans ses compositions de la dernière période Balakirev a gardé la fraîcheur de la créativité mélodique, un style orchestral pittoresque et une sensation passionnée vivante du folklore, sans avoir subi quelque évolution de style.

Anton Grigorievitch Rubinstein – l'un des plus grands pianistes du XIX^e siècle, compositeur, chef d'orchestre et professeur – a apporté aussi une très grande contribution à la culture musicale russe. Rubinstein a passé ses jeunes années en Europe Occidentale ; à son retour en Russie son activité musicale et civilisatrice a atteint de telles proportions, qui ont radicalement changé le rôle de l'art musical dans notre pays. Grâce aux efforts d'Anton Rubinstein on a fondé la Société musicale russe avec les filiales à Moscou et à Saint-Pétersbourg, dont le but était d'organiser des concerts réguliers. En 1862 le premier conservatoire russe a été ouvert dans la capitale du nord (Nikolaï, le frère cadet d'Anton Rubinstein, a ouvert le conservatoire de Moscou quatre ans plus tard). Ce n'est pas toutes les oeuvres d'un très grand héritage d'Anton Rubinstein comme compositeur (plus de 600 compositions dans des genres fort différents) sont restées reconnues avec le temps. Peut-être, sa figure de compositeur s'est révélée le plus vivement aux miniatures de piano, de chambre et d'orchestre.

Le Tchèque Eduard Frantsovitch Nápravník a vécu en Russie la plus grande partie de sa vie. Près d'un demi-siècle (1869–1916) il a été chef principal du théâtre Mariinsky. À ce poste Napravník a réalisé les premières des opéras de Dargomyjski, Rubinstein, Serov, Borodine, Moussorgski, Rimski-Korsakov, Tchaïkovski, en inspirant constamment

de l'admiration par le plus haut professionnalisme et un soin extrême dans le travail sur la musique. Parmi les compositions de Napravnik lui-même l'opéra *Doubrovski* (1894) d'après le roman de Pouchkine, composé aux traditions de l'opéra lyrique, a joui du plus grande popularité.

« *Quel homme et quel talent c'était !* » – disait Rimski-Korsakov d'Alexandre Porfirievitch Borodine. Compositeur et chimiste réunis, il a dirigé plus de 20 ans la chaire de l'Académie médico-chirurgicale à Saint-Pétersbourg, était un organisateur des premiers cours professionnels pour femmes en Russie. Mais pour la musique il ne distrait que de rares heures libres, au grand chagrin de ses amis. En se considérant comme « *lyrique et symphoniste de nature* », Borodine est devenu fondateur d'une branche épique de la musique symphonique russe.

Borodine s'est mis à la composition de la Première symphonie au début des années 1860, ayant commencé à travailler avec Mili Balakirev (pour ce moment-là il a déjà soutenu sa thèse de doctorat et était l'auteur d'une série de compositions instrumentales et de chambre). Sa première sous la conduite de Balakirev a eu lieu en 1869, et elle est devenue un événement considérable non seulement pour son auteur, mais aussi pour tout le *Groupe des Cinq* (à l'étranger Franz Liszt l'a apprécié avec enthousiasme).

La Deuxième symphonie, que l'on a appelée par la suite *Épique*, est devenue la plus grande réussite de Borodine symphoniste. En y travaillant pendant 1869–1876, en même temps que sur l'opéra *Le Prince Igor*, Borodine a incarné sous forme du cycle sonate et symphonique les images épiques du folklore russe (d'après Stassov, dans le premier mouvement est incarné le tableau de la réunion des preux russes, dans le troisième – le chant du conteur légendaire Boïane, dans le finale – la fête des preux avec le régal et les danses). Une des culminations de l'opéra – les *Danses*

polovtsiennes accompagnées d'un chœur, exécutées assez souvent comme le numéro symphonique – continue la ligne des *Danses orientales de Rouslan et Ludmila* de Glinka. Le tableau symphonique *Dans les steppes de l'Asie centrale* (1880, il est composé pour la représentation solennelle manquée, à l'occasion de l'anniversaire de l'avènement au trône de l'empereur Alexandre II) est bâti sur l'idée de la synthèse des mélodies russe et orientale. La Troisième symphonie (1887), sur laquelle Borodine travaillait dans les derniers mois de sa vie, est intéressante par la couleur lyrique, nouveau pour l'auteur ; le compositeur n'a pas eu le temps de l'écrire, mais la mémoire phénoménale d'Alexandre Glazounov a conservé la musique de deux premiers mouvements (Glazounov a reconstitué beaucoup de choses que Borodine n'avait pas achevé – ainsi, il a pratiquement composé l'ouverture du *Prince Igor* en utilisant le thème de l'opéra). L'orchestration d'une des dernières compositions de Borodine – *Petite suite* (1885) pour piano – appartient aussi à Glazounov.

« *Vers les nouveaux rivages de l'art encore sans limites !* » – tel était un credo artistique de Modeste Petrovitch Moussorgski. De longues années s'étaient écoulées, avant que le public ait estimé ses élans novateurs à leur juste valeur. Persuadé que « *la vérité artistique ne souffre pas de formes préconçues* », Moussorgski incarnait dans son oeuvre « *la vie où qu'elle se manifeste, la vérité, toute amère qu'elle était* », ce qui effarouchait parfois même ses amis musiciens (y compris son instructeur Mili Balakirev).

À la différence de ses collègues du *Groupe des Cinq*, Moussorgski n'éprouvait pas d'intérêt pour les genres de la musique instrumentale traditionnelle (symphonie, ouverture, concerto). Le Scherzo pour orchestre est une sorte d'essai de plume du jeune compositeur dans la musique symphonique, composé pendant les études intenses avec Balakirev

(1858). *Intermezzo in modo classico* badin, dédié à Borodine qui préférait les formes classiques, a été écrit 9 ans plus tard. La même année 1867 le compositeur a achevé son œuvre la plus originale pour orchestre – *Une nuit sur le mont Chauve*. Inspirée par la partie finale (*Songe d'une nuit du sabbat*) de la *Symphonie fantastique* de Berlioz, elle étonne jusqu'à présent par la hardiesse des solutions orchestrales et harmoniques nées par la fantaisie inépuisable du compositeur (plus tard Moussorgski l'utilise comme le finale du 2-e acte de l'opéra *La Foire de Sorotchintsy*). La Marche triomphale *La prise de Kars* (1880) a été composée pour la même fête à l'occasion de l'anniversaire, qu'*Dans les steppes de l'Asie centrale* de Borodine. Le chef-d'œuvre pianistique de Moussorgski – le cycle *Tableaux d'une exposition* (1874) – est aussi populaire aujourd'hui dans la version pour orchestre, qui appartient à la plume de Maurice Ravel.

L'originalité du sentiment de timbre de Moussorgski était si radicale pour les contemporains, qu'elle a fait naître, pour beaucoup de décennies, une opinion sur son «incapacité» à l'orchestration; jusqu'à la fin du XX^e siècle ses opéras et œuvres orchestrales ont été exécutés, en règle générale, en versions orchestrales traditionnelles de Rimski-Korsakov qui étaient plus impressionnantes. Et dans ce coffret ils sont présentés à cet état.

Nikolaï Andreïevitch Rimski-Korsakov est entré dans l'histoire de l'art musical comme un compositeur d'opéra, éminent en Russie (il a composé 15 opéras). Mais parmi ses contemporains, presque personne ne possédait l'art d'orchestration avec une telle virtuosité, ne discernait si finement les couleurs des groupes d'instruments, n'a étudié si profondément la nature et les particularités de la sonorité de chaque instrument. En ayant de naissance «l'audition colorée» qui associe le son de chaque tonalité à la gamme de couleurs déterminée, Rimski-Korsakov ne séparait pas «l'orchestration»

du procès de la composition; l'image musicale apparaissait dans son esprit sous une forme de timbre achevée.

Après avoir commencé les études de composition sérieuses avec Balakirev au début des années 1860, Rimski-Korsakov s'est mis aussitôt à la composition de la première symphonie. Son travail a été interrompu à cause du voyage maritime autour du monde, que Rimski-Korsakov – garde-marine du Corps maritime – devait faire pour accéder à l'épaulette (par la suite des paysages maritimes inspireront plus d'une fois la fantaisie du compositeur). La symphonie a été exécutée sous la baguette de Balakirev en 1865. Bien que son style ne soit pas encore assez indépendant, elle est marquée du coloris vif national et manifeste une maîtrise assurée de la forme symphonique. La deuxième symphonie *Antar* (d'après un conte de Senkovski, 1868) est devenue un pas important dans la formation artistique du jeune auteur; rebaptisée plus tard «la suite symphonique», elle représente la passion de Rimski-Korsakov pour la musique à programme d'après le sujet d'une œuvre littéraire. Ces mêmes années Rimski-Korsakov travaille activement dans le genre des œuvres pour orchestre en un seul mouvement: la *Fantaisie sur des thèmes serbes* a suscité l'admiration de Tchaïkovski, mais le tableau symphonique *Sadko* (tous les deux de 1867) est devenu un modèle encore plus frappant, dont la musique entrerait dans l'opéra du même nom 30 ans plus tard. La troisième symphonie (1872–73) se tient à l'écart; elle est composée en période transitoire quand Rimski-Korsakov, considérant son développement comme imparfait, perfectionnait d'une façon indépendante son art de compositeur; ainsi s'explique une certaine aridité «académique» de cette œuvre.

L'étape culminante de l'œuvre symphonique de Rimski-Korsakov tombe les années 1880. Ayant possédé à fond des couleurs orchestrales, il recourt aux folklores russe, oriental et européen, découvre leurs traits marquants

«à la façon de Glinka» et crée les tableaux de genre, de paysages ou de contes en utilisant le programme «généralisé». Les scènes et les images contrastées se succèdent, mais, au bon vouloir de l'auteur, l'auditeur les perçoit comme cohérentes et achevées. La plus grande réussite de Rimski-Korsakov – comme symphoniste c'était le *Capriccio espagnol* (1887) et *Shéhérazade* (1888), devenue populaire dans le monde entier – la suite symphonique d'après les contes des *Mille et une nuits*, où l'auteur a enlevé le programme initial détaillé pour ne pas limiter la fantaisie de l'auditeur : chacun est libre de s'imaginer quels contes Shéhérazade a raconté pour adoucir le cœur d'airain du prince.

Il est difficile de surestimer le rôle que l'élément orchestral joue dans les opéras de Rimski-Korsakov. Le compositeur utilisait à sa manière la méthode du système ramifié des leitmotifs ; mais c'est l'orchestre qui achève souvent l'image de ses héros, crée le fond de paysage ou celui émotionnel pour l'action, ajoute les détails caractéristiques fins aux solos, numéros choraux et d'ensemble. Une série d'ouvertures, d'entractes et de fragments symphoniques sonne assez souvent dans les concerts (ouverture de *La Fiancée du tsar* et *La Mer océane bleue* de Sadko, *Procession du Tsar Berendeï* et *Danse des bouffons* de Snégourotskha, *Marche des princes* de Mlada, *Vol du bourdon* et *Trois merveilles* du Conte du tsar Saltan, *Bataille de Kerjenets* de *La Légende de la ville invisible* de Kitège et beaucoup d'autres). D'une manière générale, le compositeur composait lui-même les suites des fragments de ses opéras pour les versions orchestrales (la suite du *Coq d'or*, terminée par son élève Maximilian Steinberg, fait exception).

«Je voudrais bien de tout mon cœur que ma musique se répande, que le nombre de gens qui l'aiment et y trouvent une consolation et un soutien, augmente», a écrit Piotr Ilitch Tchaïkovski à la fin de sa vie. Les principes de la dramaturgie symphonique et théâtrale se sont mêlés si étroitement

dans sa musique, que certaines pages des symphonies et des ouvertures éveillent dans l'imagination des images vives, toutes pleines de vie – les scènes de mœurs et de genre, les paysages créent «les portraits émotionnels» achevés des personnages ; au contraire, les opéras et les ballets de Tchaïkovski se développent souvent d'après les lois de la dramaturgie symphonique. Un des plus grands symphonistes du XIX^e siècle, Tchaïkovski a apporté une contribution considérable au développement de la presque totalité des genres orchestraux de son époque, a rendu hommage à la musique à programme autant qu'à la musique instrumentale «pure». Il suivait consciemment la ligne traditionnelle, classique et romantique du symphonisme, à la base de laquelle il a formé le modèle individuel de la symphonie lyrique et dramatique.

La première composition pour orchestre de Tchaïkovski âgé de vingt-cinq ans, alors étudiant du Conservatoire de Saint-Petersbourg dans la classe d'Anton Rubinstein – *Danses de caractère* – a été exécutée sur un des concerts d'été de Johann Strauss (fils) à Pavlovsk (malheureusement, cette partition n'est pas conservée). Dans les années du conservatoire il a composé aussi l'ouverture *L'Orage* (1864, d'après le drame d'Alexandre Ostrovski). Ayant obtenu le diplôme d'«artiste libre», le jeune compositeur a été invité à enseigner dans le tout nouveau Conservatoire de Moscou. La Première symphonie (*Rêves d'hiver*, 1866–68), qui a découvert dans une grande mesure le potentiel créateur de l'auteur, a marqué le début de la période de Moscou dans sa vie et son œuvre. Les tableaux de paysage et de mœurs, présentant la perception de l'hiver par les Russes (de la «troïka» qui court à toute vitesse le chemin d'hiver dans la première partie jusqu'à la fête de la Semaine Grasse dans la finale), y acquièrent une signification émotionnelle marquée. En 1869 Tchaïkovski a composé une ouverture fantaisie *Roméo et Juliette* (révisée définitivement en 1880), où il a réussi à découvrir dans

la musique les facteurs principaux de la tragédie de Shakespeare – amour et haine héréditaire. Dans la première moitié des années 1870 le compositeur continue les recherches créatrices dans la forme symphonique traditionnelle (la symphonie n° 2, composée en 1872, fondée sur le folklore russe et ukrainien, présente une sorte du dialogue créateur avec les compositeurs du groupe de Balakirev ; la symphonie en cinq mouvements n° 3 composée en 1875, tendue vers le principe de la suite, est plus proche du modèle occidentale de l'école « de Leipzig »), comme dans les genres de la musique à programme composés d'un seul mouvement (fantaisies symphoniques *La Tempête*, 1873 et *Francesca da Rimini*, 1876). La culmination de la période de Moscou, avec l'opéra *Eugène Onéguine*, c'était la Quatrième symphonie (1877) dédiée « À mon meilleur ami » (l'auteur voulait dire la mécène Nadejda Filaretovna von Meck, dont l'aide lui a permis de se consacrer entièrement à l'activité de compositeur). Dans la lettre à Nadejda von Meck il a décrit en détail le programme caché de la symphonie, fondé sur la résignation tragique de l'homme devant le *Fatum* (le destin).

Dans la première moitié des années 1880 Piotr Tchaïkovski travaille intensément le genre de la suite orchestrale, au cours de la même période il a composé la Sérénade pour cordes (1880) – un exemple original du « néo-classicisme » dans l'oeuvre de Tchaïkovski. Le *Capriccio italien* (1880) suit une tradition des pièces symphoniques de Glinka. *L'Ouverture solennelle 1812* (1880) a été composée pour commémorer la dédicace de la Cathédrale du Christ-Sauveur. La symphonie *Manfred* d'après le poème dramatique de Byron (1885), dont la conception a été suggérée par Balakirev, est devenue la culmination de la branche à programme de la musique symphonique du compositeur (dans les années 1890–91 Tchaïkovski a composé la ballade symphonique *Le Voïévode* d'après le poème de Pouchkine et ensuite il l'a détruite, mais Taneïev l'a restaurée après sa mort).

La Cinquième symphonie (1888) traite le sujet « *l'Homme et le Fatum* » à la nouvelle manière : l'image, qui vient sous forme de la marche funèbre au début de la symphonie, pénètre par la suite dans les parties suivantes, en donnant l'impression de l'intervention fatale du destin ; cependant, son accent triomphal et solennel dans le mouvement final dégage une impression ambiguë et suppose de diverses interprétations. L'idée de la symphonie à programme « *La Vie* », qui, dans la pensée de Tchaïkovski, devait achever sa carrière musicale, est restée irréalisée. La Sixième symphonie (*Pathétique*) (1893), que le compositeur lui-même trouvait proche du genre du Requiem, est devenue l'une de ses dernières compositions. Cette fois-ci le thème du programme restant inconnu de tous était « *l'Homme face à la Mort* ». La structure insolite de la symphonie, qui aboutit au finale lent plein d'une profonde affliction, a laissé songeur à la première qui a eu lieu 10 jours avant la mort du compositeur. Beaucoup d'années ont passé, avant que la symphonie *Pathétique* soit appréciée à sa juste valeur – comme l'un des sommets de la musique symphonique mondiale.

«...Je ne comprends pas ce que vous nommez la musique de ballet et pourquoi vous ne pouvez pas vous réconcilier avec elle ? En général je ne comprends absolument pas comment l'expression la musique de ballet peut impliquer une espèce de blâme ? » Les lignes de la lettre à Sergueï Taneïev, qui a reproché au compositeur le caractère « de ballet » superflu de sa Quatrième symphonie, montrent une attitude de Tchaïkovski envers ce genre d'art. Il repoussait catégoriquement l'idée du second rôle « auxiliaire » de la musique dans le ballet, destinée soi-disant pour faciliter les danses et divertir le public, qui était répandue parmi les balletomanes comme dans le milieu des musiciens sérieux.

Tchaïkovski a brillamment appuyé son bon droit sur trois ballets. Il y a plus de 100 ans qu'ils demeurent aux théâtres du monde entier, en inspirant des maîtres de ballet aux différentes interprétations chorégraphiques, parfois contraires. Mais une seule chose reste inchangée : la musique de Tchaïkovski – musique « de ballet » chair de la chair, pénétrée de l'élément de danse et en même temps véritablement symphonique. Avec la dramaturgie musicale et la profondeur des images sa musique a laissé loin derrière elle non seulement « *des faiseurs ordinaires de musique de ballet* », mais des auteurs de ballets vraiment talentueux de l'époque.

Le sort du ballet *Le Lac des cygnes* était difficile. Tchaïkovski avait travaillé sur son « début de ballet » avec entrain et esprit de sérieux, mais le public n'a pas accueilli la première (1877) avec enthousiasme ; il a reçu un véritable hommage déjà après la mort du compositeur.

« *Il ne s'agit pas seulement de brocher d'une manière quelconque la musique de ballet ; j'ai de l'audace de projeter le chef-d'oeuvre de genre* », écrivait Tchaïkovski sur son deuxième ballet. La musique de *La Belle au bois dormant* (1889) a été composée en étroite coopération avec le maître de chorégraphie éminent Marius Petipa ; une telle approche a assuré l'union idéale des composants musicaux et chorégraphiques, ce que la première triomphale au théâtre Mariinsky a confirmé.

Au début des années 1890 la direction des Théâtres Impériaux a commandé à Tchaïkovski l'opéra et le ballet à un acte, qui seraient représentés pendant une soirée. Le compositeur a choisi assez vite le thème d'opéra (*Iolanta*), quant au scénario du *Casse-Noisette*, présenté à lui, il a eu d'abord de forts doutes. La musique du ballet n'a été achevée qu'en 1892. La suite composée de ses numéros, exécutée sous la direction de l'auteur, a eu du succès éclatant, mais le ballet lui-même, présenté pour la première fois au théâtre Mariinsky en décembre de la même année (avec

la chorégraphie de Marius Petipa), a entraîné des réactions contradictoires. Une véritable découverte du *Casse-Noisette* comme drame lyrique et chorédrame sur plusieurs plans s'est passée seulement au XX^e siècle.

« *À la période de Tempête et Passion dans la musique russe a succédé le mouvement tranquille en avant* », Rimski-Korsakov a caractérisé ainsi des compositeurs de la génération suivante, dont la formation artistique est tombée les deux dernières décennies du XIX^e siècle. Deux écoles de compositeur indépendantes ont été formées à Saint-Petersbourg et à Moscou : à la tête de la première école était Rimski-Korsakov, devenu le professeur de composition le plus compétent en Russie ; Tchaïkovski et Taneïev sont devenus les plus grands représentants de l'école « de Moscou ». Cependant, il n'y avait aucune rivalité ou « concurrence » entre elles. Au contraire, « l'échange créateur » était fréquent, quand un jeune compositeur diplômé du Conservatoire de Saint-Petersbourg a déménagé à Moscou (et vice versa). Le *Cercle Belaïev* a pris la place du *Groupe des Cinq* (il a été créé à l'initiative du mécène, mélomane passionné, éditeur de musique Mitrofan Petrovitch Belaïev), cependant il était dénué de toute « idéologie » et comportait les musiciens des ambitions créatrices fort différentes. Après l'époque des découvertes et des recherches intenses (parfois aux sens opposés) dans la musique russe est venue l'heure de généralisation, de synthèse de l'expérience acquise par les générations précédentes. Leurs successeurs tendaient à la perception objective, achevée du monde qu'au goût de conflits déclaré ; c'était une des raisons de l'intérêt particulier pour les genres symphoniques et concertants.

« *Un grand musicien russe, toute l'activité de qui éveille un profond respect* », voilà comment le musicologue Boris Assafiev a caractérisé

la personnalité artistique de Sergueï Ivanovitch Taneïev. Pianiste éminent, compositeur, théoricien de musique et pédagogue, élève de Nikolaï Rubinstein et de Tchaïkovski, il est devenu successeur du dernier au poste de professeur du Conservatoire de Moscou (parmi ses élèves en contrepoint et fugue il y avait Sergueï Rachmaninov, Alexandre Skriabine, Sergueï Liapounov, Reinhold Glière, Alexandre Gretchaninov, Boleslav Yavorski et beaucoup d'autres), et ensuite il en a été élu le directeur. On l'appelait «*la conscience musicale de Moscou*»; d'après Rachmaninov, les amis et les élèves considéraient Taneïev comme «*un juge supérieur doué de sagesse, de justice, d'accessibilité et de simplicité...*», comme «*l'incarnation de cette vérité-là sur la Terre que Salieri de Pouchkine rejetait autrefois*».

L'intérêt particulier pour la polyphonie, y compris pour la musique de la Renaissance du «*style rigoureux*», s'est reflété non seulement dans l'activité pédagogique et les travaux de théorie musicale de Taneïev (*Le Contrepoint mobile de style rigoureux*, *La Science du canon*), mais influençait d'une certaine façon son oeuvre de compositeur. Taneïev était sévère pour lui-même plus que pour quelqu'un – il a permis de publier de son vivant moins de moitié de son héritage artistique.

Ainsi, la symphonie en do mineur (1898, en fait la quatrième) est restée une seule oeuvre de Taneïev dans ce genre, que l'auteur a jugé possible d'exécuter et de publier. Passionné pour la philosophie de Spinoza, Taneïev considérait le genre symphonique comme une base fondamentale de l'art musical, où rien n'est jamais fortuit. La symphonie se développe selon un modèle de Beethoven «*de l'obscurité vers la lumière*», son conflit dramatique intérieur est résolument objectif (ceci recèle une différence principale de la dramaturgie symphonique de Tchaïkovski); l'apothéose triomphale dans la partie finale est interprétée comme un résultat naturel logique. La foi robuste de Taneïev en harmonie originelle de l'univers se découvre

dans son unique opéra *Oresteïa* (1882–94) composé d'après les tragédies d'Eschyle; Apollon qui incarne la lumière y triomphe des forces de chaos et de destruction (l'entracte du *Temple d'Apollon à Delphes* est construit sur l'utilisation du thème d'Apollon).

«*Mon idéal c'est trouver le céleste dans l'art. L'art est un royaume de ce qui est absent au monde...*». Cet aphorisme donne la clé de compréhension de l'oeuvre d'Anatoli Constantinovitch Liadov – l'une des figures les plus originales de la musique russe de la limite des XIX–XX siècles, malheureusement méconnu par les contemporains et les descendants.

Fils du chef d'orchestre du théâtre Mariinsky, Liadov a terminé le Conservatoire de Saint-Petersbourg dans la classe de Rimski-Korsakov; puis il a été invité comme professeur de disciplines théoriques – seulement les dernières années de sa vie Liadov a enseigné l'instrumentation et la composition (on compte parmi ses élèves Sergueï Prokofiev, Nikolaï Miaskovski, Youri Chaporine, Mikhaïl Gnessine, Boris Assafiev). Beaucoup de collègues et les élèves considéraient Liadov comme représentant de l'école de Rimski-Korsakov fidèle aux préceptes de son maître, comme miniaturiste et «*conteur*» modeste. Et une pénétration profonde dans son oeuvre seulement permettra de voir en lui un compositeur, qui a exprimé avec précision extraordinaire l'essence esthétique de toute autre époque – Moderne et Âge d'argent.

L'inclination de Liadov pour des formes miniatures, pour la finition en filigrane de chaque détail («*...faire en sorte que chaque mesure réjouisse*»), comme le penchant pour le folklore coïncide avec la tendance générale de la vie artistique russe de cette époque: la naissance du style «*pseudo-russe*» dans l'architecture, la compréhension des métiers d'art populaire comme un genre d'art, l'épanouissement de la tendance «*ornementale*» dans la peinture

et le design, une attention particulière à la finition extérieure sous ses formes très variables – des intérieurs de maisons jusqu'aux livres et éditions de musique (par exemple, le cahier des oeuvres des compositeurs russes, édition de Belaïev). La possibilité de l'enregistrement précis du folklore sonore (avec l'aide du phonographe) est devenue simultanément le précurseur de sa disparition – et voilà les artistes tâchent de reproduire sous son aspect originel ce que leurs descendants peuvent ne plus entendre en live. On peut comparer *Huit chants populaires russes* pour orchestre (1906) au travail de l'orfèvre qui aspire à niveler son art de la taille, à présenter la pierre précieuse dans une monture « naturelle » au maximum. L'exécution des chansons par l'orchestre nous présente le trésor de l'art populaire « tel qu'il est », comme en illustrant une autre expression de Liadov : « *L'art ce n'est pas le moyen, mais la fin* ».

On peut saisir dans les pièces orchestrales de Liadov une autre tendance du moderne – le culte d'une beauté idéale au sens large, de l'art en tant que tel. Dans son désir de représenter « *le conte, le dragon, l'ondine, le sylvain* », de fuir « *le réalisme... qui est trop humain* », « l'héritier » de Rimski-Korsakov est en contradiction directe avec le credo esthétique de son professeur (« *Le conte est un mensonge qui dit la vérité...* »). Ce n'est pas un hasard si Liadov lui-même appréciait plus que tout « le scène de conte de fée » *Le Lac enchanté* (1908) : « *Qu'il est imagé, pure, avec des étoiles, et mystérieux dans les profondeurs. Et, surtout, sans les hommes... seulement le règne de la nature – froide, méchante, mais fantastique...* ». Certaines gens n'y entendront rien, excepté « la figuration statique », mais cette musique demande une écoute intérieure très attentive, en s'approchant de près à la beauté de l'Absolu inaccessible, c'est-à-dire privée de « tous les traits humains ».

« *Arenski est extrêmement intelligent dans la musique... C'est une personne très intéressante !* » écrivait Tchaïkovski sur Anton Stepanovitch Arenski.

La vie et l'oeuvre de ce musicien doué de talent sont la confirmation explicite de ce que les tendances générales de la musique russe aux confins des siècles signifiaient beaucoup plus, que les différends des écoles « de Saint-Pétersbourg » et « de Moscou ». Promu du Conservatoire de Saint-Pétersbourg dans la classe de Rimski-Korsakov, Arenski a reçu une invitation pour enseigner au Conservatoire de Moscou dans la classe de composition libre (où Sergueï Rachmaninov, Nikolaï Medtner, Reinhold Glière et beaucoup d'autres ont été ses élèves). La connaissance avec Tchaïkovski a exercé une très grande influence sur la vie ultérieure d'Arenski : il a gardé toute sa vie une profonde admiration pour la personnalité et l'oeuvre de son collègue aîné. Tchaïkovski lui-même a beaucoup apprécié le talent du jeune compositeur et contribuait à la popularisation de sa musique. Taneïev partageait aussi l'opinion de Tchaïkovski sur le compte d'Arenski, Lev Tolstoï était un admirateur ardent de sa musique. À la fin de sa vie Arenski est rentré à Saint-Pétersbourg et devenu successeur de Balakirev au poste du directeur du Chœur impérial.

En se produisant comme pianiste, membre de l'ensemble, chef de chœur et d'orchestre symphonique, Arenski s'est révélé dans de différents genres, mais la musique de piano et symphonique présente la partie la plus précieuse de son héritage de compositeur. Une influence incontestable de Tchaïkovski, se manifestant dans une expressivité lyrique, le caractère mélodieux, s'unit involontairement dans ses oeuvres avec une profonde assimilation de l'école de Rimski-Korsakov (spécificité de l'orchestration, penchant pour les intonations de chansons populaires). De ce côté la *Fantaisie sur des thèmes de Ryabinine* pour piano et orchestre (1899) suscite de l'intérêt particulier (Ryabinine est un conteur célèbre russe, dont les bylines servaient de source d'inspiration pour beaucoup de compositeurs russes); le compositeur découvre les images épiques russes sous forme

de concert et de variations. Deux symphonies composées par Arenski dans les années 1880 (en si mineur, 1883, en la majeur, 1889 ; l'opéra *Un rêve sur la Volga* composé un an auparavant a ravi Tchaïkovski) attirent par une chaleur affective sincère et une intimité lyrique. Les suites orchestrales composées plus tard et la musique pour le ballet *Les Nuits égyptiennes* (1990) sont intéressantes par la spécificité de genre et la perfection de la finition extérieure.

« *La musique... est, au fond, la langue des humeurs, c'est-à-dire de ces états de notre âme qui sont presque inexprimables par la parole et échappent à une description précise* », croyait Vassili Sergueïevitch Kalinnikov. La vie de ce compositeur éminent était courte et dramatique ; pendant presque dix ans, quand il a pu créer, il lui a fallu résister à la tuberculose progressive.

L'originaire d'Orel, qui avait fait ses études dans un séminaire, le jeune Kalinnikov est venu à Moscou pour entrer aux cours préparatoires du conservatoire, mais n'a pas pu continuer ses études à cause du manque d'argent – de perpétuels besoins au bord de la misère l'accompagnaient toute sa vie. Kalinnikov a terminé l'école de musique de la Société philharmonique de Moscou dans les classes de basson et de composition, a eu un gain d'appoint en jouant dans les orchestres, en dirigeant et en copiant la musique. Déjà au temps de formation on a exécuté ses premières compositions pour orchestre (tableau symphonique *Les Nymphes*, Scherzo et Sérénade pour orchestre à cordes). Sorti de l'école, le jeune musicien entre en qualité du chef d'orchestre à l'opéra italien, mais en raison de l'aggravation de la maladie il doit partir en Crimée. Les dernières années de sa vie étaient les plus productives pour son œuvre. Il compose deux symphonies (la Première en sol mineur a été exécutée pour la première fois à Kiev en 1895 et a rencontré un grand succès de par toute la Russie encore

du vivant de l'auteur), le poème symphonique *Le Cèdre et le Palmier* (1898), deux Intermezzi pour orchestre. Sur commande du Théâtre Maly Vassili Kalinnikov compose la musique de scène pour le drame d'Alexeï Tolstoï *Tsar Boris* (1899). Le mécène Savva Mamontov commande à Kalinnikov l'opéra *L'année 1812*, mais le compositeur mourant n'a le temps que d'écrire son prologue...

« *Écoutez attentivement la musique de Kalinnikov, écrivait l'ami du compositeur, le critique Semyon Krouglikov. Où en est le signe de ce que ces sons pleins de poésie se sont manifestés dans... l'esprit du mourant ? ...C'est une musique saine du début à la fin, musique sincère, vivante...* ».

La puissance épique de Borodine, en se liant extraordinairement avec une affectivité palpitante de Tchaïkovski, se transfigure au style profondément individuel, que Boris Assafiev comparait à la poésie d'Alexeï Koltsov ; les associations avec les paysages lyriques de Tourgueniev, la prose de Bounine, les poésies d'Essenine ou les paysages de Levitan seront aussi naturelles... Il semble que l'âme même de la Russie chante dans ces sons, « *presque inexprimables par la parole* » ; il est difficile de croire que la musique tellement radieuse, lyriquement inspirée naissait de la plume d'un homme déchiré par des adversités.

L'originaire de Yaroslavl, Sergueï Mikhaïlovitch Liapounov a passé son enfance à Nijni Novgorod – la patrie de Balakirev. Sur recommandation de Nikolaï Rubinstein il est entré au Conservatoire de Moscou et a terminé brillamment ses études dans la classe de Taneïev. Mais la connaissance fortuite avec Balakirev a influé sur toute sa vie ultérieure : le jeune musicien déménage à Saint-Petersbourg où il devient un ami intime et compagnon de son maître.

Avec Balakirev il revoit les œuvres complètes de Glinka. Comme membre de la Société Russe de géographie, Liapounov participe aux expéditions

vers le Nord russe pour collecter des chansons populaires. L'appui sur les traditions de Glinka, un goût très vif pour le folklore, le talent remarquable de pianiste et de chef d'orchestre – tout cela rapprochait les compositeurs de deux générations différentes ; le style de Balakirev a exercé une influence sensible sur l'oeuvre symphonique et pianistique de Liapounov. Liapounov a fini le Concerto pour piano n° 2 et la Suite orchestrale en si mineur restés inachevés après la mort de Balakirev, a fait une brillante transcription d'*Islamey* pour orchestre. L'idée du poème symphonique de Liapounov *Żelazowa Wola* (1909) a été aussi liée à l'ami aîné. Il s'agit du lieu de naissance de Frédéric Chopin, où par les efforts de Balakirev le génie polonais a été immortalisé.

Deux symphonies sont les phares originaux dans l'héritage artistique de Liapounov. La première symphonie (en si mineur, 1885–87), continuant les traditions du *Groupe des cinq*, marque le commencement de la maturité créatrice, et la deuxième (en si bémol mineur, 1910–17, exécutée pour la première fois en 1950) achève sa voie de compositeur. *L'Ouverture solennelle sur des thèmes russes* (1896) était un écho artistique à l'avènement au trône du dernier empereur russe ; Balakirev l'a appréciée hautement. Pendant le travail sur la deuxième symphonie monumentale Liapounov a composé le poème symphonique *Haschich* (1913) d'après le poème d'Arseni Golenichtchev-Koutouzov, continuant les traditions de l'Orient musical russe.

L'oeuvre de Nikolai Karlovitch Medtner ne convient pas, à première vue, à l'édition de *L'Anthologie de la musique symphonique russe*. Au fond, le compositeur ne se reportait à l'orchestre que dans les concertos pour piano, pour le reste il se concentrait sur la musique pour piano seul et les genres de chambre. Mais la musique de Medtner a joué un rôle tout

particulier dans la vie et l'oeuvre d'Evgeny Svetlanov, en l'accompagnant littéralement dès les premiers pas de son activité de musicien professionnelle.

Une des meilleures élèves de Medtner pianiste c'était chargée de cours de l'École de musique Gnessine (à présent l'Académie russe de musique) Maria Gurvitch – le professeur du futur chef d'orchestre dans la classe de piano spécial. En dépit de l'époque, elle donnait toujours aux élèves les oeuvres du compositeur émigré, organisait les soirées consacrées à la musique de Medtner. Voici les souvenirs de Nina Moznai'm Svetlanova : « *Le jeu de Svetlanov dans les concertos de Medtner était exceptionnel, et traduisait même à ce jeune âge l'empreinte de sa personnalité. Ces concerts étaient caractérisés par l'intégrité de la forme, les longues phrases, sa sonorité particulière et sa façon unique de réaliser les pics dramatiques de la musique* ».

Plus tard Svetlanov – chef d'orchestre illustre – exécutera et enregistrera tous les ensembles de chambre de Medtner et une série de ses oeuvres solo qui sont présentés dans le coffret donné. Le concert solennel, consacré au centenaire de l'anniversaire du grand compositeur russe, pianiste et professeur, a eu lieu à Moscou à son initiative. En se considérant comme successeur de la tradition de la musique classique russe, Svetlanov – chef d'orchestre, pianiste et compositeur – sentait aussi un lien de filiation avec la musique de Medtner, sa synthèse du lyrisme et de l'intelligence. En publiant le coffret de *L'Anthologie*, nous avons jugé impossible d'ignorer ce nom parmi les noms des autres compositeurs qui sont entrés, par la volonté d'Evgeny Svetlanov, au plus grand projet pendant toute l'histoire de l'enregistrement sonore mondial.

Boris Moukoseï



„Wie eine Eiche aus einer Eichel wächst, so hat auch alle russische symphonische Musik ihren Ursprung in Glinkas „Kamarinskaja“, – schrieb Peter Tschaikowski. Der Gründer der russischen nationalen Kompositionsschule, Michail Glinka, liebte seit seiner Kindheit das Orchester und zog symphonische Musik jeder anderen Musikform vor (der Onkel des zukünftigen Komponisten, der in der Nähe des Familienlandguts Nowospasskoje lebte, besaß ein Orchester aus leibeigenen Musikern). Seine ersten Kompositionsversuche im Bereich der Orchestermusik gehören der ersten Hälfte der 1820er-Jahre an. Schon damals lag es dem jungen Komponisten fern, einfache Transkriptionen von populären Liedern und Tänzen im Stil der „Gebrauchsmusik“ dieser Zeit anzufertigen. Stattdessen ließ er sich von den besten klassischen Vorbildern leiten, um Formmodelle wie Ouvertüre und Symphonie unter dem Einbezug von musikalischem Material aus der Volksmusik zu meistern. Diese Versuche, von welchen viele unvollendet geblieben sind, dienten für Glinka lediglich als Studienskizzen, aber sie spielten eine wichtige Rolle bei der Ausgestaltung seines Kompositionsstils.

Bereits in den Ouvertüren und Ballettfragmenten der Opern „*Ein Leben für den Zaren*“ (1836) und „*Ruslan und Ludmila*“ (1842), zeigt Glinka eine brillante Beherrschung der Orchestrierung. Besonders charakteristisch ist in dieser Hinsicht die Ouvertüre zur Oper „*Ruslan und Ludmila*“: eine echte mozartische Dynamik, „sonniger“ und fröhlicher Tonfall (nach Ansicht des Komponisten „*fliegt sie mit vollen Segeln*“) vereinigen sich mit intensivster motivisch-thematischer Entwicklung. Genauso wie die „*Orientalistischen Tänze*“ aus dem IV. Akt, wurde sie zu einem beliebten Konzertstück. Zur echten, ernsthaften Sinfonik wandte sich Glinka nur in seiner letzten Lebensdekade.

Nach einer langen Reise nach Frankreich und Spanien, bei der es die Gelegenheit gab, detailliert die Werke von Berlioz zu studieren und tief in die spanische Folklore einzutauchen, sammelte Glinka viel musikalisches Material für seine kreative Arbeit und fand gleichzeitig die Bestätigung für seine intuitive Suche nach der Freiheit im orchestraalen Denken. Der Komponist kehrte nach Russland mit Skizzen von zwei „Spanischen Ouvertüren“ zurück, doch seine erste vollendete Komposition war „*Kamarinskaja*“ (1848), mit dem Untertitel „*Fantasie über ein russisches Hochzeitsthema und ein Tanzlied*“. Die Idee, zwei von ihrer Natur her verschiedene Volksthemen, durch abwechselnde Variationsentwicklung, zusammenzubringen, führte zu einer Art Orchester-Scherzo, das zu Recht als ein Fundament der russischen symphonischen Schule betrachtet wird. Darauf folgten die „*Capriccio brillante über Jota aragonesa*“ und „*Souvenir d'une nuit d'été à Madrid*“, sinfonische Stücke, die die heitere Natur von Elementen der Tanzmusik und eine klassische Vollkommenheit der Form in sich kombinierten. In seinen letzten Lebensjahren erschuf Glinka die finale Orchesterfassung der „*Walzer-Fantasie*“ (1856), bei der er ein schmuckloses Klavierstück in eine lyrische Dichtung für das Orchester umwandelte.

Alexander Dargomyzhski war ein jüngerer Zeitgenosse und ein Nachfolger Glinkas bei der Formung und Entwicklung einer professionellen russischen Musikkultur. Während der Proben für „*Ein Leben für den Zaren*“, traf er den Komponisten der Oper. Glinka stellte eine außerordentliche musikalische Begabung bei dem jungen Mann fest und gab ihm seinen Notizblock mit musikalischen Übungen, die er zusammen mit dem deutschen Musiktheoretiker Siegfried Dehn entwickelt hatte. Dargomyzhski ist vor allem als Vokalmusik- und Opernkomponist bekannt geworden, allerdings spiegeln seine Orchesterwerke auf eine eigene Weise seine Individualität als Komponist wider. Bereits gegen Ende der 1830er-Jahre komponierte er das sinfonische Stück „*Bolero*“ – und war damit der erste russische Komponist, der sich an diesem spanischen Thema in der Orchestermusik versuchte. In seinen letzten Lebensjahren entwickelte Dargomyzhski ernsthaftes Interesse an der Gattung der Symphonie, vor allem unter dem Einfluss seiner jüngeren Zeitgenossen aus dem Komponisten-Zirkel um Balakirew, dem „*Mächtigen Häuflein*“. Die „*Fantasie nach finnischen Themen*“ (1863–67), das Stück „*Baba-Jaga oder von der Wolga nach Riga*“ (1862) und die „*Fantasie über den ukrainischen Kasatschok*“ (1864) sind charaktervolle Genreskizzen, die auf Folklorethemen basieren. Am populärsten wurde „*Kasatschok*“ mit seinem rauen Humor und dem ausgeprägten ukrainischen Kolorit.

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts brachte drastische Veränderungen für das Leben und die Kultur Russlands mit sich. Die Entstehung professioneller musikalischer Ausbildungsinstitutionen, die Organisation des regelmäßigen Konzertlebens in St. Petersburg und Moskau (später auch in anderen Städten des Russischen Reiches), die Rückkehr der russischen Oper auf die Bühne – all dies verursachte ein breites öffentliches Interesse an der musikalischen Kunst als Ganzes, die damit aufhörte, lediglich eine

Liebhabe rei aristokratischer Dilettanten zu sein. Die mittleren 1860er-Jahre können als eigentliche Entstehungszeit der russischen Sinfonik bezeichnet werden – im Laufe der Jahre 1865–67 fanden etwa die Uraufführungen der ersten Symphonien von Rimski-Korsakow, Tschaikowski und Borodin statt. Neue Ausgangsbedingungen für die Existenz der Musikkultur in Russland entstanden, nicht zuletzt dank der Arbeit von hingebungsvollen Enthusiasten. Einer von ihnen war Mili Balakirew.

Als hervorragender Komponist, Pianist, Dirigent und Lehrer, war er eines der seltenen Beispiele für einen Autodidakten, der sich fast alles mit geduldiger Arbeit und umfangreichem Selbststudium angeeignet hatte. Nachdem er in den frühen 1850er-Jahren nach Moskau gezogen war, wurde er Glinka vorgestellt, der ihm seine nicht genutzten spanischen Volksthemen überreichte (sie dienten als Ausgangsmaterial für eines der ersten Orchesterwerke Balakirews, der *„Ouvvertüre über ein spanisches Marschthema“* (1857). Die 1858 abgeschlossene *„Ouvvertüre über Themen aus drei russischen Volksliedern“*, die die große Tradition seines Vorgängers fortsetzte, brachte ihm begeisterte Kritiken ein. Während der folgenden Jahre setzte Balakirew seine Arbeiten am Beispiel der einsätzigen Ouvvertüre fort. Er komponierte die Musik zur ersten russischen Inszenierung von Shakespeares *„König Lear“* (1861), parallel zu seinen aktiven Lehraktivitäten. Er gründete die freie Schule für Musik mit regelmäßigen Symphoniekonzerten und scharte eine Gruppe junger Gleichgesinnter um sich (den Namen *„Das mächtige Häuflein“* verpasste dem Zirkel durch der launige Stil des Kritikers Wladimir Stassow), aus der eine ganze Reihe der größten Vertreter der russischen Musik hervorgehen sollte. Der kreative Höhepunkt Balakirews der 1860er-Jahre wurde das Klavierstück *„Islamey“* (1869 transkribierte sein Freund und Schüler Sergei Ljapunow das Stück für Orchester). Allerdings war Balakirew so freigiebig bei der Verteilung

seiner Einfälle an seine jüngeren Kollegen, dass sich dies auf sein eigenes Schaffen auswirkte: Er konnte seine wenigen großen Orchesterstücke (seine *Symphonie Nr. 1* und die symphonische Dichtung *„Tamara“*) erst zwei Jahrzehnte später verwirklichen.

Nach einer 10-jährigen Schaffenskrise setzte Balakirew seine vielseitige künstlerische Laufbahn in den frühen 1880er-Jahren fort, die bis in die letzten Jahre seines Lebens andauern sollte. In seinen späteren Kompositionen zeigte Balakirew keine wesentlichen stilistischen Entwicklungen, und er behielt die Frische der melodischen Erfindung, den pittoresken Orchestrierungsstil und die lebhaft Reverenz an die russische Folklore bei.

Ein riesiger Beitrag zur russischen Musikkultur wurde von Anton Rubinstein geleistet, einem der größten Pianisten, Komponisten, Dirigenten und Pädagogen des 19. Jahrhunderts. Seine frühen Jahre verbrachte Rubinstein in Westeuropa. Nach seiner Rückkehr nach Russland verbreiteten sich seine musikalischen und pädagogischen Wertvorstellungen in einem so hohen Maß, dass der Stellenwert der musikalischen Kunst in Russland von Grund auf verändert wurde. Durch die Bemühungen von Anton Rubinstein wurde die Russische Musikgesellschaft (RMG) gegründet, mit Niederlassungen in Moskau und Petersburg, deren Zweck es war, ein regelmäßiges Konzertleben zu organisieren. 1862 wurde in St. Petersburg das erste russische Konservatorium eröffnet (das Moskauer Konservatorium wurde von Rubinsteins jüngerem Bruder Nikolai vier Jahre später begründet). Von dem großen Erbe des Komponisten Anton Rubinsteins, das mehr als 600 Werke in vielen verschiedenen Genres einschließt, haben nicht alle den Test der Zeit bestanden. Sein Komponiertalent äußerte sich wohl am deutlichsten in Klavier-, Kammer- und Orchesterminiaturen.

In Tschechien geboren, lebte Edward Nápravník den größten Teil seines Lebens in Russland. Über ein halbes Jahrhundert (1869–1916) war Nápravník der Chefdirigent des Mariinski-Theaters; in dieser Position leitete er Premieren der Opern von Dargomyzhski, Rubinstein, Serow, Borodin, Mussorgski, Rimski-Korsakow und Tschaikowski. Man bewunderte die höchste Professionalität und größte Sorgfalt, die er in der Arbeit mit der Musik an den Tag legte. Unter den Werken Nápravníks wurde die Oper „*Dubrowski*“ (1894) nach dem Roman von Puschkina und in der Tradition des lyrischen Musiktheaters geschrieben, am bekanntesten.

„Was für ein Mensch war er, was für ein Talent!“ – sagte Rimski-Korsakow über Alexander Borodin. Als Komponist und Chemiker in Personalunion, war er über 20 Jahre lang Leiter des Lehrstuhls der Medizinisch-Chirurgischen Akademie in St. Petersburg, war Organisator der ersten russischen Arztlehrgänge für Frauen. Zum Bedauern seiner Freunde, übte er Musik nur während der seltenen freien Stunden aus. Borodin bezeichnete sich selbst als „*naturgeborenen Lyriker und Sinfoniker*“ bezeichnete, und so wurde er der Begründer der epischen Ausrichtung innerhalb der russischen symphonischen Musik.

Borodin begann seine Arbeit an der *Symphonie Nr. 1* in den frühen 1860er-Jahren, als er bei Mili Balakirew zu studieren anfang (bis zu diesem Zeitpunkt hatte er bereits seinen Doktorgrad erlangt und hatte eine Reihe von Kammermusikwerken geschrieben). Die Uraufführung der Ersten Symphonie unter der Leitung Balakirews fand 1869 statt und wurde zu einem bedeutenden Ereignis – nicht nur für den Komponisten, sondern auch für das „*Mächtige Häuflein*“ (außerhalb Russlands war Franz Liszt ihr begeisterter Fürsprecher).

Die höchste kompositorische Leistung des Sinfonikers Borodin war die *Zweite Symphonie*, die später mit dem Beinamen „*Bogatyrskaja*“ („Heroische“) versehen wurde. Die Arbeit an der Symphonie, zusammenfallend mit jenen an der Oper „*Fürst Igor*“, dauerte von 1869 bis 1876. Borodin realisierte epische Charaktere der russischen Folklore in der Form eines Sonaten-symphonischen Zyklus (Stassow zufolge wurde im ersten Satz die eine Ansammlung russischer Heldengestalten, im dritten das Lied des legendären Märchenerzählers Bojan, und im Finale ein grandioses Fest mit Festmahl und Tänzen dargestellt). Einer der Höhepunkte der Oper „*Fürst Igor*“ sind die „*Polowetzer Tänze*“ mit Chor, die oft auch als rein orchestrales Stück aufgeführt werden. Sie setzten die Linie der „*Orientalischen Tänze*“ aus „*Ruslan und Ludmila*“ von Glinka fort. Das Symphonische Gemälde „*Eine Steppenskizze aus Mittelasien*“ (1880), das für die groß geplanten (später abgesagten) Feierlichkeiten anlässlich des Jahrestags der Thronbesteigung von Zar Alexander II. komponiert wurde, trägt die Idee der Synthese von russischen und orientalischen Melodien in sich. In seinen letzten Lebensmonaten arbeitete Borodin an seiner *Symphonie Nr. 3* (1887), welche durch ein, für den Autor neues, lyrisches Kolorit interessant ist. Der Komponist hatte keine Zeit, um sie zu aufzuschreiben, aber Glasunows phänomenales Gedächtnis konnte die Musik der ersten beiden Akte memorieren (Glasunow rekonstruierte viel von dem, was Borodin nicht beenden konnte – z.B. war er der tatsächliche Komponist der Ouvertüre zur Oper „*Fürst Igor*“, die er aus dem thematischen Material der Oper zusammenstellte). Die „*Petite Suite*“ (1885) für Klavier, eines von Borodins letzten Werken, wurde auch von Glasunow orchestriert.

„Auf zu neuen Ufern von noch zügelloser Kunst!“ – das war das künstlerische Credo von Modest Mussorgski. Viele Jahre vergingen bevor seine

innovativen Bestrebungen vom Publikum wirklich geschätzt wurden. Mussorgski war überzeugt davon, dass „...die künstlerische Wahrheit keine vorgegebenen Formen duldet“. Er setzte seinen Leitspruch um: „...das Leben, wie es ist und die Wahrheit, egal wie bitter sie auch schmeckt“, womit er manchmal sogar seine Musikerfreunde abschreckte (einschließlich seines Lehrers Mili Balakirew).

Im Gegensatz zu den anderen Mitgliedern des „Mächtigen Häufleins“, entwickelte Mussorgski kein Interesse an den traditionellen Richtungen der Instrumentalmusik (Symphonien, Ouvertüren, Konzerte). Das Scherzo für Orchester war ein sinfonischer Versuch des jungen Komponisten, der während des intensiven Unterrichts mit Balakirew entstanden war (1858). Das humorvolle „Intermezzo in modo classico“, das Borodin, der klassische Formen bevorzugte, gewidmet ist, wurde erst neun Jahre später geschrieben. Im gleichen Jahr, 1867, wurde sein wohl eigenartigstes Orchesterwerk „Eine Nacht auf dem kahlen Berge“ abgeschlossen. Diese Komposition wurde durch den letzten Satz, „Hexensabbat“ („Songe d’une nuit du Sabbat“, der „Symphonie fantastique“ von Berlioz inspiriert und beeindruckt noch heute dank gewagter orchestraler und harmonischer Mittel, die durch die unerschöpfliche Fantasie des Komponisten geboren wurden (später verwendete sie Mussorgski im Finale des zweiten Aktes seiner Oper „Der Jahrmarkt von Sorotschintzi“). Der Triumphmarsch „Die Einnahme von Kars“ (1880) wurde für dasselbe Jubiläumsfest komponiert, wie Borodins „Eine Steppenskizze aus Mittelasien“. Entstanden als Meisterwerk der Klavierkunst, sind Mussorgskis „Bilder einer Ausstellung“ (1874) heute ebenso in der Orchesterversion von Maurice Ravel sehr beliebt.

Das außerordentliche klangliche Denken Mussorgskis war für seine Zeitgenossen so radikal, dass sie ihm für mehrere Jahrzehnte „Ungeschicklichkeiten“ bei der Orchestrierung unterstellten. Seine Opern und

Orchesterwerke wurden bis Ende des 20. Jahrhunderts in den zwar beeindruckenden, allerdings auch etwas „entschärften“ Versionen Rimski-Korsakows aufgeführt. Als solche sind sie auch in unserer Anthologie vorgestellt.

Nikolai Rimski-Korsakow ging in die Geschichte der Musikkunst als der größte russische Opernkomponist ein (er schuf 15 Opern). Unter seinen Zeitgenossen gab es kaum jemanden, der so geschickt war in der virtuellen Orchestrierung, der so empfänglich war für die Feinheiten der Klangfarben einzelner Instrumentalgruppen und der so tiefe Kenntnis besaß bei der tiefen Auslotung der Natur und der Eigenschaften des Klangs eines jeden einzelnen Instruments. Rimski-Korsakow war wohl von Geburt an Synästhetiker, der den Klang jedes Tons mit einem bestimmten Farbschema assoziierte. Auf diese Weise trennte er nicht die Orchestrierung vom eigentlichen Kompositionsprozess, sondern die Musik entstand bereits mit fertiger orchestraler Klanggebung in seinem Kopf.

Nachdem Rimski-Korsakow seine Kompositionsausbildung bei Balakirew in den frühen 1860er-Jahren begonnen hatte, fing er sofort damit an seine *Erste Symphonie* zu komponieren. Die Arbeit wurde allerdings durch eine Weltumsegelung unterbrochen, die Rimski-Korsakow, Leutnant zur See beim Marinekorps, absolvieren musste, um einen Offiziersrang zu erhalten (später inspirierten Meereslandschaften häufig die Fantasie des Komponisten). Die Symphonie wurde 1865 unter der Leitung Balakirews aufgeführt. Zwar noch unselbständig in ihrem Stil, ist sie doch durch ein helles, nationales Kolorit gekennzeichnet und zeigt eine sichere Beherrschung der symphonischen Form. Die zweite Symphonie „Antar“ (nach dem Märchen von Osip Senkowski, 1868) war ein wichtiger Schritt in der kreativen Entwicklung des jungen Komponisten. Später umbenannt in „Symphonische Suite“,

reflektiert sie die Leidenschaft Rimski-Korsakows für literarisch-inhaltlich motivierte Musik. In diesen Jahren arbeitete Rimski-Korsakow aktiv am Genre einsätziger Orchesterwerke (Tschaikowski war von der „*Serbischen Fantasie*“ (1867) begeistert, ein noch deutlicheres Beispiel dieser Arbeit wurde das symphonische Gemälde „*Sadko*“ (1867), welches 30 Jahre später Teil der gleichnamigen Oper wurde). Einen ganz besonderen Platz nimmt die *Dritte Symphonie* (1872–73) ein; sie wurde während der Übergangszeit komponiert, als Rimski-Korsakow eine gewisse Einseitigkeit in seiner Entwicklung bewusst wurde und er selbstständig eine weitere Stufe der Kompositionskunst erlernte. Dies erklärt auch eine gewisse „akademische“ Trockenheit dieser Komposition.

Der Höhepunkt der symphonischen Kunst Rimski-Korsakows lag in den 1880er-Jahren. Als er die Klangfarben des Orchesters bereits perfekt beherrschte, wandte er sich der russischen, orientalischen und europäischen Folklore zu, zeigte „nach Glinkas Manier“ ihre charakteristischen Merkmale auf und schuf mit der Methode der „generalisierten“ Programme Genre-, Landschafts- und märchenhaft-phantastische Kompositionen. Die Kontrastszenen und Motive wechseln einander ab, werden aber ganz nach Wunsch des Komponisten zu zusammenhängenden Ereignissen in der Wahrnehmung des Hörers. Zur Höchstleistung Rimski-Korsakows als Sinfoniker gerieten das „*Capriccio espagnol*“ (1887) und „*Scheherazade*“ (1888), eine symphonische Suite, nach Geschichten von „*Tausendundeine Nacht*“, die später weltweite Popularität erlangte. Rimski-Korsakow entfernte das detaillierte Programm zu den Stücken, um die Fantasie des Zuhörers nicht einzuengen, damit jeder frei sei, sich selbst vorzustellen, mit welchen Märchen Scheherazade das harte Herz des Fürstens wohl erweicht hatte.

Die Rolle des Orchesters in Opern von Rimski-Korsakow kann man kaum überschätzen. Der Komponist verwendete die Methode eines umfangreichen

Systems von Leitmotiven auf eine ganz eigene Art und Weise. Aber es ist gerade das Orchester, das das Bild der Charaktere abschließt, Landschaften erschafft, den emotionalen Hintergrund eines Aktes aufbaut, oder Solo-, Ensemble- und Chor-Auftritte mit subtilen charakteristischen Details ergänzt. Eine Reihe von Ouvertüren, Enteracts und symphonischen Fragmenten wird oft in Konzerten aufgeführt (Ouvertüre zu der Oper „*Die Zarenbraut*“ und „*Der blaue Ozean*“ aus der Oper „*Sadko*“, „*Prozession des Zars Berendei*“ und „*Tanz der Gaukler*“ aus „*Schneeflöckchen*“, „*Prozession der Fürsten*“ aus „*Mlada*“, „*Hummelflug*“ und „*Drei Wunder*“ aus der Oper „*Das Märchen vom Zaren Saltan*“, „*Die Schlacht bei Kershenets*“ aus der „*Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch*“ und viele andere). In der Regel kombinierte der Komponist seine Suiten für Konzertaufführungen selbst aus Fragmenten seiner Opern (mit Ausnahme der Suite aus dem „*Goldenen Hahn*“ die von seinem Schüler Maximilian Steinberg fertiggestellt wurde).

„*Ich würde mir mit aller Kraft der Seele wünschen, dass meine Musik sich verbreitet, damit die Zahl der Menschen, die sie lieben, die in ihr Trost und Unterstützung finden, steigt*“, –so schrieb Pjotr Tschaikowski am Ende seines Lebens. Die Prinzipien der symphonischen und theatralischen Dramaturgie sind in seiner Musik so eng miteinander verwoben, dass einige Seiten seiner Symphonien und Ouvertüren in unserer Fantasie bunte und lebendige Bilder malen, während Alltags- und Genreszenen, sowie Landschaften komplette „emotionale Portraits“ der Charaktere erschaffen. Im Gegensatz dazu entwickeln sich seine Oper- und Ballettkompositionen häufig nach den Gesetzen der symphonischen Dramaturgie. Tschaikowski lieferte als einer der größten Sinfoniker des 19. Jahrhunderts einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung fast aller orchestralen Genres seiner Zeit, würdigte ebenso Programm- und „reine“ Instrumentalmusik. Er folgte

bewusst einem traditionellen, klassisch-romantischen Strang der symphonischen Komposition, auf deren Grundlage er sein individuelles Modell der lyrisch-dramatischen Symphonie entwickelte.

Die erste Orchesterkomposition des damals 25-jährigen Tschaikowski (zu der Zeit Student am St. Petersburger Konservatorium in der Klasse von Anton Rubinstein), die „Charaktertänze“ wurden auf einem der Sommerkonzerte von Johann Strauss (Sohn) in Pawlowsk aufgeführt. Leider ist die Partitur dieses Werkes nicht erhalten geblieben. Während der Jahre im Konservatorium komponierte er die Ouvertüre „Das Gewitter“ (1864, nach einem Drama Alexander Ostrowskis). Als er sein Künstler-Diplom bekam, wurde der junge Komponist in das neu eröffnete Moskauer Konservatorium zum Unterrichten gebeten. Die *Erste Symphonie* („Winterträume“, 1866–68) kennzeichnete den Beginn seiner Moskauer Periode, die in seinem Leben und Schaffen sein weitreichendstes kreatives Potenzial aufzeigte. Landschafts- und Genrebilder, die charakteristisch für die russische Winterstimmung sind (von einer „Troika“, die durch eine winterliche Straße trabt im ersten Akt bis hin zu der Fastnachtsschwelgerei im Finale), erleben in der Symphonie eine sehr emotionale Färbung. Im Jahr 1869 wurde die Fantasie-Ouvertüre „Romeo und Julia“ komponiert (publiziert schließlich 1880). Hierbei gelang es Tschaikowski die treibenden Kräfte der gleichnamigen Tragödie Shakespeares, die Liebe und die Blutfehde, in der Musik darzustellen. In der ersten Hälfte der 1870er-Jahre fuhr der Komponist in seiner kreativen Suche sowohl in der traditionellen symphonischen Form fort (*Symphonie Nr. 2* (1872), basierend auf der russischen und ukrainischen Folklore, ist als eine Art von kreativem Dialog mit Komponisten des Zirkels um Balakirew zu verstehen; Die fünfsätzige *Symphonie Nr. 3* (1875), die sich den Prinzipien der Suite annähert, liegt näher am westeuropäischen Modell der „Leipziger Schule“) als auch in einsätzigen Programmgenres

(symphonische Fantasie „Der Sturm“, 1873 und „*Francesca da Rimini*“, 1876). Der Höhepunkt der Moskauer Periode, war zusammen mit der Oper „*Eugen Onegin*“ die *Vierte Symphonie* (1877), die der „besten Freundin“ gewidmet wurde (der Komponist meinte die Mäzenin Nadeschda von Meck, deren Hilfe es ihm ermöglichte, seine Kräfte in vollem Umfang der Komposition zu widmen); in einem Brief an sie beschrieb er ausführlich das verborgene Programm der Symphonie, das auf der tragischen Ausweglosigkeit der menschlichen Person im Angesicht des Schicksals („Fatum“) basiert.

In der ersten Hälfte der 1880er-Jahre arbeitete Tschaikowski intensiv an dem Genre der Orchestersuite, und in der gleichen Zeit komponierte er auch die *Serenade für Streichorchester* (1880), die ein einzigartiges Beispiel des „Neoklassizismus“ in Tschaikowskis Schaffen ist. „*Capriccio italien*“ (1880) setzt die Tradition der symphonischen Werke Glinkas fort ebenso wie die Ouvertüre „*Das Jahr 1812*“ (1880), die anlässlich die Einweihung der Moskauer Erlöserkathedrale komponiert wurde. Die Symphonie „*Manfred*“ (1885), nach Byrons dramatischen Gedicht (die Anregung hierfür hatte Balakirew gegeben), wurde zum Höhepunkt der programmatischen Ausrichtung der symphonischen Musik des Komponisten (1890–91 komponierte er die symphonische Ballade „*Der Wojewode*“ nach einem Gedicht von Puschkin, welche der Komponist jedoch selbst zerstörte und die erst nach seinem Tod von Tanejew restauriert wurde).

Die *Fünfte Symphonie* (1888) stellt in einer neuen Art und Weise das Thema „Mensch und Schicksal“ dar: das Thema, das zu Beginn der Symphonie in der Form eines Trauermarschs erscheint, fließt später in die nachfolgenden Teile ein, was den Eindruck von der fatalen Intervention des Schicksals erweckt. Doch sein triumphaler und feierlicher Ton im Finale hinterlässt letztendlich einen gemischten Eindruck und regt zu verschiedenen Interpretationen an. Die Idee der Programmsymphonie „*Das Leben*“,

die, wie Tschaikowski eigentlich vorhatte, seine musikalische Karriere beenden sollte, blieb unvollendet. Eine seiner letzten Kompositionen war die *Sechste Symphonie* („*Pathétique*“, 1893), die der Komponist selbst dem Requiem nahestehend betrachtete. Diesmal wird zum Thema des unangekündigten Programms der *„Mensch im Angesicht des Todes“*. Die ungewöhnliche Struktur der Symphonie, die durch ein Finale voll tiefer Trauer beendet wird, verursachte Verwirrung bei der Premiere, die nur zehn Tage vor dem Tod des Komponisten stattfand. Es hat viele Jahre gedauert, bis die „*Pathétique*“ gewürdigt wurde. Sie ist nämlich einer der Höhepunkte der symphonischen Musik der Welt.

„...*Ich verstehe nicht, was Sie als Ballettmusik bezeichnen und warum Sie sich nicht mit ihr anfreunden können. Tatsächlich weiß ich auch wirklich nicht, wie der Ausdruck Ballettmusik etwas Negatives bedeuten könnte*“. Diese Zeilen aus einem Brief an Sergej Tanejew, der Tschaikowski überflüssigen „Ballettismus“ in der *Vierten Symphonie* zum Vorwurf machte, zeigen Tschaikowskis Haltung zu dieser Kunstform. Er lehnte die sowohl im Kreis der Ballettliebhaber, als auch unter den professionellen Musikern populäre Idee einer „Gebrauchsmusik-“ oder Nebenfunktion der Musik im Ballett vollkommen ab, die quasi der „Tanzbarkeit“ und der angenehmen Unterhaltung der Zuschauer dienen sollte.

Dass seine Sicht der Dinge die richtige war, bestätigte Tschaikowski mit seinen drei Ballettpartituren. Seit über 100 Jahren sind sie fester Bestandteil der Theaterbühnenprogramme in der ganzen Welt und inspirieren die Choreografen zu verschiedenen, manchmal gar widerstreitenden choreografischen Interpretationen. Aber eine Sache hat Bestand: Tschaikowskis Ballettmusik lässt, erfüllt von Tanzelementen und dabei doch wirklich symphonisch, mit ihrer musikalischen Dramatik und der emotionalen Tiefe der Bilder, nicht nur die Werke gewöhnlicher „Tonsetzer von Ballettmusik“

hinter sich, sondern auch die wirklich talentierter Ballettmusikkomponisten jener Zeit.

Das Schicksal des Balletts „*Schwanensee*“ war kompliziert. Tschaikowski arbeitete an seinem Debüt-Ballett mit Leidenschaft und Ernst, aber die Uraufführung (1877) erregte keine öffentliche Begeisterung. Wirkliche Anerkennung fand die Komposition erst nach dem Tod des Komponisten.

„*Es geht nicht nur darum, irgendwie Ballettmusik zu schreiben; ich habe die Kühnheit ein Meisterwerk des Genres zu entwerfen*“, schrieb Tschaikowski über seinen Ballett-Zweitling. Die Musik für „*Dornröschen*“ (1889) wurde in enger Zusammenarbeit mit dem prominenten Choreografen Marius Petipa komponiert. Diese Methode erbrachte eine perfekte Verschmelzung der musikalischen und choreografischen Komponenten, was in der triumphalen Premiere am Mariinski-Theater Bestätigung fand. Anfang der 1890er-Jahre bekam Tschaikowski einen Auftrag von der Direktion der Reichstheater über einen Operneinakter und ein Ballett, die zusammen an einem Abend aufgeführt werden konnten. Der Komponist entschied sich ziemlich schnell für das für die Oper vorgeschlagene Sujet der „*Jolanthe*“, aber der Inhalt des Balletts „*Der Nussknacker*“ weckte zunächst starke Zweifel. Die Ballettmusik wurde erst 1892 abgeschlossen. Die daraus zusammengestellte Suite, die unter Leitung des Komponisten uraufgeführt wurde, war ein voller Erfolg, aber das Ballett, das am Mariinski-Theater im Dezember des gleichen Jahres mit der Choreografie Marius Petipas uraufgeführt worden war, rief widersprüchliche Reaktionen hervor. Der endgültige Durchbruch des „*Nussknackers*“ als ein facettenreiches musikalisch-choreografisches Drama, erfolgte erst im 20. Jahrhundert.

„*Die Phase des „Sturm und Drangs“ in der russischen Musik ging in eine ruhigere Vorwärtsbewegung über*“ – so beschrieb Rimski-Korsakow die

Komponisten der nächsten Generation, die in den letzten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts auf die Bühne traten. In St. Petersburg und Moskau wurden zwei voneinander unabhängige Kompositionsschulen gebildet (Rimski-Korsakow, der der maßgeblichste Kompositionslehrer in Russland wurde, leitete die Erstere, bedeutende Vertreter der „Moskauer Schule“ hingegen waren Tschaikowski und Tanejew). Es gab jedoch keine Rivalität oder Konkurrenz zwischen beiden. Im Gegenteil, häufig kam es zum „Kulturaustausch“, wenn ein junger Komponist das St. Petersburger Konservatorium absolvierte und nach Moskau (oder umgekehrt) zog. Das „*Mächtige Häuflein*“ wurde vom „*Beljajew-Zirkel*“ (eine Gruppe, die von einem Mäzen initiiert wurde, dem leidenschaftlichen Musikliebhaber und Musikverleger Mitrofan Beljajew) abgelöst, jedoch ohne „Ideologie“. Die Gruppe bestand aus Musikern verschiedenster kreativer Strömungen. Nach einer Zeit von Entdeckungen und intensiven Recherchen (manchmal in gegensätzliche Richtungen) kam eine Zeit der Festigung und Synthese der gesammelten Erfahrungen früherer Generationen in der russischen Musik. Ihre Vertreter neigten zu einem objektiven und holistischen Weltbild, weniger zum offenen Konflikt. Dies war wohl einer der Gründe für ihr gesteigertes Interesse an den Genres von Symphonie und Konzert.

„*Ein großer russischer Musiker, dessen Werk einem tiefen Respekt einflößt*“, – so beschrieb der Musikwissenschaftler Boris Assafjew die kreative Persönlichkeit Sergei Tanejews. Als hervorragender Pianist, Komponist, Musiktheoretiker und Lehrer, Schüler Nikolai Rubinssteins und Peter Tschaikowskis, war er Nachfolger des Letzteren als Professor des Moskauer Konservatoriums (unter seinen Schülern in „Kontrapunkt und Fuge“ waren Sergei Rachmaninow, Alexander Skrjabin, Sergei Ljapunow, Reinhold Glière, Alexander Gretschaninow, Boleslaw Jaworski und viele andere). Später wurde

er zum Direktor bestimmt. Er wurde „*das musikalische Gewissen Moskaus*“ genannt. Wie Rachmaninow sich erinnerte, sahen seine Freunde und Schüler Tanejew sowohl als „*obersten Richter, der Weisheit, Gerechtigkeit, Zugänglichkeit und Einfachheit in sich verkörperte...*“, als auch als „*wandelndes Beispiel für die Verkörperung der Wahrheit in der Welt, einst abgelehnt von Puschkins Salieri*“.

Tanejews starkes Interesse an der Polyphonie, einschließlich der Renaissancemusik des „gelehrten Stils“, wurde nicht nur in den Lehraktivitäten und musikalisch-theoretischen Werken Tanejews verarbeitet („*Kontrapunkt im gelehrten Stil*“, „*Die Lehre vom Kanon*“), sondern hatte auch in einer gewissen Art und Weise Einfluss auf sein kompositorisches Schaffen. Tanejew war sehr streng mit sich selbst, mehr als mit jedem anderen: Weniger als die Hälfte seines kreativen Schaffens ließ er während seiner Lebenszeit veröffentlichen.

Zum Beispiel blieb seine *Symphonie in c-Moll* (die Vierte, 1898) seine einzige Komposition in diesem Genre, die der Komponist für Aufführung und Publikation freigab. Tanejew war von Spinozas Philosophie begeistert, und er betrachtete das Symphoniegenre als eine fundamentale Grundlage der musikalischen Kunst, die keinen Zufall zuließ. Seine Symphonie entwickelt sich nach Beethovens Modell „von der Dunkelheit zum Licht“, ihr innerer dramatischer Konflikt ist betont objektiv (darin liegt der wesentliche Unterschied zu Tschaikowskis Modell der symphonischen Dramaturgie): die triumphale Apotheose in der Coda des Finales wird als das natürliche, logische Ergebnis akzeptiert. Tanejews festen Glauben an die ursprüngliche Harmonie des Universums wird in seiner einzigen Oper „*Orestie*“ deutlich (1882–94), die zu den Tragödien des Aischylos komponiert wurde. Apollo, der den hellen Anfang verkörpert, beseitigt die Kräfte des Chaos und der Zerstörung (Entr’acte „*Der Tempel des Apollo in Delphi*“ wird auf dem Thema des Apollo aufgebaut).

„Mein Ideal ist, das Überirdische in der Kunst zu finden. Kunst ist das Königreich dessen, was in der Welt nicht existiert...“ Dieser Aphorismus ist der Schlüssel zum Verständnis der Kreativität Anatoli Ljadows, einer der markantesten Figuren in der russischen Musik Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts, der leider von Zeitgenossen wie auch von nachfolgenden Generationen immer wieder unter Wert gehandelt wurde.

Als Sohn eines Dirigenten des Mariinski-Theaters, absolvierte Ljadow das St. Petersburger Konservatorium in der Klasse Rimski-Korsakows. Später wurde er als Pädagoge für die theoretischen Fächer berufen. Erst in den letzten Jahren seines Lebens wurde Ljadow zur Lehre der Komposition und der Orchestrierung zugelassen (seine Schüler waren u.a. Sergei Prokofjew, Nikolai Myaskowski, Juri Schaporin, Michail Gnessin und Boris Assafjew). Als Vertreter der „Korsakow-Schule“, treuer Diener der Gebote seines Lehrers und bescheidener Miniatur-„Geschichtenerzähler“ wurde Ljadow von vielen seiner Kollegen und Studenten wahrgenommen. Und nur ein tiefes Eintauchen in sein Schaffen ermöglicht es uns, denjenigen Komponisten in ihm zu sehen, der mit außerordentlicher Genauigkeit die ästhetische Essenz einer ganz eigenen Epoche, nämlich Jugendstil und Fin de Siècle, verkörperte.

Ljadows Veranlagung zu Miniaturformen und zur Filigranarbeit an jedem Detail („...so zu komponieren, um mit jedem Takt zufrieden zu sein“), sowie auch die Neigung zur Folklore treffen mit allgemeinen Strömungen des russischen künstlerischen Lebens der damaligen Zeit zusammen – der Geburt eines „pseudorussischen“ Stils in der Architektur, der Aufwertung des Kunsthandwerks zur Kunstform, der Vorherrschaft „ornamentaler“ Tendenzen in Kunst und Design, einer hohen Aufmerksamkeit für äußere Dekoration in einer Vielzahl von Erscheinungsformen – vom Wohninterieur bis hin zu Büchern und Notenausgaben (zum Beispiel die Notenausgaben

von Werken russischer Komponisten des Beljajew-Musikverlags). Die neue Möglichkeit der genauen Dokumentation der musikalischen Folklore mithilfe des Phonographen wurde zur gleichen Zeit der Vorbote ihres Verschwindens. Nun strebten die Künstler danach, etwas zu porträtieren, was ihre Nachfahren vielleicht nie mehr hautnah und direkt erfahren können würden. Die „Acht russischen Volkslieder“ für Orchester (1906) können mit der Arbeit eines Juweliers verglichen werden, der seine eigene Meisterschaft in den Hintergrund spielen will, um das Juwel in der „natürlichsten“ Fassung zu präsentieren. Der Orchesterklang der Lieder präsentiert uns den blanken Schatz der Volkskunst, so als ob er eine andere Aussage Ljadows betonen möchte: „Die Kunst ist nicht das Mittel, sondern das Ziel“.

In Ljadows Orchesterwerken kann man auch eine andere Tendenz der Moderne spüren – den Kult der idealen Schönheit und der Kunst an sich. Im Bemühen Ljadows „ein Märchen, einen Drachen, eine Meerjungfrau oder einen Waldgeist“, zu porträtieren, und damit dem „Realismus als alles Menschlichem“ zu entkommen, widerspricht er als „Erbe“ Rimski-Korsakows dem ästhetischen Credo seines Lehrers („Märchen haben einen wahren Kern...“). Es ist nicht verwunderlich, dass Ljadow sein Märchentableau „Der Zaubensee“ (1908) am meisten schätzte – „Es ist so pittoresk, sauber, mit Sternen, und geheimnisvoll in der Tiefe. Und vor allem ohne Menschen ... nur die tote, kalte, böse, aber fabelhafte Natur...“ Manche hören hier nichts anderes als „statische Figuren“, doch diese Musik erfordert maximale innere Aufmerksamkeit des Zuhörers, sodass dieser sich der unerreichbaren Schönheit des Absoluten, fern von allem menschlichen Realismus annähert.

„Arenski ist erstaunlich klug in der Musik... Er ist eine sehr interessante Persönlichkeit!“ – schrieb Tschaikowski über Anton Arenski. Das Leben und Werk dieses hochbegabten Musikers ist eine direkte Bestätigung der Tatsache,

dass der allgemeine Trend der russischen Musik der Jahrhundertwende viel mehr als bloße Unterschiede zwischen den St. Petersburger und Moskauer Schulen bedeutete. Als Absolvent des St. Petersburger Rimski-Korsakow-Konservatoriums wurde Arenski ans Moskauer Konservatorium eingeladen, um freie Komposition zu unterrichten (seine Schüler waren u.a. Sergei Rachmaninow, Nikolai Medtner, Reinhold Glière). Die Bekanntschaft mit Tschaikowski übte einen sehr starken Einfluss auf das zukünftige Leben Arenskis aus – für den Rest seines Lebens bewahrte er sich ein tiefes Entzücken über die Persönlichkeit und die Werke seines älteren Kollegen. Tschaikowski seinerseits lobte das Talent des jungen Komponisten und half ihm, seine Musik zu verbreiten. Auch Tanejew teilte Tschaikowskis Meinung über Arenski, und Leo Tolstoi war ein glühender Verehrer seiner Musik. Am Ende seines Lebens kehrte Arenski nach St. Petersburg zurück und löste Balakirew als Leiter der Hofsängerkapelle ab.

Arenski trat als Pianist, Ensemblist, Chor- und Symphonieorchesterdirigent auf, zeigte sich in verschiedenen Genres, aber den wertvollsten Teil seines kompositorischen Erbes macht die Klaviermusik und Sinfonik aus. Unzweifelhaft wurde der Einfluss Tschaikowskis, der sich in lyrischer Ausdruckskraft und wohlklingendem Charakter der Melodie äußert, quasi zufällig mit einer meisterhaften Beherrschung der Schule Rimski-Korsakows in seinen Werken kombiniert (Besonderheiten sind etwa die Orchestrierung und die Neigung zu Volkslied-Anklängen). In dieser Hinsicht ist die *„Fantasie über Themen von Ryabinin“* (1899), dem berühmten russischen Erzähler, dessen Geschichten eine Quelle der Inspiration für viele russische Komponisten waren, für Klavier und Orchester besonders interessant. Der Komponist zeigt märchenhafte, epische Bilder durch die Konzert- und Variationsform. Die in den 1880er-Jahren komponierten beiden Symphonien Arenskis (h-Moll, 1883, und A-Dur, 1889; ein Jahr

zuvor wurde die Oper *„Traum auf der Wolga“* komponiert, die Tschaikowski bewunderte) bestechen durch ihre echte emotionale Wärme und eine lyrische Herzlichkeit. Die späteren Orchestersuiten und die Musik für das Ballett *„Ägyptische Nächte“* (1890) sind durch ihre Genrespezifität und perfekte Ausstattung interessant.

„Musik ... ist in der Tat, die Sprache der Stimmungen, der Zustände der Seele, die nicht in Worte gefasst werden können und sich einer vernünftigen Beschreibung entziehen“, – meinte Wassili Kalinnikow. Kurz und dramatisch war das Leben dieses herausragenden Komponisten. Weniger als zehn Jahre wurden ihm vom Schicksal für seine Laufbahn zugestanden, da er schon früh mit schnell fortschreitender Tuberkulose kämpfen musste.

Als in der Stadt Orjol Geborener, wurde der junge Kalinnikow im Priesterseminar erzogen und kam nach Moskau, um die Vorbereitungsabteilung des Konservatoriums zu besuchen, konnte aber seine Ausbildung wegen Geldmangel nicht fortsetzen – er verbrachte die nächsten Jahre in ständiger Bitte um Unterstützung und an der Schwelle zur Armut. Kalinnikow absolvierte die Fagott- und Kompositionsklassen an der Fachhochschule für Musik und Dramaturgie der Moskauer philharmonischen Gesellschaft und verdiente mit seinen Tätigkeiten als Orchestermusiker, Dirigent und Notenkopist etwas Geld dazu. Noch während der Studienzeit wurden die ersten seiner Orchesterwerke aufgeführt (die symphonische Dichtung *„Die Nymphen“*, *Scherzo* und *Serenade* für Streichorchester). Nachdem er die Fachhochschule absolviert hatte, begann der junge Musiker eine professionelle Tätigkeit als Dirigent am Moskauer Italienischen Theater, aber die stetige Verschlimmerung seiner Krankheit zwang ihn, auf die Halbinsel Krim zu wechseln. Seine letzten Jahre waren in kreativer Hinsicht die produktivsten. Er komponierte zwei Symphonien

(die Erste in g-Moll wurde 1895 in Kiew uraufgeführt und verdiente sich, schon während seinen Lebzeiten Popularität in Russland), die symphonische Dichtung „*Zeder und Palme*“ (1898), zwei Orchester-Intermezzi, und, im Auftrag des Malyi-Theaters, die Musik zu Tolstois Schauspiel „*Zar Boris*“ (1899). Der Mäzen Sawwa Mamontow ließ Kalinnikow die Oper „*Das Jahr 1812*“ komponieren, aber der sterbende Komponist schaffte es nur noch, einen Prolog zu vollenden...

„Hören Sie der Musik Kalinnikows aufmerksam zu, – schrieb ein Freund des Komponisten, der Kritiker Kruglikow, – wo ist ein Zeichen dafür, dass diese Töne voller Poesie, im Bewusstsein eines sterbenden Menschen entstanden? ...Diese Musik ist von Anfang bis Ende gesund, aufrichtig und lebendig...“ Die epische Kraft Borodins, wundersam mit der bebenden Emotion Tschairowskis kombiniert, wird in einen sehr persönlichen Stil umgewandelt, den Assafjew mit der Poesie Koltzows verglich. Assoziationen mit Turgenjews lyrischen Panoramas, Bunins Prosa, Esenins Poesie oder Lewitans Landschaften liegen ebenfalls nahe... Es scheint, die russische Seele selbst sänge auf unaussprechliche Weise durch diese Klänge. Es ist kaum zu glauben, dass eine so helle, lyrische und seelenvolle Musik von der Feder, eines vom Missgeschick so gebeutelten Menschen hervorgebracht worden ist.

Geboren in der Stadt Jaroslawl, verbrachte Sergej Ljapunow seine Kindheit in Nischni Nowgorod, der Heimat Balakirews. Nach der Empfehlung von Nikolai Rubinstein, trat er in das Moskauer Konservatorium ein und schloss die Klasse von Tanejew brillant ab. Aber die zufällige Bekanntschaft mit Balakirew bestimmte sein künftiges Leben: der junge Musiker zog nach St. Petersburg, wo er ein enger Freund und Mitarbeiter Balakirews wurde.

Zusammen mit ihm redigierte er die Glinka-Gesamtausgabe. Als Mitglied der Russischen Geographischen Gesellschaft nahm Ljapunow an Expe-

ditionen in den russischen Norden teil, um Volkslieder zu sammeln. Aufbauend auf Glinkas Traditionen, vereinte beide Komponisten so unterschiedlicher Generationen ihr großes Interesse an der Folklore und ein hervorragendes Klavier- und Dirigiertalent. Balakirews Stil beeinflusste die Symphonien und Klavierwerke Ljapunows. Er vollendete das nach dem Tode Balakirews unvollständig gebliebene *Zweite Klavierkonzert*, die *Orchestersuite in h-Moll* und fertigte eine brillante Orchestertranskription von „*Islamey*“ an. Die Idee der symphonischen Dichtung Ljapunows mit dem Titel „*Zelazowa Wola*“ (1909) – dem Geburtsort von Frédéric Chopin, wurde mit seinem älteren Freund in Verbindung gebracht, da sich Balakirew besonders um die Erinnerung an das polnische Genie verdient gemacht hatte.

Die *beiden Symphonien* sind Leuchttürme im kreativen Erbe Ljapunows. Die *Erste* (in h-Moll, 1885–87) setzt die Tradition des Balakirew-Zirkels fort und markiert den Beginn der kreativen Reife. Die *Zweite* (in b-Moll, 1910–17, aber erst 1950 uraufgeführt), schließt seine kompositorische Laufbahn ab. Die „*Festliche Ouvertüre über russische Themen*“ (1896) war eine kreative Antwort auf die Krönung des letzten russischen Zaren: Balakirew schätzte sie sehr hoch. Während der Arbeit an der monumentalen *Zweiten Symphonie*, wurde die symphonische Dichtung „*Haschisch*“ (1913) nach einem Gedicht von Arseny Golenischtschew-Kutusow komponiert, die die Tradition eines „russischen musikalischen Orients“ fortsetzt.

Das Werk Nikolai Medtners scheint auf den ersten Blick nicht in unsere CD-Ausgabe „*Anthologie der russischen symphonischen Musik*“ zu passen. Denn eigentlich wendete sich der Komponist dem Orchester nur in Form von Klavierkonzerten zu und konzentrierte sich sonst fast vollständig auf Solo- Klavier- und Kammermusikgenres. Doch die Musik Medtners

spielte eine ganz besondere Rolle in Leben und Werk Jewgeni Swetlanows. Sie begleitete ihn von seinen ersten Schritten der professionellen musikalischen Tätigkeit an.

Eine von Medtners besten Klavierstudentinnen war die zukünftige Dozentin der Gnessins Musik-Lehranstalt (heute die Russische Akademie der Musik), Maria Gurwitsch. Sie wurde die Klavierlehrerin des künftigen Dirigenten Swetlanow. Gegen die Vorschriften der damaligen Zeit, gab sie ihren Studenten immer wieder Werke emigrierter Komponisten zum Studium und organisierte Medtner-Musikabende. Den Erinnerungen von Nina Mosnaim-Swetlanowa zufolge, waren „Swetlanows Aufführungen bei den Medtner-Abenden außergewöhnlich. Schon damals, in diesen frühen Jahren, zeigte sich sein ganz persönlicher Stil. Diese Konzerte zeichneten sich aus durch Integrität, musikalische Phrasierung, Klarheit des Klangs und seine einzigartige Weise, die musikalischen Höhepunkte zu betonen“.

Später, schon als berühmter Dirigent, nahm Swetlanow die gesamte Kammermusik Medtners und eine Reihe seiner Solowerke auf, die in dieser Anthologie mit enthalten sind. Auf seine Initiative hin wurde in Moskau zum 100. Geburtstag des großen russischen Komponisten, Pianisten und Lehrer ein Galakonzert gewidmet. Swetlanow, ein Dirigent, Pianist und Komponist, der sich selbst stets in der Nachfolge der Tradition der russischen klassischen Musik begriffen hatte, fühlte auch mit der Musik Medtners Verbundenheit, mit ihrer Synthese von lyrischen und intellektuellen Komponenten. Bei der Vorbereitung der vorliegenden „Anthologie“, schien es uns passend, den Namen Medtners neben die Namen der anderen Komponisten zu stellen, die in diesem wohl größten zusammenhängenden Aufnahmeprojekt in der gesamten Tonträgergeschichte eingeschlossen sind.

Boris Mukosej

CONTENTS

1

Mikhail Glinka

Waltz-Fantasia
Capriccio Brillante on the Jota Aragonesa
A Summer Night in Madrid
Symphony on Two Russian Themes
Premiere Polka
Andante cantabile and Rondo

2

Mikhail Glinka

Fragments from the operas A Life for the Tsar,
Ruslan and Ludmila
Prince Kholmsky

3

Mikhail Glinka

The Patriotic Song
Prayer
Memory of Friendship
Kamarinskaya
Overtures in G minor and in D major

4

Alexander Dargomyzhsky

Kazachok
Baba Yaga, or from the Volga nach Riga
Bolero
Finnish Fantasia
Fragments from of the opera Rusalka
Anton Rubinstein
Valse-Caprice
Eduard Nápravník
Fragments from the opera Dubrovsky

5

Alexander Borodin

Symphonies Nos 1 & 2
In the Steppes of Central Asia

6

Alexander Borodin

Symphony No. 3
Petite Suite
Fragments from the opera Prince Igor

7

Mily Balakirev

Symphonies Nos 1 & 2

8

Mily Balakirev

Overture on the theme of a Spanish march
Overture on the themes of three Russian songs
King Lear
Suite in B minor

9

Mily Balakirev

Rus
In Czechia
Tamara
Suite on Four Pieces by Chopin
Islamey

10

Modest Mussorgsky

Fragments from the operas *Boris Godunov*,
Khovanshchina, *The Fair at Sorochyntsi*
Sunless
Songs and Dances of Death

11

Modest Mussorgsky

Scherzo in B flat major
Intermezzo in modo classico
Night on Bald Mountain
The Capture of Kars
Pictures at an Exhibition

12

Pyotr Tchaikovsky

The Seasons
Serenade for string orchestra

13

Pyotr Tchaikovsky

Symphonies Nos 1 & 2

14

Pyotr Tchaikovsky

Symphony No. 3
Romeo and Juliet

15

Pyotr Tchaikovsky

Symphony No. 4
Fatum
Capriccio italien

16

Pyotr Tchaikovsky

Symphony No. 5
The Tempest

17

Pyotr Tchaikovsky

Symphony No. 6, *Pathétique*
The Voyevoda
Andante cantabile

18

Pyotr Tchaikovsky

Manfred
Festival Overture on the Danish Anthem

19

Pyotr Tchaikovsky

Piano Concertos Nos 1 & 2

20

Pyotr Tchaikovsky

Concert Fantasia
Piano Concerto No. 3

21

Pyotr Tchaikovsky

Variations on a Rococo Theme for cello and orchestra
Suite No. 2

22

Pyotr Tchaikovsky

Suite No. 3
Suite No. 4 *Mozartiana*

23

Pyotr Tchaikovsky

Coronation March
Slavonic March
Fragments from incidental music *The Snow Maiden*
Francesca da Rimini

24

Pyotr Tchaikovsky

Overtures in C minor and in F major
Hamlet
The Year 1812

25

Pyotr Tchaikovsky

The Storm
Fragments from the operas *The Voyevoda*,
Oprichnik

26

Pyotr Tchaikovsky

Fragments from the operas *Cherevichki*,
The Maid of Orleans

27

Pyotr Tchaikovsky

Fragments from the operas *Eugene Onegin*,
Mazeppa, *The Enchantress*, *The Queen of Spades*,
Iolanta

28

Pyotr Tchaikovsky

Swan Lake (Act I)

29

Pyotr Tchaikovsky

Swan Lake (Act II–III)

30

Pyotr Tchaikovsky

Swan Lake (Act III–IV)

31

Pyotr Tchaikovsky

The Sleeping Beauty (Prologue, Act I)

32

Pyotr Tchaikovsky

The Sleeping Beauty (Act II)

33

Pyotr Tchaikovsky

The Sleeping Beauty (Act III)

34

Pyotr Tchaikovsky
The Nutcracker (Act I)

35

Pyotr Tchaikovsky
The Nutcracker (Act II)

36

Nikolai Rimsky-Korsakov
Symphony No. 1
Symphony No. 2, *Antar*

37

Nikolai Rimsky-Korsakov
Symphony No. 3
Sinfonietta on Russian themes

38

Nikolai Rimsky-Korsakov
Sadko
Fantasia on Serbian themes
Overture on the themes of three Russian songs
Fairy Tale (Skazka)
Capriccio espagnol

39

Nikolai Rimsky-Korsakov
Scheherazade
Russian Easter Festival Overture
At the Grave
Dubnushka

40

Nikolai Rimsky-Korsakov
Fragments from the operas *The Maid of Pskov*,
The Snow Maiden, *May Night*, *Mlada*, *Christmas*
Eve, *Sadko*, *The Noblewoman Vera Sheloga*,
The Tsar's Bride

41

Nikolai Rimsky-Korsakov
Suites from the operas *The story of Tsar Saltan*,
Pan Voyevoda

42

Nikolai Rimsky-Korsakov
Fragments from the operas *The Legend*
of the Invisible City of Kitezh and *the Maiden*
Fevroniya, *The Golden Cockerel*

43

Anatoly Lyadov
A Fragment from Apocalypse
From Bygone Days
Baba Yaga
The Enchanted Lake
Kikimora
Eight Russian Folksongs
The Music Box
Scherzo No. 1
Nénie
Intermezzo
Dance of the Amazon
Polonaises in C major and in D major

44

Sergei Taneyev
Symphony No. 4
Interior of Apollo's Temple at Delphi from *Oresteia*

45

Sergei Taneyev
Concert Suite for violin and orchestra

46

Sergei Lyapunov
Symphony No. 1
Ballade in C sharp minor

47

Sergei Lyapunov
Triumphal Overture on Russian Themes
Żelazowa Wola
Hashish

48

Sergei Lyapunov
Symphony No. 2

49

Anton Arensky
Symphonies Nos 1 & 2
Overture to the opera *Dream on the Volga*
Intermezzo in G minor
To the Memory of Suvorov

50

Anton Arensky
Suites Nos 1 & 2
Variations on a theme by Tchaikovsky
Fantasia on Russian Themes

51

Anton Arensky
Suite No. 3
Marguerite Gautier
Introductions to the operas *Nal* and
Damayanti, *Raphael*
Suite *Egyptian Nights*

52

Vasily Kalinnikov
Symphonies Nos 1 & 2

53

Vasily Kalinnikov
Intermezzos Nos 1 & 2
Serenade for string orchestra
Nymphs
Bylina
The Cedar and the Palm

54

Vasily Kalinnikov
Suite
Fragments from the incidental music *Tsar Boris*

55

Nikolai Medtner
Piano Concertos Nos 1 & 2

БОНУС**Николай Метнер (1879 [1880]–1951)**

1	Соната-элегия ре минор, соч. 11 № 2	7.39
Из цикла «Забывшие мотивы» I, соч. 38		
2	№ 1. «Соната-воспоминание» ля минор	14.55
3	№ 2. «Грациозный танец» ля мажор	3.21
4	№ 4. «Песнь на реке» ми минор	3.58
5	Траурный марш си минор, соч. 31 № 2	3.11
6	«Русская сказка» фа минор, соч. 42 № 1	6.24
Из «Восьми картин-настроений», соч. 1		
7	№ 2. Allegro con impeto соль-диез минор	1.31
8	№ 3. Maestoso freddo ми-бемоль минор	3.06
9	№ 4. Andantino con moto Соль-бемоль мажор	3.27

Общее время: 47.37

Евгений Светланов, *фортепиано*

Записи: 1983 (1, 2), 1980 (3–9) гг.

Звукорежиссеры: И. Вепринцев, Е. Бунеева

Ремастеринг – Е. Барыкина

BONUS**Nikolai Medtner (1879 [1880]–1951)**

1	Sonata-Elegy in D minor, Op. 11 No. 2	7.39
From <i>Forgotten Melodies</i> I, Op. 38		
2	1. Sonata Reminiscenza in A minor	14.55
3	2. <i>Danza Graziosa</i> in A major	3.21
4	4. <i>Canzona Fluviale</i> in E minor	3.58
5	Funeral March in B minor, Op. 31 No. 2	3.11
6	<i>Russian Fairy tale</i> in F minor, Op. 42 No. 1	6.24
From <i>Eight Mood-Pictures</i> , Op. 1		
7	2. Allegro con impeto in G sharp minor	1.31
8	3. Maestoso freddo in E flat minor	3.06
9	4. Andantino con moto in G flat major	3.27

Total time: 47.37

Evgeny Svetlanov, *piano*

Recorded in 1983 (1, 2), 1980 (3–9).

Sound engineers: I. Veprintsev, E. Buneeva

Remastering – E. Barykina

BONUS**Nikolai Medtner (1879 [1880]–1951)**

1	Sonata-élégie en ré mineur, op. 11 n° 2	7.39
	<i>Mélodies oubliées</i> I, op. 38	
2	n° 1. Sonata <i>Réminiscence</i> en la mineur	14.55
3	n° 2. <i>Danza graziosa</i> en la majeur	3.21
4	n° 4. <i>Canzona fluviale</i> en mi mineur	3.58
5	Marche funèbre en si mineur, op. 31 n° 2	3.11
6	<i>Conte russe</i> en fa mineur, op. 42 n° 1	6.24
	<i>Stimmungsbilder</i> , op. 1	
7	n° 2. Allegro con impeto en sol dièse mineur	1.31
8	n° 3. Maestoso freddo en mi bémol mineur	3.06
9	n° 4. Andantino con moto en sol bémol majeur	3.27

Durée totale : 47.37

Ievgueni Svetlanov, *piano*

Enregistrements effectués en 1983 (1, 2), 1980 (3–9).

Ingénieurs du son : I. Veprintsev, E. Buneeva

Remasterisation – E. Barykina

BONUS**Nikolai Medtner (1879 [1880]–1951)**

1	Klaviersonate-Elegie d-Moll, Op. 11 Nr. 2	7.39
	Aus dem Zyklus <i>Vergessene Weisen</i> I, Op. 38	
2	Nr. 1 <i>Sonata reminiscenza</i> a-Moll	14.55
3	Nr. 2 <i>Danza graziosa</i> A-Dur	3.21
4	Nr. 4. <i>Canzona fluviale</i> e-Moll	3.58
5	Trauermarsch b-Moll, Op. 31 Nr. 2	3.11
6	<i>Das Russische Märchen</i> f-Moll, Op. 42 Nr. 1	6.24
	Aus den <i>Acht Stimmungsbildern</i> , Op. 1	
7	Nr. 2. Allegro con impeto gis-Moll	1.31
8	Nr. 3. Maestoso freddo es-Moll	3.06
9	Nr. 4. Andantino con moto Ges-Dur	3.27

Gesamtspielzeit: 47.37

Jewgeni Swetlanow, *Klavier*

Aufgenommen in 1983 (1, 2), 1980 (3–9).

Tonregisseure: I. Weprinzew, E. Bunejewa

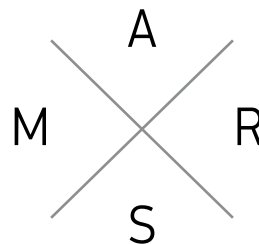
Remastering – E. Barykina

Руководители проекта: Андрей Кричевский, Карина Абрамян
Выпускающие редакторы: Татьяна Казарновская, Наталья Сторчак
Дизайнеры: Григорий Жуков, Ильдар Крюков
Корректоры: Алла Борисова, Ольга Параничева
Перевод: Николай Кузнецов (англ.), Анна Архангельская, Ольга Параничева (фр.), Дмитрий Довбуш,
Райнер Ашемайер (нем.)

Project supervisor – Andrey Krichevskiy
Label manager – Karina Abramyan
Release editors: Tatiana Kazarnovskaya, Natalia Storchak
Designers: Grigory Zhukov, Ildar Kryukov
Proofreaders: Alla Borisova, Olga Paranicheva
Translation: Nikolai Kuznetsov (English), Anna Arkhangelskaya, Olga Paranicheva (French), Dmitri
Dovbush, Rainer Aschemeier (German)

Chefs de projet : Andreï Kritchevski, Karina Abramian
Gérant de la publication : Tatiana Kazarnovskaya, Natalia Stortchak
Designers : Grigori Zhoukov, Ildar Krukow
Correcteurs : Alla Borisova, Olga Paranitchewa
Traduction : Nikolai Kouznetsov (angl.), Anna Arkhangelskaya, Olga Paranitchewa (fr.), Dmitri Dovbouch,
Rainer Aschemeier (all.)

Projektleiter: Andrei Kritschewski, Karina Abramyan
Schlußredakteur: Tatiana Kazarnowskaja, Natalia Stortschak
Designer: Gregory Zhukow, Ildar Kryukow
Korrektoren: Alla Borisowa, Olga Paranitschewa
Übersetzung: Nikolai Kuznetsov (Englisch), Anna Archangelskaja, Olga Paranitschewa (Französisch), Dmitri
Dowbusch, Rainer Aschemeier (Deutsch)





М. Б. МАЛКИН П. Е. В.

СИМФОНΙΑ № 1

Государственный академический симфонический оркестр СССР
Дирижер ЕВГЕНИЙ СВЕТАЛОВ



В. КАЛИННИКОВ

Симфония № 2

АНТОЛОГИЯ РУССКОЙ СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ
ANTHOLOGY OF RUSSIAN SYMPHONIC MUSIC

ДИРИЖЕР
ЕВГЕНИЙ
СВЕТАЛОВ

CONDUCTOR
EVGENI
SVETLANOV



NIKOLAI RIMSKY- KORSAKOV

НИКОЛАЙ РИМСКИЙ- КОРСАКОВ

АНТОЛОГИЯ

А. BORODIN

Symphony № 1



Т. И. Т. ЧАЙКОВСКИЙ

SYMPHONY



М. Е. Д. Т.

PIANO

TATYANA

THE USSR ACADEMIC YEVGENI SVETLANOV

Н. М. У.

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИЯНО С ОРКЕСТРОМ

ТА
НИКО

Е
СВЕ