

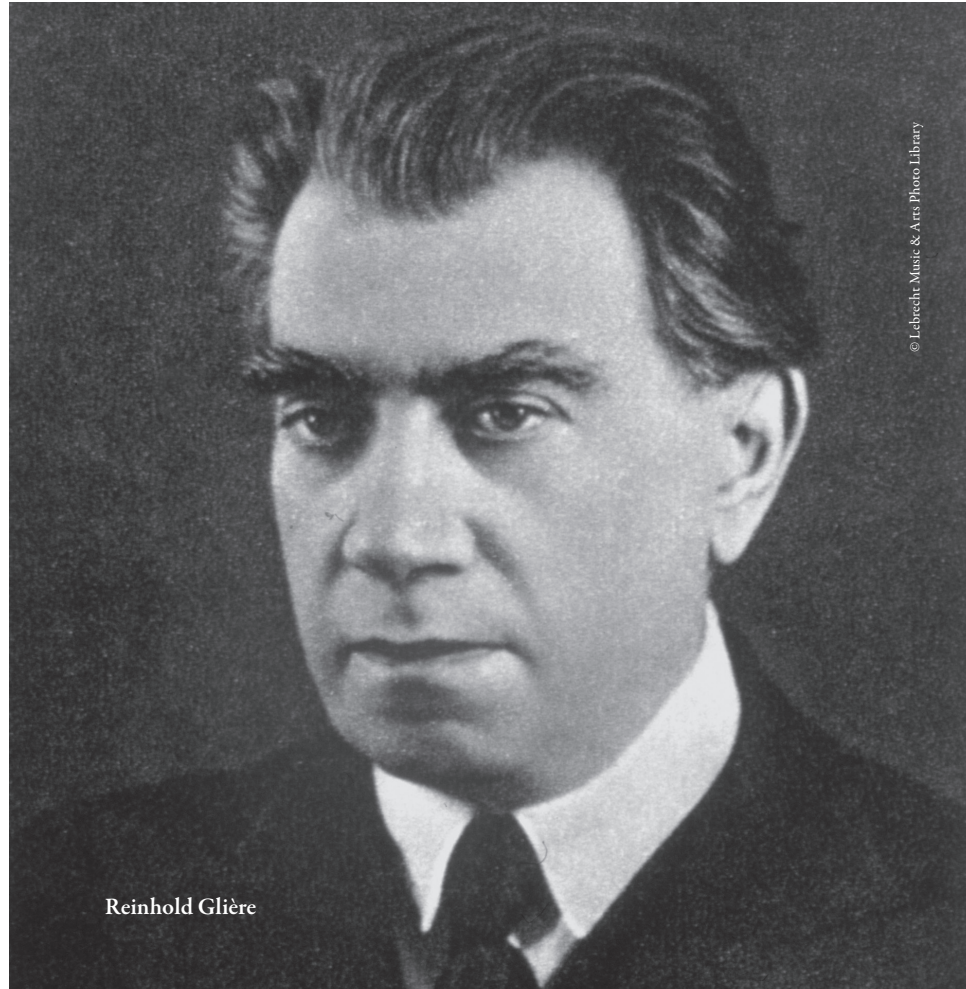
The **GLIERE** Orchestral Collection



Richard Watkins • Peter Dixon

BBC Philharmonic

Sir Edward Downes • Vassily Sinaisky



Reinhold Glière

© Lebrecht Music & Arts Photo Library

Reinhold Glière (1875 – 1956)

COMPACT DISC ONE

Symphony No. 3, Op. 42 'Ilya Muromets'

in B minor • in h-Moll • en si mineur

	I	Wandering Pilgrims; Ilya Muromets and Svyagotor	22:53
1		Andante sostenuto –	7:55
2		Allegro risoluto – Tranquillo misterioso – Tempo I	14:58
3	II	Nightingale the Robber. Andante	21:33
4	III	At the Court of Vladimir the Mighty Sun. Allegro – Andante – Allegro	7:10
	IV	The Heroic Deeds and Petrification of Ilya Muromets.	
5		Allegro tumultuoso – Tranquillo – Giocoso –	11:47
6		Poco meno – Maestoso solenne	14:30

TT 78:08

BBC Philharmonic

Dennis Simons leader

Sir Edward Downes

COMPACT DISC TWO

Symphony No. 2, Op. 25

45:54

in C minor • in c-Moll • en ut mineur

- | | | | |
|-----|-----|---|-------|
| [1] | I | Allegro pesante | 14:03 |
| [2] | II | Allegro giocoso | 7:19 |
| [3] | III | Andante con variazioni
Andante –
Variazione I. Poco più mosso –
Variazione II. Vivace –
Variazione III. Andante –
Variazione IV. Scherzando –
Variazione V. Allegro –
Variazione VI. Presto –
Coda. Tempo di comincio | 13:00 |
| [4] | IV | Allegro vivace | 11:14 |

The Zaporozhy Cossacks, Op. 64

18:06

- | | | |
|-----|---|------|
| [5] | Introduction | 3:25 |
| [6] | The Cossacks write the letter, then read it | 1:11 |
| [7] | They laugh | 2:11 |
| [8] | They dance and rejoice | 9:12 |
| [9] | Finale | 2:07 |

TT 64:09

BBC Philharmonic

Dennis Simons leader

Sir Edward Downes

COMPACT DISC THREE

Symphony No. 1, Op. 8

34:18

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

- | | | | |
|-----|-----|--------------------------------------|-------|
| [1] | I | Andante – Allegro moderato – Andante | 12:26 |
| [2] | II | Allegro molto vivace | 6:56 |
| [3] | III | Andante | 8:02 |
| [4] | IV | Finale. Allegro | 6:44 |

Suite from ‘The Red Poppy’, Op. 70

26:14

- | | | | |
|------|-----|---|------|
| [5] | I | Heroic Coolie Dance.
Allegro gioioso | 3:47 |
| | II | Scene and Dance | |
| [6] | | i) Scene. Andante | 6:39 |
| [7] | | ii) Dance. Allegretto | 1:48 |
| [8] | III | Chinese Dance. Allegro moderato | 1:52 |
| [9] | IV | Phoenix. Andante | 5:42 |
| [10] | V | Valse. Lento | 2:24 |
| [11] | VI | Russian Sailor’s Dance. Allegro – Pesante – Moderato –
Animato – Sostenuto poco – Più tranquillo – Più mosso –
Presto – Più mosso – Prestissimo | 3:56 |

TT 60:40

BBC Philharmonic

Dennis Simons leader

Sir Edward Downes

COMPACT DISC FOUR

	Suite from 'The Bronze Horseman'	46:14
1	1 i) Introduction. Andante –	3:04
2	ii) On the Senate Square. Allegro –	2:27
3	iii) Dance on the Square	2:16
4	2 i) Eugene. Moderato –	2:10
5	ii) Parasha. Andantino –	1:12
6	iii) Lyric Scene. Andante	4:40
7	3 Dancing Scene. Vivace	6:12
8	4 i) Fortune-telling. Vivace –	2:46
9	ii) Dancing in a Ring with Dancing. Andante – Allegretto	3:31
10	5 Meeting (second lyric scene). Allegro agitato	6:56
11	6 Waltz. Tempo di valse	3:41
12	7 Anticipation (Beginning of the Storm). Allegro molto agitato	3:09
13	8 Hymn to the Great City. Moderato	3:44

	Concerto for Horn and Orchestra, Op. 91*	23:55
14	I Allegro	11:28
15	II Andante	6:21
16	III Moderato – Allegro vivace	5:55
		TT 70:16

Richard Watkins horn*
BBC Philharmonic
Fionnuala Hunt leader
Sir Edward Downes

COMPACT DISC FIVE

1	Gyul'sara Overture Risoluto ♩ = 80 – ♩ = 66	16:58
2	Concert Waltz, Op. 90 Allegro ♩. = 72	5:59
3	Shakh-Senem Overture Allegro moderato	15:57

4	Ballad, Op. 4* Arranged for cello and small orchestra by V. Derzhanovsky Andante (♩ = 69)	5:43
5	Overture on Slavonic Themes Con moto ♩ = 126	9:42
6	Heroic March for the Buryiat-Mongolian ASSR, Op. 71 Tempo di marcia ♩ = 92	11:12
7	Holiday at Ferghana, Op. 75 Overture Allegro assai. Festivo ♩ = 160	9:05
		TT 75:30

Peter Dixon cello*
BBC Philharmonic
Ora Shiran leader
Vassily Sinaisky



Sir Edward Downes with BBC Philharmonic in Studio 7 Concert Hall

Reinhold Glière

COMPACT DISC ONE

Symphony No. 3 in B minor, *Ilya Muromets*

After the revelatory first performance of Wagner's *Ring* cycle at St Petersburg's Mariinsky Theatre in 1889, late romanticism western-style took its natural course in Russia. Rimsky-Korsakov and Glazunov filtered it into their later scores, and its turn-of-the-century sunset took on a final blaze in the scope and size of three huge symphonies: Rachmaninoff's Second, begun in 1907, and the third symphonies of Scriabin (*The Divine Poem*, 1903) and Glière (*Ilya Muromets*, premiered in Moscow in 1912).

Although Glière's orchestration is the most extravagant of them all – it includes fourfold woodwind, eight horns, five trumpets and an opulent percussion department – his theme has little in common with the romantic self-centredness that makes those other symphonic odysseys so interesting to us; he shares neither Rachmaninoff's autobiographical glooms nor Scriabin's very

personal philosophy. Ilya Muromets, hero of a Russian golden age, wanders through landscapes as bewilderingly diverse as those of a Disney theme park – among them the forest of Mime's terror in Wagner's *Siegfried* with a hyper-*Tristanish* promise of love at its heart, a princely court decked out in the livery of Rimsky-Korsakov's myth-making and a Tchaikovskyan battlefield. With the greatest skill in the manipulation of his mighty orchestral forces, Glière tells a wonderful story and sits on the fence as he does so: a talent that was to stand him in good stead through nearly forty years of communist rule. He wrote no more symphonies, but he proved adept, like most other Soviet composers, at working on the Stalinist production line; among his smash hits was the *Hymn to a Great City*, broadcast (to Shostakovich's horror) through the loudspeakers of Leningrad Station, and – more to his credit – the ballets *The Red Poppy* and *The Bronze Horseman*. He died, an honoured People's Artist of the USSR, in 1956 – three years after the death of his most famous pupil, Sergey Prokofiev.

Heroes of Glière's later years were to be cast in an altogether more realistic mould than Ilya Muromets. Even in the early years of the twentieth century, the subject was a rare one; composers remained inclined to look for their legendary heroes no farther back than Pushkin's fairy-tales. Ilya of Murom is the Achilles and Odysseus of Russian epic, famed in song and story from the twelfth century through to, the latter-day exponents of the Russian art of *byliny*, or heroic lays, the Ryabinin family. Each new generation of bards would choose to emphasise or adapt certain events from the accumulated mythology of Ilya, and Glière's narrative makes a fascinating commentary on the tensions between the primitive heroism of the bogatyrs and the dawn of Christianity (the original *Nibelungenlied* is a good comparison). The motto of the symphony, quoted in the frontispiece of the original score, is a Russian orthodox chant with an old church Slavonic text. It is first heard, unmistakeable on cor anglais and bass clarinet, as the two 'gods of old', disguised as pilgrims, send Ilya forth on his quest, and it blazes out in full, hymn-like glory as the heavenly army overcomes Ilya and his men in the last movement; the twilight of the old heroes sees the birth of holy Russia.

Events in between, however, are elaborate and fantastical; the following synopsis takes account of the detailed story also provided in the score.

I Wandering Pilgrims; Ilya Muromets and Svyagotor

The movement's two complementary sequences of repose and action follow the ideas of the story, Lisztian programme music writ large rather than an adaptation of any conventional symphonic pattern. Ilya of Murom, son of a peasant, has sat motionless for thirty years, an Oblomov¹ of the dark ages as introduced by muted strings and the lower members of the woodwind and brass departments, contrabassoon underpinning all; shades of agony, Parsifal-or Gerontius-style, pass across his countenance before bright lights and arpeggiating harps announce the two gods. They don their disguise, chant their intentions to Ilya and the first big climax sends him on his way (*Allegro risoluto*) in search of the hero Svyagotor. A second well-earthed passage, its unmistakeable brass chorale marked *tranquillo misterioso*, introduces

¹ Hero of the novel of the same name by I.A. Goncharov; an indolent young man, incapable of the least effort.

the mentor-hero, whose weight the earth can hardly bear and who roams the peaks of the holy mountains. Ilya salutes him, and the heroic games resume with redoubled force, bright and bold in the development of the martial strain with a new wide-leaping melody introduced by second violins and cor anglais. 'They discovered a huge coffin. Svyagotor lay down in it and could not be raised from its depths. Before his death, he gave wise counsels to Ilya. Then his body broke out in rivulets of sweat and he expired.' The whole-tone scale, instrument of terror and the supernatural ever since Glinka's use of it in *Ruslan and Ludmilla*, heightens the sense of awe at the second great climax of the movement, which descends once again to the orchestral depths before a solemn salute on timpani, bass drum and tam-tam. Svyagotor's heroic strength passes on to Ilya, who rides on in full glory to Kiev. The coda, giving full rein to his theme, mirrors his trusty steed, who 'galloped as the falcon flies'.

II Nightingale the Robber

Sheltered by seven oaks in a dark and frightening forest, Nightingale fells mortal men by a curious technique as described by the most recent of the Russian bards, Peter Ryabinin-Andreyev:

Nightingale whistles like a nightingale,

He screeches, the dog, like a wild beast.

That terrifying, inhuman sound is vividly conjured in the most extraordinarily-scored of Glière's four movements; first, shuddering strings *sul ponticello* (playing near the bridge of the instrument to produce an icy sound) and wan, lamenting woodwind set the desolate scene. But Nightingale, like Klingsor in the second act of *Parsifal*, has feminine enchantment at his disposal: three beautiful daughters who lure men not only with their beauty but also – as if that were not enough – with gold, silver and pearls. Distant fanfares of Ilya's music herald his arrival, and the ladies set to work in a long, voluptuous *Andante* which out sings even the slow movement of Scriabin's *Divine Poem* in its proliferation of birdsong and builds to an ecstasy redoubling the horn-laden peak of the *Tristan* Prelude. Perhaps its hyperbole alerts Ilya, because he is not caught out by Nightingale's whistling and shoots an arrow into the robber's right eye. Tying him to his horse, he leaves for the court of Vladimir the Mighty Sun (the epic epithet for Vladimir I, Great Prince of Kiev), but Nightingale's departure has not made the forest a better place; Glière gives us a last glimpse of this frightening realm in a comfortless coda.

III At the Court of Vladimir the Mighty Sun

A regal gathering of boyars and bogatyrs makes merry in a festive movement that Rimsky-Korsakov or Glazunov would have been proud to claim as their own: the first truly Russian note struck by Glière since the beginning of the symphony, and its effect is redoubled in a warm melody given, *à la* Rimsky, to horns and cellos. But soon Ilya is on the scene again, using Nightingale's whistle to fell the proudest of the princes and promptly slicing off the robber's head for his pains. Vladimir accepts him, paling, as brother, and the elaborate concluding celebrations give no hint of what has passed at the eventful heart of this glittering Intermezzo.

IV The Heroic Deeds and Petrification of Ilya Muromets

Two wars of religion furnish the action of Glière's suitably embattled finale. Against the Tartars – to be depicted over thirty years later by Prokofiev in his music for the Eisenstein film *Ivan the Terrible* – the bogatyrs are powerful; Ilya meets his opponent titan, Oudalaya Polenitsa, with whom he battles for twelve days in fire-spitting fugues, to wild oriental cries and massy brass challenges: part Tchaikovsky's

Francesca da Rimini, part Rimsky's *Coq d'or*, with Ilya's first movement theme riding high. A new and noble melody announces that victory is close for the bogatyrs; they celebrate it, *giocoso*, but their vaunting oversteps the limit. "Where is the heavenly army that we, the bogatyrs, may annihilate?" Their answer comes in the shape of the chant from the first movement, *Poco meno*, announcing that the two 'pilgrims' who launched Ilya on his journey truly belong to a celestial band, and as the heavenly warriors multiply, the chant becomes richer and ever more powerful, an orthodox hymn against which Ilya and his men batter in vain. At the massive, tintinnabulating climax, *maestoso solenne*, a fleeing Muromets is turned to stone, and a doleful transformation of the noble melody ties in reminiscences from the earlier movements, running widdershins through echoes of Vladimir's palace and Nightingale's forest back to Svyagotor. So skilfully does Glière weave his story-telling web in the closing stages of his symphony, as eighteen-part strings magically yield to the darkness of contrabassoon and tuba, that we remain unaware of those 'cyclical' procedures in which this coda has its roots. Ilya Muromets is motionless once more and we, like him, are spellbound.

COMPACT DISC TWO

Symphony No. 2 in C minor and The Zaporozhy Cossack

A blindfold guess at the provenance of the two Glière works on this disc would almost certainly be wrong in one set of dates. The Second Symphony, for all its occasional grand gestures hinting at mid-nineteenth century Russia, has enough late romantic fantasy to link it with the sweet-toothed delights of Glazunov's later scores and to place it anywhere between 1890 and 1914. Yet surely the orchestration of *The Zaporozhy Cossacks* is less sophisticated, the harmonies more obvious and the transitions more crude: an early work, perhaps, and without the name of Glière to conjure with, the dances might even for a moment tempt us to think of Glinka's operatic divertissements in the 1830s and '40s.

In fact the symphonic poem was written in 1921, by which time the opulent romanticism Glière had so masterfully embraced in the Second Symphony and its epic successor (*Ilya Muromets*) carried with it the tag of western decadence. The post-revolutionary 1920s were good for the younger generation of composers who could celebrate the new Soviet state with a certain amount of experimental freedom, at least for the moment; but they would not

have suited Rachmaninoff, who had left for the west in 1917, and they did not suit Glazunov, who devoted most of his energies to safeguarding the Petrograd Conservatory before choosing exile in 1928. Glière adapted with the simple formulas of ballets like *The Red Poppy* and by 'investigating' the music of Soviet states (Azerbaijan is suitably represented in his first opera *Shakh-Senem*). He sailed unscathed through the Stalinist attacks which so afflicted Shostakovich and his own one-time pupil, Prokofiev, and he became a People's Artist of the USSR in 1938; but the price he paid was to be remembered there only for the mediocrity of his 'socialist-realist' compositions.

It is a pity, because the three symphonies are finely-proportioned works successfully balancing the lessons of Russian tradition with western influences. The Second was completed in 1908, shortly after Glière's return from Berlin, where for two years he had studied conducting with Oskar Fried and no doubt absorbed a few lessons in Straussian style; the commission came from Serge Koussevitzky, double-bass soloist then very recently turned conductor and publisher. The first movement begins imposingly, with the four horns and three bassoons laying down an heroic gauntlet against dark strings; then,

before any questions can be asked, Glière turns with dazzling sleight of hand from that suggestion of Tchaikovsky's *Manfred* manner to the world of his ballet-music, delicately sweeping the movement along until the *espressivo molto* second subject arrives on the scene; it falls short of the expected emotional climax to make way for further varied treatment of the horn theme. Glière launches his development with ominous heavings from the bass clarinet against slithering cellos, and there is more than a hint of keenly-propelled devilment along the way (it is very tempting to speculate that the seventeen-year-old Prokofiev, who had enjoyed his studies with Glière six years earlier, filtered some of the patterns into his *Suggestion diabolique*, also written in 1908). But the climax has a grand, rather Wagnerian radiance, and it makes another glowing reappearance at the end of a recapitulation that is not a bar too long. The movement ends in the kind of misty calm that Glière was to exploit so successfully in the outer panels of the *Ilya Muromets* Symphony.

For his middle movements, Glière finds two solutions to good relations between lyricism and a sprightlier sense of fantasy. The scherzo reflects Glazunov both in its bracing *Allegro giocoso*, lively woodwind answering a keen rhythm on horns which has a charming

habit of slipping from 2 / 4 into 3 / 4 time, and, in its sweet centre, a very Russian melody led by an expressive horn solo. Then in the *Andante*, variation form offers delicate treatment for a melancholy folkish-sounding song first heard on cor anglais. There is careful symmetry in the variations proper: woodwind again return us to the world of a Tchaikovsky ballet or orchestral suite in Variation One, followed swiftly by brilliant strings in the elaborate Variation Two (*Vivace*). Variation Three takes up at length the melancholy argument of the introduction, before its three short successors resume a skittish vein, once again imaginatively scored (No. 5, with its bright trilling and tambourine, suggests a benign *Night on the Bare Mountain*). True to the symphony's romantic premise, however, Glière uses an epilogue to treat the theme to a vision of arpeggiating harp and eight-part strings, again dying away to a quiet serenity. The finale is launched by a vigorous dance with more than a whiff of the east about it – Polovtsians answered by Rimsky-Korsakov's dancing tumblers, perhaps – and the development turns into a fully-fledged battle, with a guest appearance from the xylophone and strings *col legno* (striking the string with the bow stick). After so much vigour, the *maestoso* coda and its flat-out brass come as

something of a surprise, as if Glière had been fashioning a Hail-to-Stalin coda in readiness for the years to come.

Even so, it manages to sound less contrived than its counterpart at the end of *The Zaporozhy Cossacks*, an altogether more predictable ending to a strong and simple piece. Glière called it a tone-poem, though its revision as a ballet-pantomime in 1926 gives us a more accurate idea of its character. The 'tableau' must have been inspired in part by Repin's well-known painting of 1891, 'The Zaporozhy Cossacks Writing a Mocking Letter to the Turkish Sultan'. The seventeenth century sultan in question is Mahomet the Fourth; the cossacks' mockery of the Turk's menacingly aggressive letter can be clearly heard in the loud and lengthy peals of orchestral laughter about a third of the way through Glière's score. They are preceded by a grandiloquent introduction which builds to a patriotic climax before the reading of the letter; and they subside into a string of cheerful dances initiated by a bassoon solo, warming eventually to a lively depiction of merrily leg-kicking, stereotypical Cossack behaviour, sundry reprises and the expected peroration of the Russian theme from the introduction.

©1992 David Nice

COMPACT DISC THREE

Symphony No.1 in E flat major and The Red Poppy Suite

'Glière is fat and middle-aged, clean-shaven and quite sleek-looking, a bit like a well-fed cat.' A successful, worldly Sergey Prokofiev was remarking on his old friend and teacher as he saw him on 23 January 1927, the year which was to witness the première of Glière's 'true Soviet ballet' *The Red Poppy*, hand in hand with the Soviet debut of Prokofiev's outlandish comic opera *The Love for Three Oranges*; liberalism in the arts was still the order of the day in the first flush of the new regime. Prokofiev continues: 'I give him news of Dukelsky [the composer and songwriter who made his name in the United States as Vernon Duke], another of his pupils, and tell him how we go for walks together sometimes and amuse ourselves humming themes from his (Glière's) first and second symphonies, which remind us of our youth.'

There could, in fact, have been no better models for Glière's aspiring young composers than those two well-made symphonies. Glière had completed the first in 1900, two years before his first summer as Prokofiev's mentor at Sontsovka, on graduating from the Moscow Conservatory at the age of twenty-five. The

most important of his own teachers were both heirs of Rimsky-Korsakov – the often flamboyant Ippolitov-Ivanov and the sober-scoring Taneyev – but the First Symphony impresses us more as a fresh, well proportioned nod in the respective directions of Tchaikovsky and Glazunov, a level-headed mix of Russian folk and western classical idioms.

Glazunov's example comes first: the way the melody of the opening *Andante* transforms into the lively, syncopated theme of the *Allegro moderato* has its precedents in Glazunov's Second and Sixth symphonies – and, again like Glazunov, Glière finds the right instrumental timbre for his tunes (Prokofiev recalls him pointing out how a Beethoven piano sonata might be orchestrated – his own first lessons in instrumental colour). Principal clarinet has the first word; the melody does not begin to sound especially Russian until soft strings take over and extend the line. After a Tchaikovskyan head of steam, the *Allegro moderato* leads the tune a new dance, this time on solo oboe, and Glière – nothing if not democratic in his treatment of the orchestra – gives the brass their due in this climax and later at the brief high noon of an unspectacular development, moving in sequences like its counterparts in other, well-behaved Russian symphonies. The real pleasure is to wait for the newly-coloured

return of the necessarily songful second subject, where horn usurps clarinet second time around, and Glière's gentle manoeuvring of it, by way of an *allargando*, back to the wistful starting-point.

The inner movements are sheer, unforced delight, scored as ingeniously as Glière's modest orchestra allows (double woodwind, except that a piccolo now joins the flutes, two trumpets, three trombones and a tuba for the brass – a far cry from the massive forces of his 1911 late romantic masterpiece, the *Ilya Muromets* Symphony). The scherzo opts for that irregular metre of 5/4 so beloved of the Russians, usually for the purpose of never-ending folksong. Here it fits a balletic flightiness, with occasional excursions into common time, and again the Tchaikovsky touch appears in quick responses between strings and woodwind, though both the outer portions and the central song (again introduced by clarinet) raise a storm from easy-going beginnings. The *Andante* strikes a new note in the symphony with its G minor melody on low-lying first violins – the real, melancholy soul of Russia as Mussorgsky knew it; and, like Mussorgsky, Glière can only vary, rather than develop, his theme, though he does so graciously with woodwind elaboration (nice touches from the two

flutes and piccolo). Contrast comes with the major-key consolation of a new idea, oboe-led, after which the darker song spends its passion in a fortissimo climax.

Following these perfectly-paced vignettes, the Finale hardly outstays the welcome of its boisterous, leg-kicking start (shades of Tchaikovsky's *Little Russian* finale); the development seems liable to explode in fanfares of fate, but flips over into a genial resumption of the dance, and the confident coda keeps its heroics well under control – a model ending to a blueprint symphony.

Prosperous he may have looked to Prokofiev in 1927, but Glière was finding it increasingly difficult to be his true romantic self in his music after the Revolution. When dealing with Russian subjects, he had to unlearn some of the more sophisticated touches acquired from his years in Berlin and to speak more plainly – compare the dazzling orchestration of *Ilya Muromets* with the blunt, backward-looking language of the short tone-poem *The Zaporozhy Cossacks* written ten years later in 1921; the more exotic idiom of the Soviet subject states and beyond, on the other hand, gave him a good excuse to mine a richer vein. In the opera *Shakh-Senem* (1923–25), he displayed the fruits of his research into Azerbaijani culture,

and *The Red Poppy*, though advertised as among the first successful Soviet realist ballets, owes far more to the lure of a glamorised China. It is no coincidence that Puccini was working on *Turandot* up until his death in 1924, or that Lehár's *The Land of Smiles* appeared two years after the 1927 premiere of *The Red Poppy*.

The plot, too, is Limehouse Blues with an ideological tinge: the Chinese love of a fine Young Russian sailor meets her death at the hands of his capitalist rival, a banker in league with the improbably named British imperialist port commandant, Sir Hips. Her final presentation, dying, of the ubiquitous red poppy underlines this symbol of freedom (it had to be changed to a mere unspecified flower when the Soviets realised its true potential – communism as the opium of the people wouldn't do). The tragedy is avoided in the 'characteristic dances' of the suite, though not the love interest. *The Heroic Coolie Dance* (No. 1) and the *Chinese Dance* (No. 3), have the supernatural / exotic whole-tone scale and its basis, that devil-in-music interval of the tritone, alternating with the Chinese pentatonic (five-note, black-keys) scale: these, along with the colourful percussion department, link Glière with the Puccini of *Turandot*, though in some of his rhythms he seems also to be paying tribute to the

barbarisms of pupil Prokofiev's *Scythian Suite*. Numbers 2 and 4 are drawn from the heroine's Second Act dream – plenty of opportunity here for Glière's pre-revolutionary brand of romantic moonshine – and the effective violin solo in the love-music of *Phoenix* was written by a true master of the instrument.

The *enfant terrible* Shostakovich, in his 1930 ballet *The Age of Gold*, was to make his capitalists dance to a sharply satirical little Polka, but Glière's short Boston waltz (No. 5) for the decadent western-style ball in Act Two is devoid of any intentional parody, surely a gentle tribute to Glazunov's many essays in the genre. Last comes Glière's best known number, the *Russian Sailor's Dance*. Glinka's 1848 fantasy *Kamarinskaya* had laid down the laws for variation treatment of Russian folk-song and Glière, treating the traditional *Yablochko* ('Little Apple') to twelve ever headier elaborations, is among the last in a distinguished line of imitators.

© 1993 David Nice

COMPACT DISC FOUR

**Suite from The Bronze Horseman &
Concerto for Horn and Orchestra**

When Reinhold Glière was born in Kiev in 1875, his father must have hoped that he would eventually join the family business, which had been building musical instruments throughout Europe for a century. Instead of developing an interest in the brass instruments which were his father's speciality, however, Glière showed considerable talent as a violinist, and in 1894 entered the Moscow Conservatoire to study composition with Arensky, Tanayev and Ippolitov-Ivanov. After graduating with flying colours, he taught the eleven-year old Prokofiev composition, but when his first symphony flopped he moved to Berlin to study further. This helped considerably, for on his return to Russia he won the Glinka Prize for his flamboyant epic symphony, *Ilya Muromets*.

Having allied himself with the Nationalist school of composition, Glière was isolated from the avant-gardism which swept Russia in the wake of the Revolution. Nevertheless he was appointed professor of composition at the Conservatoire in 1920, and, as 'modern' music earned an official reputation for being dangerous and subversive, his accessible style, and his willingness to use music to praise Soviet life, assured him a place among the establishment. As such he was made director of music at the Moscow Department of

Peoples Education, and chaired both the Moscow Union of Composers and the Union of Soviet Composers. He was also awarded a number of state honours, including the 'Order of the Red Banner' and 'People's Artist of the USSR.'

The philosophy which ensured this official recognition is demonstrated in Glière's ballet, *The Red Poppy*. A Chinese girl is killed as she tries to escape from her homeland on a Soviet ship, but with her dying breath exhorts her compatriots to use a red poppy as their mascot in their fight for freedom. Written in 1927, this was the first important ballet on a revolutionary subject, and it was performed regularly in the Soviet Union until 1949, when officials realized that as well as being a symbol of revolutionary fervour the poppy was the source of opium. The title of the ballet was hastily changed to 'The Red Flower',

Glière's works during the Second World War included a number of topical overtures including 'Twenty five years of the Red Army' and a marching song, 'Hitler's end will come'. His 'Victory' overture of 1945 was used during the post-war celebrations and Glière must have been relatively unconcerned when Stalin started a blacklist of 'formalist' composers whose music failed to demonstrate 'beauty and refinement'. Inclusion on the

list might prove fatal, and Shostakovich wrote that composers immediately started to indict each other in their attempts to divert attention from themselves. In the event, while Glière's pupils Prokofiev, Miaskovsky and Khachaturian were censured alongside Shostakovich in 1948 for 'atonality, dissonance and disharmony', Glière himself avoided the blacklist.

Nevertheless, official displeasure was unpredictable, and he must still have approached the première of *The Bronze Horseman* on 14 March 1949 with trepidation. Based on Pushkin's work of the same name, the ballet tells of a St Petersburg youth whose beloved drowns in the River Neva. Driven to despair, he taunts the bronze mounted statue of the city's founder, Peter the Great, but it chases him through the streets and kills him. The conservatism of this story combined with Glière's inventive melodies and lavish orchestral colours were exactly in line with Party requirements, and the score so delighted those who heard it that it threatened to rival the popularity of 'The Red Poppy'. In 1950 it earned the composer the Stalin Prize, and to Shostakovich's horror, the last movement, 'Hymn to the Great City' was adopted by Leningrad as an anthem. Glière was, he wrote, 'not a bad fellow' but he disliked hearing

the Hymn blaring forth whenever he got off the Red Arrow Express at Leningrad central station: 'The travellers duck their heads and walk faster'.

Although Glière took advantage of this popularity by using some of the ballet music as a basis for a Symphonic Suite, this reveals little of the story's drama, for four of the thirteen movements are dances. Instead he took the opportunity to roll out an attractive large-scale canvas, including two harps and piano alongside the conventional full orchestra. He then turned to the Horn Concerto, another opulent work which calls for a full brass section and harp as well as the usual strings and woodwind. Destined to be his last completed orchestral score, the concerto was written for Valeri Polekh, solo horn player at the Bolshoi Theatre for over forty years, and was first performed in Moscow on 26 January 1952.

The choice of the horn for a concerto was almost unprecedented among Russian musicians, and although Glière had written four pieces for horn and piano as early as 1908, the concerto could only be modelled on isolated examples by composers like Goedicke and Shebalin. Polekh suggests that Glière based it on Tchaikovsky's violin concerto, but any such link is extremely tenuous and with its fast passage work, gentle lyrical writing,

and extreme demands on the technique of the player Glière's full-blooded concerto occupies a unique place in the horn repertoire.

Although the first movement is in conventional sonata form, the cadenza is in the same unusual position – just before the recapitulation – as in Mendelssohn's Violin Concerto. Whereas Mendelssohn wrote out his cadenza in full, Glière gives his soloist only a sketch of his proposed ideas and Richard Watkins has written his own for this recording. The *Andante*, an essentially ternary design, opens with a wistful passage for oboe which returns at the end of the movement accompanied by *tremolando* strings and an extremely delicate solo line which takes the horn to its highest notes. The finale shows clear evidence of the research which Glière had undertaken into Russian folk music in the 1920s and 30s, and its hectic climax is a fitting conclusion both to one of the last Romantic concertos and to Glière's career.

© 1995 John Humphries

COMPACT DISC FIVE

Overtures & Orchestral Works

Reinhold Moritsevitch Glière, born in

Kiev of Belgian-Jewish extraction, has the rare distinction of long-term success under two regimes: as a late romantic eking out Tchaikovsky's legacy to sumptuous ends before 1917, and as a good Soviet composer, prolifically fulfilling party lines on 'music for the people' until his death in 1956. Several releases in Chandos' Glière survey so far have contrasted pre-revolutionary and Soviet works; this disc salutes Glière's exceptional breadth which is not quite the same thing as exceptional richness – as People's Artist of the USSR, revealing in detail why he also became People's Artist of the Uzbek and Azerbaijani SSR.

It is true that his essentially conservative temperament saved him from the kind of conflict with the authorities which his apolitical nature might have fostered; but it would also be unfair to imply that as a child of his time he did not stretch musical language in the first decade of the twentieth century a fair distance before retreating into safer territory. Just how far can be heard in the *Ilya Muromets* Symphony; but clearly a salon pièce for cello and piano was not the place for any kind of experimentation. The one outsider in this collection, the *Ballad* of 1902, could have been written anything up to thirty years earlier. With its opening pattern of notes

clearly related, probably by the chance of a common romance or song vocabulary, to the same starting-point that Tchaikovsky used in key arias for his protagonist and heroine in *Eugene Onegin*, and its skilful orchestration by Derzhanovsky stressing the Tchaikovskian engagement of the woodwind, it stands alongside that composer's *Pezzo capriccioso* and Glazunov's *Chant du ménestrel* as a distinctively crafted miniature.

Slightly more perplexing in terms of old-fashionedness are the two most conventional of the post-1917 works here, the *Overture on Slavonic Themes* and the *Concert Waltz*. The overture follows in the honourable footsteps of a tradition established by Balakirev, founding father of the 'mighty handful', in his Overture on *Three Russian Themes* and his symphonic poem *Russia*, but this time the historical gap (between Balakirev's overture of 1858 and Glière's of 1941) is significantly greater, and there is little in Glière's style to show for it. At any rate, the interplay of three Slavonic themes is skilfully done. Listeners will be familiar with at least one of them, intimated by a build-up of fanfaring fourths in the style of Glazunov's memorized reproduction of the Overture to Borodin's *Prince Igor* and eventually stated fully on the woodwind: it is the folksong

we know as 'Like to the fair sun in the sky' as sung by the populace in the coronation scene of Mussorgsky's *Boris Godunov*, and at one point Glière pays explicit homage to the Rimsky-Korsakov version of the opera (not Mussorgsky's original) by quoting Rimsky's passage based on the tritone (the devil-in-music interval of an augmented fourth). Wisely, though, Glière has made his most familiar tune subsidiary to his bright first subject, stated very plainly and in full tones by the wind, and the more soulful *andante* theme which returns in sober majesty before the effective coda.

In terms of quality, Glière's overture is poised between similar specimens by his near-contemporary Glazunov, spending the last years of his life in Paris but still writing works like the *Poème épique* which he might easily have produced in the Soviet Union, and Glière's one-time prodigal pupil Sergey Prokofiev, who returned to Russia in 1936 holding aloft a *Russian Overture* brilliantly transcending the limitations of the medium. Prokofiev quickly became the master of the bittersweet waltz, and Glière's specimen of 1953, the year of the younger composer's untimely death, cannot match the personal stamp of Prokofiev's little masterpieces in the genre – except, perhaps, for a few moments

in its vertiginous central sequence. The inclusion of a piano in the orchestra is the only indication of its time and place.

Exoticism takes over for the other items in the programme; though it is an exoticism linked, as always in the Soviet Union, to propagandist purposes. In 1923 Glière was sent to Azerbaijan to assist Soviet 'development' there. The Russian musical history books tell us that he paved the way for the fusion of Azeri and western music which we can hear so vividly in the lurid scores of Fikret Amirov and Kara Karayev; but the Azeris already had their own proponent of synthetic composition, Uzeir Gadzhibekov (b. 1885). At least the immediate fruit of Glière's immersion in Persian-derived folk music was an interesting and accomplished one – the opera *Shakh-Senem*, which, contrary to the belief of several musical dictionaries, was premiered in Baku in 1926 before being de-mythologized (and, apparently, de-Persianized) as *The Worker of Baku* for Russian consumption in 1934. The Overture we hear dates from the time of the revision, but it is not difficult to imagine the fairy-tale premises of the original plot, in which a young folksinger finally claims a beautiful maiden (Shakh-Senem) as his bride following a time of trials. Spellbinding

arabesques and cadenzas, evoking Azeri folk instruments rather than actually employing them, punctuate the necessary contrasts in a reasonably faithful evocation of the native idiom: a lively dance theme, apotheosized in a Rimsky *Golden Cockerel*-style conclusion, and lush love-music (likewise indebted to Rimsky-Korsakov's sensationally scored example), complete with development, barbaric conflict and a fair measure of repetition.

The pattern holds for the later opera *Gyul'sara* (1936), turning to Tajik folk-music for its inspiration. The heroine this time is in far more plangent mood, as we learn from the overture's extended introduction with its skilful build-up of dark colours and prominent role for cor anglais, though once the *Allegro* proper is under way the differences in ethnic style quickly become more apparent in syncopated rhythms and sharper orchestration, and this love-music has a greater urgency focused around a handful of notes. European methods result in a strikingly odd fugue on a Tajik theme in the development, while local colour very nearly has the last word with an unexpected percussion tattoo before the final *Allegro molto*. Glière's only direct concession to local instrumentation, as in *Shakh-Senem*

and *Holiday at Ferghana*, is the introduction of a regional percussion instrument. Here he asks if possible for the safail, a kind of Tajik tambourine; in *Shakh-Senem* for small oriental timpani; and in *Holiday at Ferghana* for the nagara, another distinctive small drum.

Ferghana is in Uzbekistan, and the fourth of the overtures under consideration celebrates the realization of Stalin's plans for a canal there. The piece's destination, however, is stranger, as its dedication 'to the Chicago Symphony Orchestra on its Fiftieth Anniversary and to Dr Frederick Stock its celebrated conductor' reveals: the CSO and Stock did indeed give the first performance on 20 March 1941, and there is no reason why the American audience should not have found the overture brashly exciting once it had got over the shock of the raucous tritonal introduction. More vivid Tajik-based syncopations, this time in a racy 6/8 metre, contrast with more languishing lyricism in the time-honoured Russian romantic presentation of cor anglais and cellos, while the final payoff, hurling the work's leading rhythmic figure around the orchestra, is undoubtedly the most exciting of the several noisy conclusions on display.

Moving still further east towards a simpler idiom based on the Chinese pentatonic scale – discernable in the groups of five black

notes on the piano – the *Heroic March for the Buryiat-Mongolian ASSR* is more of a tone poem than a simple march, and as such tends more to the narratives of Glière's operatic overtures than to the clear-cut roustabout of the Ferghana celebrations. Clearly imperialist Russia is the villain of the piece, as louring quotations of 'God Save the Tsar' in the sinister central section with its striking use of muted brass suggest; and according to Glière Buryiat-Mongolia can only realize its aims as a Soviet Socialist Republic, which is why a new hybrid national tune needs to emerge on horns, bells raised aloft, for the first time after the crisis. The 'Internationale' helps it to its final peroration, impressively capped (love it or hate it) by the full weight of Russian brass.

©1997 David Nice

Richard Watkins is one of the most sought-after horn players of his generation. He was Principal Horn of the Philharmonia Orchestra for twelve years and is currently a member of the Nash Ensemble and a founder member of London Winds. He has appeared at many of the most prestigious venues in the UK, continental Europe and the USA, and has worked with conductors such as Carlo Maria Giulini, Wolfgang Sawallisch, Esa-

Pekka Salonen, Leonard Slatkin, Giuseppe Sinopoli, Gennady Rozhdestvensky, Vasily Petrenko, Sir Andrew Davis and Sir Mark Elder. In recital, he regularly performs with singers such as John Mark Ainsley, Ian Bostridge and Mark Padmore and with the pianists Barry Douglas, Julius Drake, Paul Lewis, Roger Vignoles and Ian Brown.

Closely associated with promoting contemporary music for the horn, Richard Watkins has given premieres of concertos by Sir Peter Maxwell Davies, Nigel Osborne, Magnus Lindberg, Dominic Muldowney, Nicola Lefanu as well as Colin and David Matthews. Recent premieres have included Colin Matthews's Horn Concerto and Trio, horn quintets by James MacMillan and David Matthews, and a Horn Trio by Huw Watkins. His extensive discography includes recordings of the horn concertos by Mozart, Sir Malcolm Arnold, Glière and Ethel Smyth, as well as Mozart's *Sinfonia Concertante* and Poulenc's *Chamber Music for Horn*. Richard Watkins holds the Dennis Brain Chair of Horn Playing at the Royal Academy of Music where he is also a Fellow.

Peter Dixon studied at the Royal Academy of Music with David Strange. He made his Purcell Room debut in 1981 and in 1984

joined the Royal Philharmonic Orchestra. Two years later he was appointed Associate Principal, a post he held until 1990 when he joined the BBC Philharmonic as Principal Cello. A year later he made his debut as soloist at the Royal Festival Hall playing Walton's Cello Concerto. Since then he has made several recordings with the BBC Philharmonic as soloist, including the premiere recording of Korngold's Cello Concerto, Frank Martin's *Ballade* for Cello and Orchestra, Fauré's *Élégie* and Glière's *Ballade* for Cello and Orchestra. For BBC Radio 3 Peter Dixon has recorded James MacMillan's Cello Concerto, conducted by the composer.

In October 2003 he was invited to Japan to give the world premiere of Yoshimatsu's Cello Concerto – a piece written especially for him – and which he later recorded with the BBC Philharmonic for Chandos. In December 2005 he was the soloist in a performance of Strauss's *Don Quixote* at The Bridgewater Hall under the baton of Gianandrea Noseda with the BBC Philharmonic, and he performed this piece again in November 2006 at The Sage Centre in Gateshead. Peter Dixon is a regular adjudicator for the BBC's Young Musician of the Year, a coach for the National Youth Orchestra of Great Britain and a teacher

at the Royal Northern College of Music. In June 2005, he was made a Fellow of the Royal Academy of Music and in May 2010 celebrated twenty years as principal cello of the BBC Philharmonic.

Widely recognised as one of Britain's finest orchestras, the **BBC Philharmonic** has built an international reputation for outstanding quality and committed performances over a wide-ranging repertoire. It has its own studio in Manchester where it records for BBC Radio 3 and Chandos. As well as offering an annual season in Manchester's Bridgewater Hall, the Orchestra performs across the North West of England and at the BBC Proms as well as being regularly invited to major cities and festivals across the world. The Orchestra's Chief Conductor Gianandrea Noseda has been at the helm since 2002 and is also Music Director at the Teatro Regio, Torino. As a consequence of its policy of introducing new and adventurous repertoire, many great composers have worked with the Orchestra, including Berio, Penderecki, Tippett, Harrison Birtwistle, Hans Werner Henze, Mark-Anthony Turnage and Unsuk Chin. Sir Peter Maxwell Davies became the Orchestra's first Composer / Conductor in 1991 and was succeeded by James MacMillan

ten years later. In 2009 the renowned Austrian composer H.K. Gruber took over the role. The BBC Philharmonic's partnership with Salford City Council enables it to build active links with Salford and its communities ahead of its move to its new, dedicated, state-of-the-art studio at the BBC's new home in MediaCity, Salford Quays.

The international career of **Vassily Sinaisky** was launched in 1973 when he won the Gold Medal at the prestigious Karajan Competition in Berlin. His early work with Kirill Kondrashin at the Moscow Philharmonic and with Ilya Musin at the Leningrad Conservatoire provided him with an incomparable grounding. Soon after his success at the Karajan Competition, Sinaisky was appointed Chief Conductor of the Latvian National Symphony Orchestra, a post he held from 1976 to 1987. He then became Music Director and Principal Conductor of the Moscow Philharmonic, leading numerous high-profile projects with the Orchestra both in Russia and on tour around the world.

In September 2010, Sinaisky was announced as the new Chief Conductor and Music Director of the Bolshoi Theatre, Moscow. The appointment coincides with an exciting period of development for the

Bolshoi, with their main stage soon to reopen after extensive refurbishment. Recent visits by the Bolshoi Opera to London, Madrid and the Lucerne Festival met with huge critical acclaim. During the 2010 / 11 season Sinaisky conducted works by Rimsky-Korsakov, among them a new production of *The Golden Cockerel* and a revival of *The Tsar's Bride*. Future plans include a new *Rosenkavalier* with the British director Stephen Lawless, the Bolshoi's first ever production of this opera.

Vassily Sinaisky additionally holds the positions of Principal Conductor of the Malmö Symphony Orchestra, Sweden and Chief Guest Conductor of the BBC Philharmonic. Memorable projects with the BBC Philharmonic have included the '*Shostakovich and his Heroes*' festival in 2006, tours to Europe and China, and annual appearances at the BBC Proms. He is a noted and influential teacher, and holds the position of Professor of Conducting at the St Petersburg Conservatoire.

Sir Edward Downes (1924 – 2009) had a forty-year relationship with the BBC Philharmonic, first as Chief Guest Conductor, then as Principal Conductor from 1980 to 1991, and finally as Conductor Emeritus. He toured all over the world with

the Orchestra as well as conducting concerts and recordings in this country.

Born in Birmingham, he studied and worked with Hermann Scherchen as a young man. In 1952 he joined The Royal Opera where he remained a company member for seventeen years, becoming Associate Music Director in 1991; he conducted a huge repertoire at Covent Garden for over fifty consecutive seasons. In 1970 he became Music Director of the Australian Opera and

conducted the first performance at the Sydney Opera House. He was Chief Conductor of the Netherlands Radio Orchestra until 1983. As a guest conductor, he travelled widely to opera houses and orchestras all over the world.

Sir Edward was honoured by four music colleges and five universities as well as receiving the Laurence Olivier, Evening Standard, Critics Circle and Royal Philharmonic Society awards. He became a CBE in 1986 and was knighted in 1991.

Reinhold Glière

CD 1

Symphonie Nr. 3 in h-Moll, *Ilja Murometz*

Nach der ohrenöffnenden ersten Aufführung von Wagners *Ring* am St. Petersburger Mariinsky-Theater im Jahre 1889 nahm die Spätromantik nach westlicher Manier ihren natürlichen Lauf in Rußland. Rimskij-Korsakow und Glasunow brachten sie in ihre späteren Partituren ein, und um die Jahrhundertwende erlebte sie einen strahlenden Nachglanz im weiten Horizont und Umfang dreier gewaltiger Symphonien: Rachmaninoff's Zweite, die 1907 begonnen wurde, und die jeweils dritte Symphonie von Skrjabin (*Divin Poème*, 1903) und Glière (*Ilja Murometz*, 1912 in Moskau uraufgeführt).

Obwohl Glières Werk unter ihnen die extravaganteste Orchestrierung aufweist – vierfaches Holz, acht Hörner, fünf Trompeten und üppiges Schlagwerk – hat sein Thema wenig mit der romantischen Egozentrik gemein, die jene anderen symphonischen Odyseen für uns so interessant macht; er teilt weder Rachmaninow autobiographische

Schwermut noch Skrjabins hochpersönliche Philosophie. Ilja Murometz, ein Held aus einem russischen goldenen Zeitalter, durchwandert Landschaften, die so verwirrend vielfältig sind wie Disneyland, darunter einen schrecklichen Wald wie Mimes in Wagners *Siegfried* mit einem hyper-*Tristan's*chen Liebesversprechen in seiner Tiefe, einem fürstlichen Hof, der mit der Livree von Rimskij-Korsakows Mythen ausgestattet ist, und einem Tschaikowsky'schen Schlachtfeld. Mit Hilfe größter Kunst in der Manipulation seiner gewaltigen Orchesterressourcen erzählt Glière uns, ohne Seiten zu ergreifen, eine wunderbare Geschichte: ein Talent, das ihm in vierzig Jahren unter dem kommunistischen Regime gute Dienste leisten sollte. Er schrieb keine weiteren Symphonien, aber wie die meisten anderen sowjetischen Komponisten zeigte auch er sich imstande, am stalinistischen Fließband zu arbeiten. Zu seinen besonderen Erfolgen gehörten die *Hymne an eine große Stadt*, die (zu Schostakowitschs Horror) über die

Lautsprecher des Leningrader Bahnhofs ausgestrahlt wurde, und – ihm größer anzurechnen – die Ballette *Roter Mohn* und *Der eherne Reiter*. Er starb 1956 – drei Jahre nach seinem berühmtesten Schüler, Sergej Prokofjew – als angesehener Künstler des sowjetischen Volkes.

Die Helden in späteren Werken Glières sollten realistischer entworfen sein als Ilja Murometz. Selbst zu Anfang des 20. Jahrhunderts war dies ein seltenes Thema; im allgemeinen suchten Komponisten ihre legendären Helden nicht in älteren Quellen als Puschkins Märchen. Ilja von Murom ist der Odysseus und Achilles der Russischen Kunst, bejubelt in Liedern und Erzählungen vom 12. Jahrhundert bis zur Rjabinin-Familie, den modernen Exponenten der russischen Kunst der Byliny oder Heldensagen. Jede neue Bardengeneration betonte oder bearbeitete bestimmte Ereignisse aus der gesammelten Mythologie Iljas, und Glières Erzählung gibt einen faszinierenden Kommentar über die Spannungen zwischen dem primitiven Heroismus der Bogatyren und den Anfängen des Christentums ab (das originale *Nibelungenfed* stellt einen guten Vergleich dar). Das Motto der Symphonie, das auf dem Titelblatt der Originalpartitur wiedergegeben ist, ist ein russisch-orthodoxer Choral mit

einem altslawischen Text. Es ist zum ersten Mal, unverkennbar in Englisch Horn und Baßklarinette, zu hören, als die beiden als Pilger verkleideten "alten Götter" Ilja auf seinen Ritterzug aussenden, und erstrahlt in voller hymnischer Pracht als die himmlischen Heerscharen im letzten Satz Ilja und seine Mannen überwinden; der Untergang der alten Helden sieht die Geburt des heiligen Rußland. Die dazwischenliegenden Ereignisse sind jedoch genauso kompliziert und phantastisch; die nachfolgende Inhaltsangabe erzählt die Handlung wie sie in der Partitur wiedergegeben ist.

1 Pilgerreisende; Ilja Murometz und Swjagotor

Die beiden komplementären Sequenzen von Ruhe und Aktion in diesem Satz folgen den Gedanken der Geschichte, sind eher Liszt'sche Programmusik in Großbuchstaben als eine Adaption eines konventionellen symphonischen Musters. Ilja von Murom, ein Bauernsohn, hat seit dreißig Jahren reglos stiligesessen, wie ein Oblomow¹ des finsternen Zeitalters, der von sordinierten Streichern

¹ Titelheld eines Romans von I. A. Gontscharow; ein träger junger Mann, der selbst der geringsten Anstrengung unfähig ist.

und dem tieferen Holz und Blech, mit dem Kontrafagott als Fundament vorgestellt wird; Schennen des Leids à la Parsifal oder Gerontius ziehen vor ihm vorüber, bis helle Lichter und Harfen-Arpeggien die beiden Götter ankündigen. Sie legen ihre Verkleidung an, singen Ilja von ihrer Absicht und mit dem ersten Höhepunkt (*Allegro risoluto*) wird er ausgesendet, den Helden Swjagotor zu suchen. Eine zweite erdgebundene Passage, deren unverkennbarer Blechbläserchoral *tranquillo misterioso* markiert ist, führt den Mentoren-Helden ein, dessen Gewicht die Erde kaum tragen kann, und der über die Gipfel der heiligen Berge schreitet. Ilja begrüßt ihn, und die Heldenspiele werden mit verdoppelter Kraft wiederaufgenommen, hell und kühn in der Verarbeitung der martialischen Ader mit einer neuen Melodie mit weiten Sprüngen, die von den zweiten Violinen und dem Englisch Horn vorgestellt wird. "Sie entdeckten einen riesigen Sarg. Swjagotor legte sich hinein und konnte sich nicht aus seiner Tiefe erheben. Vor seinem Tode gab er Ilja weisen Rat. Dann brach sein Körper in Schweißbächen aus, und er starb." Die Ganztonskala, ein Instrument des Schreckens und des Übernatürlichen seit Glinka sie in *Ruslan und Ludmilla* so

verwendete, erhöht das Gefühl des Grauens am zweiten großen Höhepunkt des Satzes, der wiederum vor einem feierlichen Tribut in Pauken, großer Trommel und Tamtam in die Tiefen des Orchesters absteigt. Swjagotors heroische Kraft wird Ilja übertragen, der in voller Glorie in Kiew einreitet. Die Koda, die seinem Thema freien Lauf läßt, spiegelt sein treues Roß wider, das „flugs wie ein Falke galoppierte“.

II Räuber Nachtigall

Im Schutz von sieben Eichen in einem dunklen, fürchterlichen Wald erschlägt Nachtigall Sterbliche mit Hilfe einer seltsamen Technik, die der jüngste russische Barde, Peter Rjabinin-Andrejew, folgendermaßen beschreibt:

Nachtigall pfeift wie eine Nachtigall,

Er schreit, der Hund, wie ein wildes Tier.

Der grauerregende, unmenschliche Klang wird in diesem besonders außergewöhnlich orchestrierten Satz Glières lebhaft heraufbeschworen; zunächst beschreiben die schauernden Streicher *sul ponticello* (Spielen am Steg, um einen frostigen Klang zu erzeugen) und matt-klagende Holzbläser die öde Szenerie. Doch Nachtigall hat, wie Klingsor im zweiten Akt von *Parsifal*

weibliche Verführung zur Hand: drei wunderschöne Töchter, die die Männer nicht nur mit ihrer Schönheit, sondern, als ob dies nicht ausreichte, auch mit Gold, Silber und Perlen locken. Ferne Fanfaren von Iljas Musik kündigen sein Nahen an, und die Damen beginnen ihr Werk in einem langen, sinnlichen *Andante*, das in seinem Überfluß von Vogelgesang sogar den langsamen Satz von Skrjabin's *Divin Poème* überflügelt und steigert sich in eine Ekstase, die den gar den hornschwangeren Höhepunkt des *Tristan*-Vorspiels übertrifft. Wohl durch seine Übertreibung ist Ilja auf der Hut, denn er läßt sich nicht durch das Pfeifen Nachtigalls fehlleiten und schießt dem Räuber einen Pfeil ins rechte Auge. Er bindet ihn auf sein Pferd und macht sich zum Hofe des Mächtigen Sonnenfürsten Wladimir auf, aber Nachtigalls Abgang verwandelte den Wald in keinen schöneren Ort; in einer trostlosen Koda gibt uns Glière einen letzten Einblick in dieses grauenvolle Reich.

III Am Hofe des Mächtigen Sonnenfürsten Wladimir

Eine fürstliche Versammlung von Bojaren und Bogatyren läßt es sich in diesem festlichen Satz wohlergehen, auf den Rimskij-Korsakow oder Glasunow hätten

stolz sein können: die erste wahrhaft russische Note, die Glière seit dem Beginn der Symphonie anschlägt, und ihre Wirkung wird durch eine warme Melodie erhöht, die à la Rimskij-Korsakow in Hörnern und Celli erscheint. Bald jedoch taucht Ilja wieder auf, der Nachtigalls Pfeife benutzt, um die stolzesten der Prinzen niederzustrecken und dann dem Räuber für seine Bemühungen prompt den Kopf abschlägt. Wladimir erleicht und heißt ihn als Bruder willkommen; die ausgedehnten abschließenden Feierlichkeiten geben keinerlei Hinweis darauf, was im Kern dieses strahlenden Intermezzos passierte.

IV Die Heldentaten und Versteinerung von Ilja Murometz

Zwei Religionskriege liefern die Handlung für Glières angemessen kämpferisches Finale. Gegen die Tataren – was Prokofjew über dreißig Jahre später in seiner Musik für Eisensteins Film *Iwan der Schreckliche* schildern sollte – sind die Bogatyren mächtig; Ilja trifft seine titanische Gegnerin Oudalaja Polenitza und kämpft mit ihr zwölf Tage lang in feuerspeienden Fugen, zur Begleitung von orientalischem Geschrei und schwergewichtigen Herausforderungen des Blechs: teils Tschaikowskys *Francesca*

da Rimini, teils Rimskijs *Coq d'or*, und Iljas Thema aus dem ersten Satz hat die Oberhand. Eine neue, noble Melodie kündigt den nahen Sieg für die Bogatyren an; sie feiern ihn, giocoso, aber ihre Prahlerei geht zu weit: "Wo sind die himmlischen Heerscharen, die wir, die Bogatyren, zunichte machen können?" Ihre Antwort folgt in Gestalt des Chorals aus dem ersten Satz, *poco meno*, der verkündet, daß die beiden, "Pilger", die Ilja aussandten, tatsächlich einer himmlischen Schar angehören, und als sich die himmlischen Krieger vermehren, schwillt der Choral immer kräftiger zu einer orthodoxen Hymne an, gegen die Ilja und seine Mannen vergeblich ankämpfen. Der massive, klingelnde Höhepunkt, *maestoso solenne*, markiert die Versteinerung des fliehenden Murometz, und eine trübselige Verwandlung der noblen Melodie verknüpft sich mit Erinnerungen an die vorausgegangenen Sätze, die über Nachklänge von Wladimirs Palast und Nachtigalls Wald bis zu Swjagotor zurückreichen. In den Schlußpassagen der Symphonie, wenn die achtzehnstimmigen Streicher der Dunkelheit von Kontrafagott und Tuba magisch weichen, wirkt Glière sein erzählerisches Gewebe so geschickt, daß uns die, "zyklischen" Prozesse, aus denen die Koda entspringt, nicht bewußt werden. Ilja

Murometz ist wieder reglos, und wir sind, wie er, vom Zauber gebannt.

©1991 David Nice

Übersetzung: Renata Maria Wendel

CD 2

Symphonie Nr. 2 in c-Moll und Die Saporoger Kosaken

Der nichteingeweihte Hörer, der das Entstehungsdatum der beiden hier eingespielten Werke erraten wollte, würde sich so ziemlich sicher mindestens bei einem irren. Die Zweite Symphonie Glières enthält trotz der gelegentlichen großen Gesten, die an den russischen Stil Mitte des 19. Jahrhunderts anklingen, genügend spätromantische Phantasie um mit den Süßigkeiten von Glasunovs Spätwerken verglichen und irgendwo zwischen 1890 und 1914 eingestuft zu werden. Die Instrumentierung der *Saporoger Kosaken* empfinden wir im Vergleich dazu als unkomplizierter, die Harmonien sind durchsichtiger und die Übergänge weniger elegant: vielleicht ein Frühwerk, vermutet man, und wenn man nicht wüßte, daß es sich hier um Glière handelt, könnte man beim Anhören der

Tänze momentan versucht sein, an Glinkas Operunterhaltungen aus den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts zu denken.

Tatsächlich entstand die Tondichtung *Die Saporoger Kosaken* im Jahr 1921, zu einer Zeit, als die üppige Romantik, die Glière so meisterhaft in seiner Zweiten Symphonie und deren Nachfolger zur Schau gestellt hatte, bereits als Produkt westlicher Dekadenz verschrien war. Die zwanziger Jahre nach der Revolution waren eine gute Zeit für die Generation junger Komponisten, die den neuen Sowjetstaat wenigstens vorübergehend mit einer gewissen experimentellen Freiheit feiern konnten. Doch Rachmaninoff, der 1917 in den Westen ausgewandert war, hätte sich dabei nicht wohlgefühlt, und auch Glasunov, der alle seine Energien darauf verwandte, das Petrograder Konservatorium zu erhalten, bevor er sich 1928 endlich zur Auswanderung entschloß, konnte sich nicht anpassen. Glière dagegen passte sich an, indem er sich auf einfache Formeln beschränkte, wie in seinem Ballett *Der rote Mohn*, oder die Musik der Sowjetischen Republiken "erforschte" (in seiner ersten Oper, *Schak-Senem* stellt er z.B. die Folklore Aserbaidschans vor). Er blieb von den Stalinistischen Angriffen, unter denen

Schostakowitsch und sein eigener ehemaliger Schüler, Prokofjew, so zu leiden hatten, gänzlich verschont und wurde 1938 zum Volkskünstler der UdSSR ernannt. Allerdings kam ihm das teuer zu stehen, denn heute erinnert man sich seiner im eigenen Land nur noch als Komponist von zweitklassiger "sozialistisch-realistischer" Musik.

Das ist bedauerndswert, denn Glières drei Symphonien sind wohlproportionierte Werke, eine gelungene Verschmelzung russischer Tradition und westlicher Einflüsse. Glière vollendete die Zweite Symphonie im Jahr 1908, kurz nach seiner Rückkehr aus Berlin, wo er zwei Jahre lang bei Oskar Fried Dirigierunterricht genommen und zweifellos etwas vom Strauss'schen Stil assimiliert hatte. Die Symphonie wurde von Sergej Koussewitzky in Auftrag gegeben, der damals Kontrabaß-Solist war und sich seit kurzem als Dirigent und Verleger betätigte. Der erste Satz beginnt mit Nachdruck; vier Hörner und drei Fagotte schleudern den untergründigen Streichern eine kühne Herausforderung entgegen. Glière läßt keine Zeit für Fragen, mit verblüffender Kunstfertigkeit gleitet er von Anklängen an Tschaikowskys *Manfred* zu Reminiszenzen an dessens Ballettmusik, und der Satz bewegt sich leichtfüßig zum zweiten Thema, *espressivo molto*. Dies führt

jedoch nicht zum erwarteten emotionellen Höhepunkt sondern Jertet in weitere Ausarbeitungen des Horn-Themas über. Die Durchführung beginnt mit ominösen Wogen der Baßklarinette untermauert von seufzenden Celli, und im weiteren Verlauf entwickelt sich mehr als nur ein Anflug von ausgelassener Teufelei (die Vermutung liegt nahe, daß der 17jährige Prokofjew, der sechs Jahre zuvor Glières Schüler gewesen war, einige der Ideen in seine *Suggestion diabolique* übernahm, die ebenfalls 1908 komponiert wurde). Doch der Höhepunkt, dessen Material noch einmal siegessicher am Ende der um keinen Takt zu langen Reprise auftaucht, strahlt fast Wagnerische Größe aus. Der Satz endet in einer Stimmung geheimnisvoller Ruhe, wie sie Glière so erfolgreich in den Ecksätzen seiner *Ilya Murometz*-Symphonie zum Ausdruck bringt.

In den mittleren Sätzen gelingt es Glière auf zwei verschiedene Arten, Lyrismus mit munterer Fantasie zu kombinieren. Im Scherzo finden wir Anklänge an Glasunow, sowohl im energischen *Allegro giocoso*, wo die Holzbläser dem markanten Rhythmus der Hörner folgen, der die amüsante Angewohnheit hat, Vom 2 / 4, in den 3 / 4-Takt zu verfallen, wie auch im Mittelabschnitt, einer typisch russischen

Melodie, die zunächst von einem Solohorn vorgestellt wird. Das *Andante* bringt eine feinfühligte Verarbeitung von Variationen über eine melancholische, volksliedartige Weise, die das Englischhorn vorstellt. Die Variationen sind sorgfältig symmetrisch angelegt: während uns in der ersten die Holzbläser erneut in die Welt eines Balletts oder einer Orchestersuite von Tschaiowsky versetzen, werden in der zweiten die Streicher *Vivace* mit Brillanz eingesetzt. Variation Nr. 3 greift auf das melancholische Thema aus der Einleitung zurück. Die drei folgenden sind kurz und spielerisch und mit Phantasie instrumentiert (Nr. 5 vermittelt mit hellen Trillern und Tambourin eine gutartige "Nacht auf dem Kahlen Berge"). Den romantischen Voraussetzungen der Symphonie getreu fügt Glière einen Epilog hinzu, in dem das Thema, von Harfenarpeggien und achttimmigen Streichern aufgegriffen, in heiterer Gelassenheit ausklingt. Das Finale setzt mit einem energischen, östlich angehauchten Tanz ein – vielleicht eine gemeinsame Vorstellung der Polowetzer Tänzer und Rimskij-Korsakows Gauklern – und die Durchführung entwickelt sich zu einem regelrechten Gefecht, in dem auch ein Xylophon erscheint und die Streicher *col legno* (die Saiten mit dem Holz des Bogens schlagend) aufspielen. Nach derart

übersprühender Musik wirkt die Koda, *maestoso*, mit ihrem dröhnenden Blech fast befremdend, als ob Glière damit, sozusagen im Vorausblick auf die kommenden Jahre, eine Salut an Stalin geschrieben hätte.

Aber immerhin klingt sie weniger gewollt künstlich als ihr Gegenstück am Schluß der *Saporoger Kosaken*, ein Stück von überzeugendem, unkomplizierten Inhalt. Glière nannte es eine Tondichtung, doch seine Überarbeitung als Ballettpantomime im Jahr 1926 vermittelt einen besseren Eindruck seines wirklichen Charakters. Die Idee stammte wohl zum Teil von Rei bekanntem, von 1891 datiertem Gemälde "Die Saporoger Kosaken schreiben einen spöttischen Brief an den Türkischen Sultan". Wir befinden uns hier im 17. Jahrhundert und der erwähnte Sultan ist Mahomet IV, dessen aggressive Drohungen die Kosaken mit Spott beantworteten. Ihr lautes, höhnisches Gelächter ertönt am Ende des ersten Drittels von Glières Partitur, im Anschluß an eine grandiose Einleitung, die sich beim Lesen des Briefes zu einem patriotischen Höhepunkt steigert, und gefolgt von einer Reihe fröhlicher Tänze, die von einem Fagottsolo eingeleitet werden und nach verschiedenen ausgelassenen, typisch athletischen Kosakendarbietungen und etlichen Reprisen

nicht unerwartet in der Wiederholung des russischen Anfangsthemas enden.

© 1992 David Nice
Übersetzung: Inge Moore

CD 3

**Symphonie Nr. 1 in Es-Dur und Suite:
Roter Mohn**

"Glière ist dick, mittleren Alters, glattrasiert und elegant, er ähnelt ein bißchen einer wohlgenährten Katze", so beschrieb der erfolgreiche und weltgewandte Sergej Prokofjew seinen alten Freund und Lehrer wie er ihn am 23. Januar 1927 sah, in dem Jahr, das die Uraufführung von Glières "echt russischem Ballett" *Roter Mohn* und auch Prokofjews phantastische Oper *Die Liebe zu den drei Orangen* erleben sollte; Liberalität der Künste war in der ersten Begeisterung des neuen Regimes damals noch an der Tagesordnung. Prokofjew fährt fort: "Ich bringe ihm Neuigkeiten von Dukelsky, einem anderen seiner Schüler [dem Komponisten und Songwriter, der sich in den Vereinigten Staaten als Vernon Duke einen Namen machte], und erzähle ihm wie wir manchmal zusammen spazieren gehen und uns damit

amüsieren, Themen aus seiner [Glières] ersten und zweiten Symphonie zu summen, die uns an unsere Jugend erinnern.”

Es könnte auch tatsächlich für Glières jugendliche Schüler kaum bessere Vorbilder gegeben haben als diese beiden herrlich gearbeiteten Symphonien. Glière hatte die erste im Jahre 1900 vollendet, zwei Jahre bevor er seinen ersten Sommer als Prokofiews Mentor in Sonzowka verbrachte, nachdem er im Alter von 25 Jahren sein Studium am Moskauer Konservatorium abgeschlossen hatte. Die bedeutendsten seiner Lehrer waren beide Erben Rimskij-Korsakows – der oft extravagante Ippolitow-Iwanow und der eher nüchterne Tanejew – aber die Erste Symphonie beeindruckt uns mehr als ein frischer, wohlproportionierter Wink in die Richtung von Tschaikowsky und Glasunow, eine vernünftige Mischung von russischer Folklore und westlicher klassischer Idiome.

Zuerst kommt Glasunows Beispiel: die Art und Weise wie die Melodie des einleitenden *Andante* sich in das lebhafte, synkopierte Thema des *Allegro moderato* verwandelt, hat seine Vorbilder in Glasunows Zweiter und Sechster Symphonie – und wie Glasunow findet auch Glière die richtigen Instrumentalfarben für seine Melodien (Prokownjew erinnert sich an

seine Erläuterungen, wie eine Klaviersonate Beethovens orchestriert werden könnte – seine ersten Lektionen in Instrumentalfarbe). Die erste Klarinette bekommt zuerst das Wort, doch die Melodie beginnt erst dann spezifisch russisch zu klingen, als die weichen Streicher übernehmen und die Linie ausdehnen. Nach einem hitzigen Beginn à la Tschaikowsky, hält das *Allegro moderato* die Melodie erneut zum Narren, diesmal auf der Solo-Oboe, und Glière – immer demokratisch in seiner Orchesterbehandlung – läßt dem Blech freien Lauf auf diesem Höhepunkt und später auf dem kurzen Zenit der unspektakulären Durchführung, die wie in vielen anderen artigen russischen Symphonien in Sequenzen voranschreitet. Es lohnt sich, auf die neugefärbte Rückkehr des notwendigerweise liedhaften zweiten Themas zu warten, wobei beim zweiten Mal das Horn die Rolle der Klarinette übernimmt, und auf Glières sachte Rückkehr zum wehmütigen Anfangspunkt über ein *Allargando*.

Die Binnensätze sind eine wahre, unforcierte Freude, mit aller Genialität orchestriert, die Glières bescheidene Orchesterkräfte erlauben (zweifaches Holz, aber jetzt kommt zu den Flöten eine Pikkoloflöte hinzu, zwei Trompeten, drei Posaunen und eine Tuba – weit entfernt

von den Massen seines spätromantischen Meisterwerks, der Symphonie *Ilja Murometz* von 1911). Das Scherzo verwendet den bei den Russen (meist für scheinbar endlose Volkslieder) so beliebten irregulären 5/4-Takt. Hier scheint er auf eine balletartige Flüchtigkeit zu passen, die manchmal in 4/4 ausweicht, und in dem schnellen Austausch zwischen Streichern und Holzbläsern scheint wieder ein Anflug von Tschaikowsky durch, obwohl die beiden äußeren Abschnitte und der zentrale Gesang (wiederum von der Klarinette eingeführt) sich nach leichtherzigen Anfängen bald zu einem Sturm zusammenbrauen. Das *Andante* schlägt mit seiner g-Moll-Melodie der Violinen in tiefer Lage eine neue Note in der Symphonie – die wahre, melancholische “russische Seele”, wie sie Mussorgsky bekannt war – und wie Mussorgsky kann auch Glière sein Thema nur variieren statt es zu verarbeiten, wenn er dies auch anmutig tut mit Schnörkeln in den Holzbläsern (mit schönen Stellen der beiden Flöten und der Pikkoloflöte). Ein Kontrast erfolgt mit dem Trost eines neuen Gedankens in Dur, von der Oboe angeführt, nachdem der dunklere Gesang seine Leidenschaft in einem Fortissimo-Höhepunkt verpufft.

Nach diesen perfekt proportionierten Vignetten, scheint das Finale (das etwas an

das Finale von Tschaikowskys *Kleinrussischer* Symphonie gemahnt) nach seinem ausgelassenen Beginn fast zu kurz; die Durchführung scheint in Schicksalsfanfaren ausbrechen zu wollen, kippt aber in eine Wiederaufnahme des Tanzes um, und die selbstsichere Koda hält die heroischen Gesten im Zaum – ein vorbildliches Ende einer vorbildlichen Symphonie.

Glière mag Prokofjew 1927 wohl erfolgreich erschienen sein, aber nach der Revolution fand er es immer schwieriger, seinem romantischen Charakter treu zu bleiben. Wenn er sich mit russischen Themen beschäftigte, mußte er einige der raffinierteren Techniken vergessen, die er sich in seinen Berliner Jahren angeeignet hatte, und mußte lernen, sich einfacher auszudrücken – man vergleiche etwa die blendende Orchestration von *Ilja Murometz* mit der ungeschliffenen, fast rückständigen Sprache seiner 1921, zehn Jahre später entstandenen kurzen Tondichtung *Die Saporoger Kosaken*; andererseits gab ihm das exotischere Idiom der sowjetischen Staaten und darüberhinaus einen guten Vorwand, eine reichere Ader auszubeuten. In der Oper *Schachsenem* (1923–25) präsentierte er die Früchte seiner Forschungen im Bereich der aserbeidschanischen Kultur, und *Roter Mohn*, obwohl als eines der ersten erfolgreichen

sowjetischen realistischen Ballette gefeiert, verdankt dem Zauber eines romantisierten China viel mehr. Es ist kein Zufall, daß Puccini bis zu seinem Tode im Jahre 1924 an *Turandot* arbeitete, oder daß Lehárs *Land des Lächelns* zwei Jahre nach der Uraufführung von *Roter Mohn* 1927 erschien.

Auch die Handlung ist Limehouse Blues mit einem ideologischen Anflug: die chinesische Geliebte eines jungen russischen Matrosen wird von seinem kapitalistischen Rivalen getötet, einem Bankier, der mit dem imperialistischen britischen Hafenkommandanten mit dem unwahrscheinlichen Namen Sir Hips zusammenarbeitet. Ihre letzte Präsentation des allgegenwärtigen roten Mohns als sie stirbt, unterstreicht dieses Symbol der Freiheit (als die Sowjets das wahre Potential dieser Geste erkannten, mußte der Mohn zu einer ungenannten Blume geändert werden – Kommunismus als Opium für das Volk war undenkbar). In den "charakteristischen Tänzen" der Suite wird die Tragödie vermieden, nicht jedoch die Liebesgeschichte. Der *Heroische Tanz der Kulis* (Nr. 1) und der *Chinesischer Tanz* (Nr. 3) enthalten die übernatürlich-exotische Ganztonleiter und seine Basis, den Tritonus ("Teufel in der Musik"), die sich mit der chinesischen

pentatonischen (Fünftön / schwarze Tasten-) Skala abwechseln: diese und das vielfarbige Schlagwerk verbinden Glière mit dem Puccini von *Turandot*, wenn er auch in einigen seiner Rhythmen den Barbarismen der *Skythischen Suite* seines Schülers Prokofjew Tribut zu zollen scheint. Nr. 2 und 4 sind vom Traum der Heldin im Zweiten Akt inspiriert – hier gibt es hinreichend Gelegenheit für Glières vorrevolutionäre romantische Expansion – und das wirkungsvolle Violinsolo in der Liebesmusik des *Phönix* wurde von einem wahren Meister dieses Instruments geschrieben.

Das *Enfant terrible* Schostakowitsch sollte in seinem Ballett *Das goldene Zeitalter* von 1930 seine Kapitalisten eine äußerst satirische kleine Polka tanzen lassen, aber Glières kurzer Bostenwalzer (Nr. 5) für den dekadenten westlichen Ball im Zweiten Akt mangelt aller absichtlichen Parodie, mit Sicherheit ein Tribut an Glasunows zahlreiche Versuche in diesem Genre. Zuletzt folgt Glières bekanntestes Stück, der *Russische Matrosentanz*. Glinkas Fantasie *Kamarinskaja* hatte das Vorbild für die Variation russischer Volkslieder geliefert, und Glière, der das traditionelle "Jablochko" (Äpfelchen) mit zwölf immer hochfliegenden Variationen behandelt,

gehört zu den letzten Vertretern einer
eminenten Riege von Nachahmern Glinkas.

© 1993 David Nice

Übersetzung: Renate Maria Wendel

CD 4

Der echerne Reiter und das Hornkonzert

Als Reinhold Glière 1875 in Kiew geboren wurde, dürfte sein Vater wohl gehofft haben, daß er später im Familienbetrieb arbeiten würde, einer Musikinstrumentenbauerfirma, die ein Jahrhundert lang ganz Europa mit Instrumenten versorgt hatte. Doch Glière zeigte wenig Interesse an den Blechblasinstrumenten, die die Spezialität seines Vaters waren, sondern zeigte außerordentliches Talent als Geiger und trat 1894 im Moskauer Konservatorium ein, um bei Arenskij, Tanejew und Ippolitow-Iwanow Komposition zu studieren. Nach seinem hervorragenden Studienabschluß gab er dem elfjährigen Prokofjew Kompositionsunterricht ging aber nach dem Mißerfolg seiner ersten Symphonie zum weiteren Studium nach Berlin. Dieses half ihm enorm, und nach seiner Rückkehr nach Rußland gewann er mit seiner

eindrucksvollen epischen Symphonie *Ilja Murometz* den Glinka-Preis.

Da er sich der nationalistischen Kompositionsschule angeschlossen hatte, war Glière von der avantgardistischen Bewegung isoliert, die in Rußland nach der Revolution Einzug hielt. Dennoch wurde er 1920 als Kompositionsprofessor an das Moskauer Konservatorium berufen, und sobald "moderne" Musik den offiziellen Ruf erhielt, gefährlich und subversiv zu sein, sicherten ihm sein leicht zugänglicher Stil und seine Bereitschaft, Musik zum Lob des sowjetischen Lebens einzusetzen, einen Platz im Establishment. Er wurde Musikdirektor an der Moskauer Abteilung für Volksbildung und war Vorsitzender des Moskauer Komponistenverbandes und des Verbandes sowjetischer Komponisten. Außerdem wurden ihm eine Anzahl von staatlichen Auszeichnungen verliehen, darunter der "Orden des roten Banners" und der Ehrentitel "Volkskünstler der UdSSR".

Die Philosophie, die ihm diese offizielle Anerkennung sicherte, ist in Glières Ballett *Roter Mohn* illustriert. Ein chinesisches Mädchen stirbt, als sie versucht, auf einem sowjetischen Schiff aus ihrer Heimat zu fliehen, fleht jedoch mit ihrem letzten Atemzug ihre Landsleute an, den roten

Mohn als Symbol in ihrem Kampf für Freiheit zu verwenden. Das Werk entstand 1927 und war das erste bedeutende Ballett über ein revolutionäres Thema; es wurde bis 1949 regelmäßig in der Sowjetunion aufgeführt, als die Funktionäre erkannten, daß die Mohnblume nicht nur ein Symbol für Revolution darstellt, sondern auch die Quelle für Opium ist. Das Ballett wurde schnell in *Rote Blume* umbenannt.

Zu Glières während des Zweiten Weltkriegs entstandenen Werken gehören auch mehrere Ouvertüren auf zeitgemäße Themen, darunter "25 Jahre Rote Armee" und ein Marschlied "Hitlers Ende wird kommen". Seine "Siegesouvertüre" von 1945 wurde in den Nachkriegsfeierlichkeiten verwendet und Glière dürfte sich wenig Sorgen gemacht haben, als Stalin eine schwarze List sogenannter "formalistischer" Komponisten einrichtete, deren Musik nicht "schön und kultiviert" war. Eine Aufnahme in diese Liste konnte das Ende bedeuten, und Schostakowitsch berichtet, daß die Komponisten sofort begannen, sich gegenseitig anzuschwärzen, um von sich selbst abzulenken. Als 1948 neben Schostakowitsch auch Glières Schüler Prokofjew, Mjaskowskij und Chatschaturjan wegen "Atonalität, Dissonanz und Disharmonie" zensiert

wurden, entging Glière selbst der schwarzen Liste.

Offizieller Unwille war jedoch nicht vorhersehbar, und Glière dürfte die Premiere seines Balletts *Der eberne Reiter* am 14. März 1949 wohl mit Zagen erwartet haben. Es basiert auf dem gleichnamigen Werk Puschkins und erzählt die Geschichte eines jungen Mannes aus St. Petersburg, dessen Geliebte in der Newa ertrinkt. In seiner Verzweiflung verspottet er die eberne Reiterstatue des Gründers der Stadt, Paters des Großen, die ihn durch die Straßen jagt und schließlich umbringt. Die konservative Geschichte in Verbindung mit Glières einfallsreichen Melodien und üppiger Orchestrierung entsprach genau den Ansprüchen der Parteilinie, und die Musik gefiel den Hörern dermaßen, daß sie in Popularität fast mit dem *Roten Mohn* wetteiferte. 1950 brachte sie ihrem Komponisten den Stalinpreis ein, und der letzte Satz "Hymne an die große Stadt" wurde zu Schostakowitschs Entsetzen von Leningrad als "Nationalhymne" aufgenommen. Glière, so schrieb er, sei "kein schlechter Kerl", aber er haßte es, jedesmal die Hymne zu hören, wenn er am Leningrader Hauptbahnhof aus dem Exprosszug "Roter Pfeil" ausstieg: "Die Reisenden ziehen den Kopf ein undgehen schneller."

Obwohl Glière seine Popularität ausnutzte, und Auszüge aus der Ballettmusik für eine Symphonische Suite verwendete, enthüllt diese kaum etwas von der Handlung, denn nur vier der dreizehn Sätze sind Tänze. Stattdessen ergriff er die Gelegenheit, ein gewaltiges Orchestergemälde zu entwerfen, einschließlich zwei Harfen und Klavier neben dem üblichen großen Orchester. Danach schrieb er sein Hornkonzert, das mit seinem vollen Blechbläserkontingent und Harte neben den üblichen Streichern und Holzbläsern wiederum üppig instrumentiert ist. Das Konzert sollte sein letztes vollendetes Orchesterwerk sein und wurde für Valery Polech geschrieben, der über vierzig Jahre lang Solohornist am Bolschoi-Theater war. Es wurde am 26. Januar 1952 in Moskau uraufgeführt.

Das Horn als Soloinstrument für ein Konzert hat unter russischen Musikern praktisch kein Vorbild, und obwohl Glière bereits 1908 vier Stücke für Horn und Klavier geschrieben hatte, konnte er sich für das Konzert nur an vereinzelten Beispielen von Komponisten wie Goedicke und Schebalin orientieren. Polech stellt die These auf, daß Glière es auf Tschaikowskys Violinkonzert basierte, aber eine solche Verbindung läßt sich nur schwer herstellen. Mit seinem

schnellen Passagenwerk neben zart-lyrischer Schreibweise und seinen enormen technischen Ansprüchen an den Interpreten nimmt Glière vollblütiges Konzert einen einzigartigen Platz im Horn-Repertoire ein.

Obwohl der erste Satz in konventioneller Sonatenform gehalten ist, steht die Kadenz an der gleichen unkonventionellen Stelle – kurz vor der Reprise – wie in Mendelssohns Violinkonzert. Während Mendelssohn seine Kadenz jedoch voll ausschreibt, gibt Glière dem Solisten nur eine Skizze seiner Ideen, und Richard Watkins spielt in der vorliegenden Aufnahme seine eigene Kadenz. Das *Andante* folgt der dreiteiligen Liedform und beginnt mit einer versonnenen Melodie der Oboe, die am Ende des Satzes wiederkehrt, begleitet von Streichertremoli und einer äußerst delikaten Sololinie, die das Horn in seine höchste Lage führt. Das Finale weist deutliche Belege für Glières Forschung auf dem Gebiet russischer Volksmusik auf, die er in den 20er und 30er Jahren unternommen hatte, und sein hektischer Höhepunkt ist ein angemessener Abschluß nicht nur für dieses Werk, eines der letzten romantischen Konzerte, sondern auch für Glières Laufbahn.

© 1995 John Humphries

Übersetzung: Friary Music Services

Ouvertüren und Orchesterwerke

Reinhold Morizewitsch Glière, der 1874 in Kiew als Sohn eines Belgiers jüdischer Abstammung geboren wurde, kann sich des seltenen Umstands rühmen, unter zwei Regimen erfolgreich als Komponist gewirkt zu haben: vor 1917 als Spätromantiker in Tschaikowskis Fußspuren, und danach als linientreuer Sowjetkomponist, der bis zu seinem Tod im Jahr 1956 "Musik fürs Volk" komponierte. Chandos hat auf bisherigen Einspielungen vorrevolutionäre und "sowjetische" Werke einander gegenübergestellt; die vorliegende Einspielung dokumentiert Glières außergewöhnliche Vielseitigkeit als "Volkskünstler der Sowjetunion" und macht verständlich, warum ihm außerdem auch der Titel "Volkskünstler der Usbekischen und Aserbaidschanischen SSR" verliehen wurde.

Zweifelloso war es Glières konservative Haltung, die ihn davor bewahrte, mit dem Regime in Konflikt zu kommen, zumal seine, apolitische Einstellung zur Kritik hätte Anstoß geben können. Andererseits ist nicht abzuleugnen, dass Glière, bevor er seine Kompositionen in ungefährlichere Reviere steuerte, entschieden zur Entwicklung des

musikalischen Idioms im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts beitrug. Dies beweist hauptsächlich die Sinfonie *Ilja Murometz*. Die 1902 entstandene *Ballade*, ein Salonstück das Glière für Cello und Klavier schrieb, war jedoch kein geeignetes Objekt für Experimente. Sie könnte ebenso gut dreißig Jahre zuvor entstanden sein. Wir begegnen hier Motiven, die ganz unmißverständlich an die der beiden Hauptpersonen in Tschaikowskis Oper *Eugene Onegin* anklingen. In Derschanowskis gelungener Orchestrierung der *Ballade*, in der sich – ebenfalls an Tschaikowski anknüpfend – eine Vorliebe für Holzbläser offenbart, kann sich dieses Stück als sorgfältig ausgearbeitete Miniatur mit Tschaikowskis *Pezzo capriccioso* und Glasunows *Chant du ménestrel* messen.

Die zwei konventionellsten der hier vertretenen, nach 1917 entstandenen Werke, die *Ouvertüre über slawische Themen* und der *Konzertwalzer*, überraschen mit ihrem am Entstehungsdatum gemessen geradezu altmodischen Idiom. In der Ouvertüre setzt Glière die Tradition fort, die Balakirew, der Gründer des "Mächtigen Häufleins", mit seiner *Ouvertüre über drei russische Themen* und der sinfonischen Dichtung *Rußland* begonnen hatte. Dass zwischen Balakirews Ouvertüre von 1858 und Glières Ouvertüre

von 1941 eine Zeitspanne von immerhin 83 Jahren liegt, schlägt sich in Glières Stil verblüffenderweise kaum nieder. Unter den slawischen Themen wird dem Hörer mindestens eines bekannt sein, das zuerst mit Fanfaren im Quartintervall anklingt (in der Art von Glasunows Fassung der Ouvertüre zu Borodins *Fürst Igor*) und schließlich von den Holzbläsern voll ausgeführt wird. Es handelt sich um das Volkslied, das die Menge in der Krönungsszene von Mussorgskis *Boris Godunow* singt. An einer Stelle huldigt Glière unmißverständlich der Fassung von Rimski-Korsakow (nicht Mussorgskis Originalfassung), indem er eine Passage von Rimski im Tritonus zitiert. Wohlweislich hält er sich jedoch im Wesentlichen an das strahlende erste Thema, das ganz klar und voll von den Holzbläsern vorgetragen wird, und an das gefühlvolle *Andante*-Thema, das vor der eindrucksvollen Koda in erhabener Würde wiederkehrt.

Qualitätsmäßig kann Glières Ouvertüre zwischen ähnlichen Werken Glasunows (der in seinen letzten Lebensjahren in Paris Werke wie *Poème épique* schrieb) und solchen seines ehemaligen Schülers Prokofjew (der 1936 mit seiner brillanten *Russischen Ouvertüre* nach Rußland zurückkehrte) eingestuft werden. Prokofjew war unbestreitbar der Meister des

bittersüßen Walzers, und Glières Versuch in diesem Genre, der *Konzertwalzer* von 1953 (dem Todesjahr Prokofjews) kann sich nicht mit Prokofjews kleinen Meisterwerken messen, außer vielleicht ganz flüchtig im schwindelerregenden Mittelteil. Nur die Anwesenheit eines Klaviers im Orchester gibt einen Hinweis auf das Entstehungsdatum des Walzers.

Mit den nächsten Nummern im vorliegenden Programm geht Glière ins Exotische, exotisch allerdings nur im propagandistischen Sinn der Sowjetunion. Im Jahr 1923 wurde der Komponist nach Aserbaidshan geschickt, um dort die kulturelle Entwicklung der Sowjetunion zu fördern. In der musikgeschichtlichen Literatur der Sowjetunion liest man, dass er die Verschmelzung von aserbaidshanischer und westlicher Musik, die in den farbenfrohen Kompositionen von Fikret Amirow und Kara Karajew zum Ausdruck kommt, in die Wege geleitet habe. Allerdings hatte Aserbaidshan zu der Zeit bereits einen Förderer der synthetischen Musik, nämlich Useir Gadschibekow (geb. 1885). Doch wenigstens vertiefte sich Glière nicht umsonst in die Volksmusik persischen Ursprungs; es entstand daraus die äußerst interessante Oper *Schach-Senern* die entgegen der Ansicht

verschiedener Musiklexika 1926 in Baku uraufgeführt wurde, bevor sie von aller Mythologie (und offensichtlich auch von jeglichem persischen Einfluß) „gereinigt“ und unter dem Titel *Der Arbeiter von Baku* 1934 dem russischen Publikum vorgestellt wurde. Die hier eingespielte Ouvertüre stammt aus der überarbeiteten Fassung, doch kann man sich leicht in die märchenhafte Stimmung der Originalfassung versetzen, wo ein junger Volksliedsänger um eine schöne Jungfrau (Schach-Senem) wirbt und sie schließlich nach vielen Hindernissen als Braut heimführt. Atemberaubende Arabesken und Kadenzen imitieren einigermaßen authentisch aserbajdschanische Instrumente. Ein lebhaftes Tanzthema, das in einem Höhepunkt im Stil von Rimski-Korsakows *Goldenem Hahn* gipfelt, üppige, ebenfalls an Rimski erinnernde Liebeslieder, dazu barbarischer Konflikt und zahlreiche Wiederholungen vermitteln überzeugend das folklorische Idiom des Ursprungslandes.

Auch in der späteren Oper *Gjulsara* (1936) ließ sich Glière wieder von der Folklore inspirieren, diesmal von der tadschikischen Musik. Die Heldin in dieser Oper stellt sich in der ausgedehnten Einleitung der Ouvertüre mit dunklen Klangfarben und viel Englischhorn vor. Im *Allegro* entdeckt

man in den synkopierten Rhythmen und der strafferen Orchestrierung schnell die ethnischen Eigentümlichkeiten im Vergleich zu *Schach-Senem*, und die in wenigen Noten konzentrierte Liebesmusik äußert sich mit größerer Intensität. In der Durchführung bringt der momentane Einbruch europäischer Musik eine sonderbare Fuge über ein tadschikisches Thema, doch in einer unerwarteten, militärisch anmutenden Schlagzeugpassage kommt das Lokolidiom wieder zu Wort, bevor ein *Allegro motto* das Werk abschließt. Wie auch in *Schach-Senem* und *Das Fest in Fergana* setzt Glière nur ein einziges authentisches Instrument ein. Hier verlangt er „wenn möglich“ ein *sofail*, eine Art von tadschikischem Tamburin, in *Schach-Senem* eine kleine orientalische Kesselpauke, und in *Das Fest in Fergana* eine *nagara*, ebenfalls eine kleine Trommel.

Der Anlass für die Entstehung der vierten der hier eingespielten Ouvertüren, *Das Fest in Fergana* (Fergana ist ein Ort in Usbekistan), war Stalins Plan, dort einen Kanal zu bauen. Umso seltsamer ist die Widmung: „Dem Chicago Symphony Orchestra zu seinem fünfzigsten Jubiläum und seinem gefeierten Dirigenten, Dr. Frederick Stock.“ Tatsächlich gab das CSO unter Stock am 20. März 1941 die Uraufführung, und es besteht kein Grund,

warum das gutgelaunt lärmende Stück beim amerikanischen Publikum, als es sich von der lautstarken Einführung im Tritonus erholt hatte, keinen Anklang gefunden hätte. Auch hier bringt Glière wieder synkopierte Rhythmen im tadschikischen Stil, diesmal im flotten 6/8-Takt, denen er schmachtenden Lyrismus – nach altherkömmlicher romantischer Manier in der Besetzung von Englischhorn und Cello – gegenüberstellt. Der temperamentvolle Höhepunkt, in dem das rhythmische Hauptmotiv des Werks im Orchester mehr herumgeworfen als -gereicht wird, ist zweifellos von all den lautstarken Abschlüssen der mitreißendste.

Im *Heroischen Marsch für die Burjätisch-Mongolische ASSR* versetzt uns Glière noch weiter nach Osten und macht uns mit dem einfacheren Idiom der chinesischen pentatonischen Tonalität bekannt. Das Stück ist eher eine Tondichtung als ein Marsch und lehnt sich mehr an die erzählende Art von Glières Opernouvertüren als an die unkomplizierte Ausgelassenheit von *Das Fest in Fergana* an. Er nimmt hier offensichtlich das imperialistische Russland aufs Korn: im düsteren Mittelteil, in dem er sehr effektiv gedämpftes Blech einsetzt, hören wir Zitate von „Gott erhalte den Zar“. Eine neue Nationalhymne, vorgestellt von Hörnern

und Glocken, soll zum Ausdruck bringen, dass Burjätisch-Mongolien seine Ziele nur als 50-ialistische Sowjetrepublik erreichen kann. Schließlich hat die „Internationale“, eindrucksvoll unterstützt von viel russischem Blech, das letzte Wort.

©1997 David Nice

Übersetzung: Inge Moore

Richard Watkins ist einer der meistgefragten Hornisten seiner Generation. Er war zwölf Jahre lang Erster Hornist im Philharmonia Orchestra, gehört dem Nash Ensemble an und ist Gründungsmitglied des Ensembles London Winds. Er ist an den renommiertesten Adressen in Europa und den USA aufgetreten und hat mit Dirigenten wie Carlo Maria Giulini, Wolfgang Sawallisch, Esa-Pekka Salonen, Leonard Slatkin, Giuseppe Sinopoli, Gennady Rozhdestvensky, Vasily Petrenko, Sir Andrew Davis und Sir Mark Elder zusammengearbeitet. Als Konzertkünstler tritt er regelmäßig mit Sängern wie John Mark Ainsley, Ian Bostridge und Mark Padmore und den Pianisten Barry Douglas, Julius Drake, Paul Lewis, Roger Vignoles und Ian Brown auf.

Als engagierter Interpret neuer Musik hat Richard Watkins Hornkonzerte von Sir Peter Maxwell Davies, Nigel Osborne, Magnus

Lindberg, Dominic Muldowney, Nicola Lefanu sowie Colin und David Matthews zur Uraufführung gebracht. Zu den jüngsten Premieren gehören das Hornkonzert und Trio von Colin Matthews, Hornquintette von James MacMillan und David Matthews sowie ein Horntrio von Huw Watkins. Seine umfangreiche Diskographie enthält u.a. die Hornkonzerte von Mozart, Sir Malcolm Arnold, Glière und Ethel Smyth sowie Mozarts *Sinfonia Concertante* und Poulencs *Kammermusik für Horn*. Richard Watkins ist Fellow der Royal Academy of Music, wo er den Dennis-Brain-Lehrstuhl für Hornspiel innehat.

Peter Dixon studierte an der Royal Academy of Music bei David Strange, gab 1981 sein Debüt im Londoner Purcell Room und trat 1984 dem Royal Philharmonic Orchestra bei. Zwei Jahre später wurde er zum Associate Principal ernannt und hielt diese Position bis 1990, als er dem BBC Philharmonic Orchestra als Erster Cellist beitrug. Im Jahr darauf debütierte er als Solist mit Waltons Cellokonzert in der Royal Festival Hall London. Seitdem hat er zahlreiche solistische Aufnahmen mit dem BBC Philharmonic Orchestra eingespielt, darunter die Erstaufnahme von Korngolds

Cellokonzert, Frank Martins *Ballade* für Cello und Orchester, Faurés *Élégie* und Glières *Ballade* für Cello und Orchester. Für BBC Radio 3 spielte Peter Dixon das Cellokonzert von James MacMillan unter Leitung des Komponisten ein.

Im Oktober 2003 folgte er einer Einladung nach Japan zur Weltaufführung des für ihn komponierten Cellokonzerts von Yoshimatsu, das er später mit dem BBC Philharmonic Orchestra für Chandos aufnahm. Im Dezember 2005 gab er mit dem BBC Philharmonic Orchestra unter Gianandrea Noseda in der Bridgewater Hall Manchester eine Aufführung des *Don Quixote* von Strauss, die er im November 2006 im Sage Centre Gateshead wiederholte. Peter Dixon wirkt regelmäßig als Preisrichter bei dem BBC-Wettbewerb "Young Musician of the Year" mit, arbeitet pädagogisch mit dem National Youth Orchestra of Great Britain und unterrichtet am Royal Northern College of Music in Manchester. Im Juni 2005 wurde er zum Fellow der Royal Academy of Music ernannt, und im Mai 2010 feierte er zwanzig Jahre als Erster Cellist im BBC Philharmonic Orchestra.

Das weithin als eines der hervorragendsten britischen Orchester gefeierte **BBC**

Philharmonic hat sich aufgrund ihrer herausragenden Qualität und ihrer engagierten Aufführungen eines breitgestreuten Repertoires einen internationalen Ruf erworben. Das Orchester verfügt über ein eigenes Studio in Manchester, wo es für BBC Radio 3 und Chandos Tonaufnahmen einspielt. Neben seiner alljährlichen Spielzeit in der Bridgewater Hall in Manchester gibt das BBC Philharmonic Konzerte im gesamten Nordwesten Englands und auf den BBC Proms, außerdem nimmt das Orchester regelmäßig Einladungen in die größeren Städte und zu Festivals weltweit wahr. Chefdirigent Gianandrea Noseda leitet das Ensemble seit 2002 und ist zudem Musikdirektor am Teatro Regio in Turin. Aus dem besonderen Interesse des Orchesters an der Aufführung interessanter neuer Repertoires haben sich Kontakte zu zahlreichen großen Komponisten ergeben, darunter Berio, Penderecki, Tippett, Sir Harrison Birtwistle, Hans Werner Henze, Mark-Anthony Turnage und Unsuk Chin. Sir Peter Maxwell Davies wurde 1991 der erste Komponist-Dirigent des Ensembles; zehn Jahre später folgte ihm James MacMillan und 2009 übernahm der renommierte österreichische Komponist H.K. Gruber diese Position. Die Partnerschaft

mit dem Salford City Council erlaubt dem Orchester, mit der Stadt Salford und ihren Gemeinden schon vor dem Umzug in sein neues ultramodernes Studio am neuen Sitz der BBC in MediaCity, Salford Quays aktive Verbindungen zu entwickeln.

Die internationale Karriere von **Vassily Sinaisky** begann, als er 1973 mit der Goldmedaille beim Karajan-Wettbewerb in Berlin ausgezeichnet wurde. Die frühe Zusammenarbeit mit Kirill Kondrashin und den Moskauer Philharmonikern und mit Ilya Musin am Konservatorium Leningrad gaben ihm eine wertvolle Grundlage. Nicht lange nach dem Erfolg im Karajan-Wettbewerb wurde Sinaisky zum Chefdirigenten des Nationalen Sinfonieorchesters von Lettland ernannt, das er von 1976 bis 1987 leitete. Danach wurde er Musikdirektor und Chefdirigent der Moskauer Philharmoniker, mit denen er in Russland und aller Welt vielbeachtete Konzerte gab.

Im September 2010 wurde seine Ernennung zum Chefdirigenten und Musikdirektor am Bolschoi-Theater bekanntgegeben. Er übernimmt die Aufgabe in einer aufregenden Zeit für das Haus, wo sich nach umfangreichen Renovierungsarbeiten in Kürze über der Hauptbühne wieder der Vorhang heben wird.

Die jüngsten Gastspiele der Bolschoi-Oper in London, Madrid und beim Lucerne Festival wurden von der Kritik begeistert aufgenommen. In der Spielzeit 2010 / 11 dirigierte Sinaisky Werke von Rimski-Korsakow, so etwa eine Neuinszenierung von *Der goldene Hahn* und eine Wiederauflage von *Die Zarenbraut*; geplant ist u.a. eine Inszenierung des vom Bolschoi-Theater noch nie aufgeführten *Rosenkavaliers* mit dem britischen Regisseur Stephen Lawless.

Vassily Sinaisky ist auch als Chefdirigent des Malmö SymfoniOrkester und Hauptgastdirigent des BBC Philharmonic Orchestra tätig. Denkwürdig in seiner Arbeit mit dem letzteren Orchester waren die Konzertreihe *Shostakovich and his Heroes* im Jahr 2006, Europa- und China-Tourneen sowie die jährlichen Auftritte im Rahmen der BBC Proms. Er ist ein angesehener und einflussreicher Pädagoge und wirkt als Professor für Dirigieren am Konservatorium St. Petersburg.

Sir Edward Downes (1924 – 2009) war über vierzig Jahre lang mit dem BBC Philharmonic Orchestra assoziiert, zunächst als Hauptgastdirigent, dann als Chefdirigent

und schließlich als Conductor Emeritus. Über unzählige Konzerte und Aufnahmen in Großbritannien hinaus bereiste er mit dem Orchester die Welt.

In Birmingham geboren, studierte er bei Herman Scherchen und arbeitete mit diesem in jungen Jahren zusammen. 1952 trat er der Royal Opera Covent Garden bei, der er siebzehn Jahre lang angehören sollte, und 1991 wurde er zum Associate Music Director ernannt; in fünfzig aufeinander folgenden Spielzeiten dirigierte er dort ein denkbar umfangreiches Repertoire. 1970 wurde er zum Musikdirektor der Opera Australia ernannt und leitete die erste Aufführung im neuen Opernhaus von Sydney. Bis 1983 war er Chefdirigent des Nederlands Radio Symfonie Orkest, und als Gastdirigent trat er mit Orchestern und Opernensembles in aller Welt auf.

Sir Edward Downes wurde von vier Musikakademien und fünf Universitäten gewürdigt und mit dem Laurence Olivier Award, Evening Standard Award, Critics Circle Award und Royal Philharmonic Society Award ausgezeichnet. 1986 wurde ihm der britische Verdienstorden CBE verliehen, und 1991 wurde er in den Adelsstand erhoben.



Richard Watkins

Peter Dixon



Reinhold Glière

DISQUE UNE

Symphonie no 3 en si mineur *Ilya Mourometz*

Après la première exécution de la Tétralogie wagnérienne – une révélation! – en 1889, au théâtre Mariinski (aujourd'hui le Kirov) de Saint-Petersbourg, le romantisme, style occidental des dernières années, suivit en Russie un cours normal. Rimski-Korsakov et Glazounov, d'âge mûr, le laissèrent filtrer dans leurs compositions. A son crépuscule, c'est-à-dire au début du nouveau siècle, il s'embrasa, comme un bouquet final de feu d'artifice, sous la forme de trois symphonies monumentales: la Seconde de Rachmaninov (commencée en 1907), la Troisième de Scriabine, *Le Divin Poème* (1903), et la Troisième de Glière, *Ilya Mourometz* (1909 – 11) dont la création eut lieu à Moscou en 1912.

Des trois orchestrations, celle de Glière est certainement la plus extravagante; elle demande quatre fois plus de bois, huit cors, cinq trompettes et une opulente percussion. Mais, le sujet de cette odyssée symphonique

est dépourvu de l'égoïsme romantique qui nous captive dans les deux autres, on n'y trouve ni la mélancolie autobiographique de Rachmaninov, ni la philosophie particulière à Scriabine. Ilya Mourometz, héros de l'âge d'or russe, vagabonde dans des cadres scéniques tout aussi ahurissants que ceux d'un Disney-Land. Il vague au milieu de la forêt, qui effraie Mime dans le *Siegfried* de Wagner, la promesse d'un amour plus ardent encore que celui de *Tristan* en son cœur; plus tard il circule à la cour du prince, revêtu d'une livrée superbe venue tout droit d'un opéra-légende de Rimski-Korsakov; il erre enfin sur un champ de bataille digne de Tchaïkovski. Glière, avec un art consommé du maniement de forces orchestrales gigantesques, nous raconte une merveilleuse histoire... d'un air détaché (cette faculté de détachement lui servit beaucoup pendant les quelque quarante ans qu'il vécut sous le régime communiste). Il n'écrivit pas d'autres symphonies, mais, comme la plupart des compositeurs soviétiques, il poursuivit avec adresse son travail musical à la chaîne stalinienne. Parmi

ses succès les plus importants citons: *L'Hymne à une grande cité*, diffusé (au grand désespoir de Chostakovitch) sur les haut-parleurs de la gare de (à ce moment-là) Leningrad, et, deux œuvres beaucoup plus impressionnantes: *Le Pavot rouge* et *Le Cavalier d'Airain*. "Artiste honoré des peuples de l'URSS", il mourut en 1956, trois ans après son élève le plus célèbre, Serge Prokofiev.

Par la suite, Glière choisit des héros à l'histoire plus proche du réel que celle d'Ilya Mouromets, car même au début du 20^{ème} siècle, les compositeurs adoptaient très rarement un sujet de ce genre, préférant éviter les héros légendaires des contes antérieurs à Pouchkine. Ilya de Mourom est l'Achille d'une Iliade russe du 12^{ème}, ou même du 11^{ème} siècle, une épopée fameuse des *Bylini* (Poèmes héroïques de la tradition orale médiévale russe, leur forme d'origine est inconnue et ils sont anonymes. Chantés d'abord par les ménestrels des cours, ils furent récités plus tard par des poètes-paysans ou skaziteli). Pendant des siècles, chaque nouvelle génération de poètes héroïques a choisi de raconter ou d'adapter certains des événements, accumulés dans la mythologie d'Ilya, jusqu'aux interprètes plus récents, comme la famille Ryabinine. La narration de Glière constitue un commentaire

passionnant (qu'on pourrait comparer à la chanson originale des *Nibelungen*) sur la résistance des bogatyrs (preux), héroïques et primitifs, au christianisme alors à son aube (la Russie adopta le christianisme byzantin à la fin du X^{ème} siècle). Le motif de la symphonie, inscrit sur le frontispice de la partition d'origine, est un chant orthodoxe russe sur un texte de l'ancienne église slave. On le reconnaît sans hésitation dès qu'il est interprété la première fois par un cor anglais et une clarinette, basse; c'est le thème des deux "dieux de l'ancien temps", déguisés en pèlerins, qui envoient Ilya en mission, et, au dernier mouvement c'est l'hymne de gloire qui éclate dans toute sa splendeur alors que l'armée céleste maîtrise Ilya et ses hommes et que le déclin des anciens héros voit l'éclosion de la Sainte Russie. Les événements, qui se déroulent entre-temps, sont à la fois très compliqués et invraisemblables; le synopsis ci-dessous tient compte des détails de l'histoire, qui figurent aussi dans la partition.

I Les pèlerins errants; Ilya Mouromets et Svyagotor

Les deux séquences complémentaires – repos et action – de ce mouvement suivent de près l'histoire. L'écriture est ample, plutôt musique à programme, genre Liszt,

qu'adaptation d'une quelconque forme symphonique classique. Ilya de Mourom, fils de paysan, est resté cloué, assis, pendant trente ans. Oblomov¹ de l'âge des ténèbres, il nous est présenté par les cordes en sourdine, les bois et cuivres graves, jouant au-dessus du contrebasson qui les soutient. Une semblance d'agonie, du style Parsifal ou Gerontius, modifie légèrement l'expression de son visage, avant que des lumières brillantes (et les arpèges des harpes) n'annoncent la venue des deux vieillards divins. Ils endossent les vêtements qui leur servent de déguisement, font connaître leurs intentions à Ilya, puis l'expédient à la recherche du héros Svyagotor, et c'est le premier grand point culminant (*Allegro risoluto*) de ce mouvement. Le passage suivant contient un choral aisément reconnaissable (instruments de cuivre) marqué *tranquillo misterioso*; solide et terrien, il présente le héros-mentor Svyagotor. Svyagotor est si lourd que la terre a peine à le porter, et il s'amuse à courir les cimes des montagnes saintes. Ilya le salue, les jeux-exploits reprennent de plus

belle – musique brillante et hardie dans le développement des accents martiaux. Une nouvelle mélodie, qu'interprètent les seconds violons et le cor anglais, s'élance en larges bonds. "Ils [Ilya et Svyagotor] découvrent un énorme cercueil. Svyagotor s'allonge à l'intérieur et plus rien maintenant ne pourra le tirer des profondeurs. Avant de mourir il donne de sages conseils à Ilya; puis son corps se brise, ruisselle de transpiration, et c'est la fin". La gamme anhémitonique (par tons entiers), instrument de crainte, expression du surnaturel depuis Glinka (il s'en servit dans son deuxième opéra *Ruslan et Ludmilla*) intensifie le sentiment de peur qui marque le second grand point culminant du mouvement; puis on redescend une fois de plus dans les profondeurs orchestrales, pour un dernier salut solennel (timbales, grosse caisse et tam-tam). Ilya hérite de la force héroïque de Svyagotor; il enfourche son cheval, et, auréolé de sa gloire nouvelle, se dirige vers Kiev, La coda, donne libre cours au thème d'Ilya et dépeint son coursier fidèle, qui "galope dans les airs comme un faucon en vol".

Il Rossignol, le Brigand

Sous son abri de sept chênes, dans la forêt sombre et terrifiante, Rossignol mi-homme, mi-oiseau, terrasse les mortels par son sifflet,

¹ Héros du roman (1859) du même nom de I.A. Gontcharov jeune homme indolent et incapable du moindre effort. Le nom d'Oblomov est devenu un nom commun de la langue russe et le mot oblomovchtchina ou "oblomovisme" désigne l'inertie et la passivité,

curieuse technique! Mais, laissons la parole au poète héroïque russe le plus proche de nous, Piotr Ryabinine-Andreïev:

Rossignol siffle comme un rossignol, Il pousse
des cris perçants, le brigand, comme une bête
sauvage.

Les cris terrifiants, le son inhumain, Glière les évoque d'une manière étrangement vivante. Ce mouvement de la symphonie se distingue des quatre autres par une orchestration exceptionnelle; les cordes frissonnantes jouent *sul ponticello* (l'archet près du chevalet) pour produire un son glacé, et les bois gémissants et pâles, plantent un décor de désolation. Rossignol, comme Klingsor au second acte de *Parsifal*, a une autre arme à sa disposition, la séduction féminine, sous la forme de ses trois filles, très belles, qui attirent les hommes non seulement par leur beauté, mais – comme si cela ne suffisait pas – en faisant aussi miroiter de l'or, de l'argent et des perles. Les fanfares distantes de la musique d'Ilya annoncent son arrivée. Les dames se préparent en un long et voluptueux *Andante* qui, dans sa prolifération de chants d'oiseaux, surpasse le mouvement lent du *Divin Poème* de Scriabine et atteint un moment de ravissement semblable au point culminant du Prélude de *Tristan*, avec effet de cor redouble.

L'hyperbole alerte vraisemblablement Ilya, car il ne se laisse pas prendre à la séduction et résistant au sifflement de Rossignol le Brigand, lui décoche une flèche dans l'œil droit. Puis il l'attache à son cheval, et se rend avec son fardeau à la cour de Vladimir Beau-Soleil. Rossignol parti, la forêt reste un lieu tout aussi désagréable; dans une coda sans réconfort, Glière nous donne un dernier aperçu de ce royaume effrayant.

III La cour de Vladimir Beau-Soleil

A la cour, les boyards (nobles) et les bogatyrs (preux) se divertissent, à l'occasion d'une assemblée princière. Cette section joyeuse, Rimski-Korsakov ou Glazounov auraient été fiers de la mettre à leur actif. Pour la première fois, depuis le début, Glière donne un vrai caractère russe à sa symphonie, et redouble l'effet produit en confiant aux cors et aux violoncelles une chaude mélodie à la Rimski. Bientôt Ilya reparait sur scène; il fait siffler Rossignol pour effrayer le plus hautain des princes, puis il coupe promptement la tête du turbulent Brigand, Vladimir, pâlassant, et les bogatyrs, reconnaissent Ilya pour leur frère. Les célébrations chargées qui concluent l'épisode ne font aucune allusion à ce qui s'est passé au coeur mouvementé de cet intermezzo étincelant,

IV Les prouesses et la pétrification d'Ilya Mouromets

Deux guerres de religion fournissent l'action du finale, brutale comme il se doit. La première est dirigée contre les tartares – un sujet repris trente ans plus tard par Prokofiev dans la musique du film d'Eisenstein *Ivan le Terrible*. Les bogatyrs sont forts et vaillants, Ilya se bat contre la femme titan, Oudalaya Polenitsa, pendant douze jours. Les fugues lance-flammes, les cris orientaux sauvages, le défi massif des cuivres, rappellent en partie *Francesca da Rimini* de Tchaïkovski, et le *Coq d'or* de Rimski-Korsakov. Le thème d'Ilya (premier mouvement) prend de l'importance. Une mélodie nouvelle, noble de nature, indique que les bogatyrs vont gagner. Ils célèbrent leur victoire, giocoso, mais dans leur vantardise outrancière: "Où est cette Armée céleste que nous, les bogatyrs, pouvons exterminer?" ils dépassent les bornes. La réponse ne se fait pas attendre et le chant *poco meno* du premier mouvement vient confirmer que les deux "pèlerins" qui ont envoyé Ilya dans ses différents périples appartiennent bien au monde céleste, Au fur et à mesure que les combattants du ciel se multiplient, le chant de l'hymne orthodoxe se fait de plus en plus beau, et de plus en plus puissant, Ilya et ses hommes se battent en vain et perdent la deuxième guerre.

Au point culminant, massif, tintinnabulant, *maestoso solenne*, Mouromets, qui cherchait à s'enfuir, est changé en pierre, La noble mélodie, ayant subi une transformation douloureuse, relie ensemble les rappels des mouvements précédents, en sens chronologiquement inverse, du palais de Vladimir, à la forêt de Rossignol, jusqu'à Svyagotor, Au stade final de la symphonie, Glière tisse les derniers fils de l'histoire avec tant de talent (les cordes en dix-huit parties cèdent magiquement la place aux contrebasson et tuba ténébreux) que nous n'avons pas conscience de la procédure "cyclique" dans laquelle la coda prend racine. Ilya Mouromets est immobilisé à nouveau, et nous – comme lui – restons pétrifiés.

© 1991 David Nice

Traduction: Paulette Hutchinson

DISQUE DEUX

Symphonie no 2 en ut mineur et Les Cosaques zaporogues

Deviner, si on ne les connaît point, les dates de composition des deux oeuvres de Glière enregistrées sur ce disque risque de conduire à l'erreur, surtout en ce qui concerne l'a seconde. La Deuxième symphonie, aux grands

mouvements occasionnels qui suggèrent la Russie du milieu du 19^{ème} siècle, offre après tout suffisamment de fantaisie romantique pour qu'on la lie aux délices gourmandes des futures partitions de Glazounov et, par conséquent, pour qu'on la situe dans l'a période 1890 – 1914. Par comparaison, l'orchestration des *Cosaques zaporogues* est moins sophistiquée, les harmonies en sont plus claires et les transitions plus malsonnantes. Ce n'est pas une œuvre tardive, certes, mais sans le nom de Glière à côté du titre, elle pourrait faire penser, par les danses en particulier, aux divertissements des opéras de Glinka, c'est-à-dire aux années 1830 – 1840.

Or le poème symphonique fut écrit en 1921. A cet époque, le romantisme opulent que Glière avait superbement épousé pour écrire la Deuxième symphonie et son successeur épique *Ilya Mouromets* était déjà discrédité sous l'étiquette "Décadence occidentale". La période post-révolutionnaire des années 1920 fut propice à une jeune génération de compositeurs qui pouvait célébrer, temporairement du moins, la création du nouvel état soviétique dans un climat de liberté expérimentale. Mais, elle ne convint ni à Rachmaninoff, qui, en 1917, partit s'établir en Europe occidentale, ni à

Glazounov qui s'installa à Paris en 1928, après s'être efforcé, aussi longtemps que possible, de protéger le conservatoire de Pétrograd. Glière lui s'adapta, il utilisa des formules simples, de ballet par exemple, dont *Le Pavot rouge*, et étudia les traditions musicales des états soviétiques (son premier opéra *Chah-Sénem* donne un excellent aperçu de la musique de l'Azerbaïdjan). Il put poursuivre sa carrière sous l'époque stalinienne sans subir le genre d'attaques virulentes dont furent victimes, entre autres, son ancien élève Prokofiev, et Chostakovitch. Il fut nommé Artiste du Peuple de l'URSS en 1938. Il paya néanmoins le prix de sa soumission, car de lui, maintenant, seule reste en mémoire la médiocrité de ses compositions "réalistes-socialistes".

C'est dommage car ses trois symphonies, des œuvres finement proportionnées, équilibrent fort bien la tradition russe et les influences occidentales. La Deuxième symphonie fut achevée en 1908; Glière revenait de Berlin où pendant deux ans il avait étudié la direction d'orchestre auprès d'Oskar Fried, et retenu, sans aucun doute, l'essentiel du langage straussien. L'ouvrage lui fut commandé par Serge Koussevitzki, musicien contre-bassiste, devenu récemment chef d'orchestre et éditeur. Le premier mouvement

commence d'une manière imposante; les quatre cors et (es trois bassons provoquent héroïquement les cordes ténébreuses avant même de poser quelque question que ce soit. Puis Glière, d'un brillant tour de main, abandonne une suggestion, manière Tchaïkovski dans *Manfred*, pour pénétrer le monde tchaïkovskéen de la musique de ballet; il fait alors délicatement progresser le mouvement jusqu' à l'arrivée du second sujet *espressivo molto*. Il ne le laisse pas, toutefois, atteindre le summum d'émotions attendu, et, à la place, reprend le thème des cors en le traitant d'une façon différente. Puis il lance son développement avec une clarinette-basse, agitée, inquiétante, qu'il oppose aux violoncelles et à leurs sons glissants. En maints endroits, le mouvement révèle un élément de diablerie qui le propulse prestement (il est tentant d'imaginer le jeune Prokofiev, âgé de dix-sept ans, qui six ans auparavant a pris grand plaisir à travailler avec Glière, laissant filtrer quelque chose de cet élément dans sa propre *Suggestion diabolique*, composée, elle aussi, en 1908). Le point culminant, au grand rayonnement de type plutôt wagnérien, réapparaît, tout aussi rayonnant, à la fin de la réexposition qui ne comporte aucune mesure superflue. Le mouvement prend fin sur ce genre de calme brumeux que Glière allait

exploiter avec tant de succès dans les première et dernière sections de la Symphonie *Ilya Mouromets*.

Dans les mouvements médians, Glière a trouvé la solution pour concilier le lyrisme et l'esprit fantaisiste sémillant. Le scherzo rappelle Glazounov, par son *Allegro giocoso* tonifiant, où les bois pleins d'entrain répondent au rythme vif des cors, où le mètre glisse d'une manière charmante de 2 / 4 à 3 / 4, et par sa douce partie médiane, une mélodie typiquement russe présentée par un cor au solo expressif. L' *Andante*, une forme variation, traite délicatement un air mélancolique de type folklorique, confié en premier au cor anglais. Les variations respectent soigneusement la symétrie. Avec la première, les bois retournent dans le monde de Tchaïkovski, balle ou suite orchestrale, que la seconde, un *Vivace* raffiné, aux cordes brillantes, remplace promptement. La troisième variation reprend longuement l'argument mélancolique de l'introduction. Ses trois brefs successeurs adoptent à nouveau une humeur fantasque. (La variation no 5, avec son tambourin et ses trilles scintillants, rappelle une "douce" *Nuit sur le Mont Chauve*.) L'orchestration encore une fois fait preuve d'une grande imagination. Conformément à la logique

romantique de la symphonie, Glière a recours à un épilogue pour traiter un autre thème: une vision, exprimée par les arpèges de la harpe et la division des cordes en huit parties; l'épilogue disparaît doucement, lui aussi, dans une calme sérénité. Le finale débute sur une danse vigoureuse aux senteurs d'orient – les danseurs acrobates de Rimski-Korsakov répondent-ils aux Polovtsiens? – dont le développement se transforme en bataille rangée, le xylophone est invité à s'y joindre et les cordes à jouer *col legno* (avec le bois de l'archet). Après tant de vigueur, la coda *maestoso* et les cuivres qui se précipitent à toute vitesse ne manquent pas de provoquer l'étonnement; c'est un peu comme si Glière avait fabriqué une coda du genre "Salut-à-Staline" prête à servir dans les années à venir.

Même ainsi cette fin ne paraît pas aussi délibérément arrangée d'avance que sa semblable dans les *Cosaques zaporogues*. Là on voit venir, sans surprise, la conclusion d'une pièce simple et forte à la fois. Glière la désigne initialement: poème symphonique, mais après l'avoir remaniée en 1926 il la qualifie de ballet-pantomime, une appellation qui convient mieux à son caractère. La scène de ce ballet-pantomime est vraisemblablement celle du fameux tableau (1891) d'Ilya Répine: "Les

Cosaques zaporogues écrivant une réponse moqueuse au Sultan turc". Le Sultan en question, Mahomet IV, vivait au 17^{ème} siècle. La moquerie des Cosaques devant la lettre agressive et menaçante du Turc à lieu au tiers environ de la partition de Glière, l'orchestre évoque alors de longs éclats de rire bruyant. Auparavant, l'introduction grandiloquente a progressé jusqu'au paroxysme de la passion patriotique, qui précède la lecture de la lettre. Ensuite, l'excitation tombe pour faire place au solo de basson qui marque le début d'une série de danses joyeuses, et d'une vivante peinture stéréotypée des cosaques, avec évidemment les fameux mouvements de jambes vifs et acrobatiques. Il y aura diverses reprises, suivies de la conclusion attendue reprenant le thème russe de l'introduction.

© 1992 David Nice

Traduction: Paulette Hutchinson

DISQUE TROIS

Symphonie no 1 en mi bémol majeur et Suite: Le Pavot rouge

"Glière est un homme corpulent et d'âge moyen; le visage glabre, les cheveux lisses, il ressemble un peu à un chat bien nourri" *dixit*

Sergei Prokofiev. C'était le 23 janvier 1927, Prokofiev, mondain, couronné de succès venait de revoir son vieil ami et professeur. 1927 fut l'année de la création de deux de leurs œuvres: le ballet "soviétique" *Le Pavot rouge* de Glière, et l'opéra comique extravagant *L'Amour des trois oranges* de Prokofiev. Un certain libéralisme flottait encore dans le firmament artistique du nouveau régime. Revenant au commentaire ci-dessus, Prokofiev ajoutait: "je lui ai donné des nouvelles de Dukelski (compositeur de musique et de chansons qui se rendit célèbre aux Etats-Unis sous le nom de Vernon Duke), un autre de ses anciens élèves, puis je lui ai proposé d'aller nous promener ensemble de temps en temps, pour revivre un peu notre jeunesse, nous nous amuserions à fredonner les thèmes de ses première et seconde symphonies".

Ces deux symphonies, très bien construites, étaient certainement les meilleurs modèles à présenter aux jeunes aspirants compositeurs, élèves de Glière. La première fut achevée en 1900 (deux ans avant que Glière ne devienne, pendant l'été, à Sontsovka, le mentor de Prokofiev). Il avait vingt-cinq ans, et venait de terminer ses études au Conservatoire de Moscou. Là, ses professeurs les plus influents avaient été Ippolitov-Ivanov, au style souvent flamboyant, et Tanéïev, à l'écriture sobre, tous

deux héritiers de Rimski-Korsakov. Pourtant, dans l'œuvre en question, un mélange bien équilibré de folklore russe et d'idiomes occidentaux, ce n'est pas leur influence que l'on détecte, mais une nouvelle, celle de Tchaïkovski et de Glazounov.

L'exemple de Glazounov arrive en premier dans la symphonie: la façon dont la mélodie du début de l'*Andante* se transforme, dans l'*Allegro moderato*, en un thème vivant et syncopé rappelle la seconde et la sixième symphonies de son aimé. Par ailleurs, Glière – à l'instar de Glazounov – trouve le timbre instrumental qui convient parfaitement à ses airs (Prokofiev parlait de ses premières leçons de coloration instrumentale au cours desquelles Glière faisait ressortir comment aurait pu s'orchestrer une sonate pour piano de Beethoven). La clarinette soliste a le premier mot, mais la mélodie ne commence à revêtir des allures vraiment russes que lorsque les cordes douces prennent le dessus en étirant la ligne. Après un départ tchaïkovskien, l'*Allegro moderato* conduit à un air de danse, confié au hautbois soliste. On ne peut accuser Glière de manquer aux règles de la démocratie dans sa façon de traiter l'orchestre; par une progression en séquences, que l'on rencontre dans les parties semblables d'autres symphonies russes de bon aloi, il accorde aux cuivres toute la responsabilité

qu'il faut pour une première culmination et, plus loin, pour le bref zénith d'un développement autrement peu spectaculaire. Le vrai plaisir se découvre à la reprise du second sujet, obligatoirement très chantant, aux couleurs nouvelles: une seconde fois les cors prennent la place des clarinettes; puis par une manœuvre subtile – le truchement d'un *allargando* – on revient au désenchantement du point de départ.

Les mouvements au cœur de la symphonie, simplement naturels et délicieux, sont orchestrés ingénieusement, de la meilleure façon qu'on puisse le faire avec le modeste ensemble instrumental choisi ici par Glière (deux bois, un piccolo renforçant les flûtes, et chez les cuivres: deux trompettes, trois trombones et un tuba – comme on est loin des forces orchestrales imposantes du chef-d'œuvre romantique de 1911, la symphonie *Илья Муромец*). Le scherzo adopte le mètre irrégulier 5 / 4 – que les Russes aiment tant et qui sert habituellement aux chansons folkloriques dont la fin semble remise à jamais. Il convient particulièrement aux envois de ballet qui animent ce mouvement, et se change occasionnellement en 4 / 4. Là, la touche de couleur tchaïkovskienne se manifeste dans les réponses rapides entre les cordes et les bois. Les tranches du début et

de la fin ainsi que le chant médian (présenté par la clarinette) soulèvent un vent d'orage après des débuts calmes. L'*Andante* donne un ton nouveau à la symphonie; sa mélodie en sol mineur, qu'interprètent, dans les graves, les premiers violons, est une peinture vraie de l'âme mélancolique de la Russie, que connaissait si bien Moussorgski. Comme lui, Glière ne peut que varier son thème au lieu de le développer, mais il le fait gracieusement avec la participation des bois (de fines nuances proviennent également des deux flûtes et du piccolo). La consolation arrive avec le mode majeur, et le changement de tonalité crée un bel effet de contraste. Une idée fraîche est alors présentée par le hautbois seul, après quoi la mélodie triste se consume d'une passion qui atteint son paroxysme fortissimo.

Faisant suite à ces saynètes parfaitement mesurées, le Finale ne s'attarde guère. Après un début tapageur, à l'allure de danse énergique, (quelque rappel ici du finale de la Symphonie no 2 – "Petite Russe" de Tchaïkovski); le développement, qui ressemble aux fanfares de la destinée, semble prêt à exploser. Mais par un petit tour génial la danse reprend et la coda, pleine de confiance en elle-même, ne se laisse pas enfoncer dans la grandiloquence – une fin modèle pour un modèle de symphonie.

En 1927, aux yeux de Prokofiev, Glière pouvait paraître satisfait. Pourtant, en cette période post-révolutionnaire, il lui était de plus en plus difficile, dans sa musique, d'être fidèle à lui-même, le romantique convaincu. Lorsqu'il traitait de sujets russes, il lui fallait renoncer aux nuances raffinées qu'il avait cultivées à Berlin, et se contenter d'un mode d'expression beaucoup plus ordinaire. Si l'on compare l'orchestration éblouissante d'*Ilya Mouromets* à celle des *Cosaques Zaporogues*, court poème symphonique, à la manière plutôt lourde, et même arriérée, écrit dix ans plus tard en 1921, la dissemblance est frappante. Cependant en traitant de sujets soviétiques, puisés dans les traditions des autres états de l'Union ou même au-delà, Glière trouve une bonne excuse pour exploiter une mine beaucoup plus riche et plus exotique. Par exemple, dans l'opéra *Chakh-Sénem* (1923 – 1925) dont l'intrigue se déroule en Azerbaïdjan, il présente les heureux résultats de cette exploitation, en d'autres termes, il fait connaître la culture de cette région. *Le Pavot rouge*, premier ballet soviétique sur un sujet révolutionnaire – comme on le présente toujours – doit essentiellement sa réussite à la séduction qu'exerçait alors la Chine mystérieuse. D'ailleurs, il ne s'agit sûrement pas d'une simple coïncidence si Puccini travaillait

sur *Turandot* en 1924, à l'orée de sa mort, ou si la création du *Pays du sourire* de Lehár eut lieu en 1929, deux ans après celle du *Pavot rouge*.

L'intrigue est triste et populaire, assaisonnée de piment idéologique: une jeune Chinoise aimée d'un jeune et beau marin russe, trouve la mort aux mains d'un autre soupirant, rival du marin, banquier capitaliste, en cheville avec le commandant de la base portuaire, impérialiste britannique au nom fort improbable de Sir Hips. Dans la scène finale la jeune fille meurt, après avoir avalé le poison de ce pavot rouge que l'on rencontre partout, et qui est un symbole de liberté. (Quelques années plus tard, le titre fut changé et "pavot rouge" devint "fleur rouge" sans nom spécifique; les autorités soviétiques avaient découvert que l'opium provenant du pavot, le titre pouvait s'interpréter: "Communisme, opium du peuple", et cela, bien sûr, était absolument inacceptable.) Le côté tragique disparaît (mais sans pour autant diminuer l'intérêt de l'histoire d'amour), dans les danses typiques de la suite. Pour la *Danse héroïque des coolies* (no 1) et la *Danse chinoise* (no 3) Glière utilise la gamme anhémitonique (par tons entiers) au caractère exotique surnaturel, et sa base, le triton (intervalle de trois tons entiers, considéré 'dangereux' et surnommé

“le diable en musique”) en alternance avec la gamme chinoise pentatonique (cinq notes par octave, correspondant à celles des touches noires du clavier du piano). Cette méthode, en y ajoutant la , section colorée de la percussion, rapproche Glière de Puccini (*Turandot*). D'autre part, dans certains de ses rythmes, Glière semble rendre hommage aux barbarismes de la *Suite Scythe* de son élève Prokofiev. Les numéros deux et quatre sont tirés du second acte, le rêve de l'héroïne – ce qui donne à Glière la possibilité de mettre en valeur son côté romantique et lunaire d'avant la révolution. Le solo de violon, parfait pour la musique d'amour de *Phénix*, est écrit par un vrai maître de l'instrument.

Dans son ballet *l'Age d'or* (1930), Chostakovitch, enfant terrible, faisait danser ses capitalistes au son d'une petite polka extrêmement satirique. Par contre, si la courte valse-boston (no 5, acte 11), supposée dépeindre un bal occidental décadent, présente un aspect parodique, c'est tout à fait involontaire de la part de Glière. Mais, elle offre sûrement un léger hommage à Glazounov qui s'était essayé plusieurs fois dans le genre. Enfin il y a le numéro fameux de la *Danse du marin russe*. En 1848, dans sa fantaisie *Kamarinskaya* Glinka semblait inaugurer une méthode pour traiter

brillamment, et de manière variée la chanson folklorique russe. Glière – l'un de ses derniers imitateurs de marque – traite *Yablochko* (La petite pomme), un air traditionnel, de douze manières différentes et encore plus impétueuses que celles de son prédécesseur.

© 1993 David Nice

Traduction: Paulette Hutchinson

DISQUE QUATRE

Le cavalier d'airain et Concerto pour cor

Lorsque Reinhold Glière naquit à Kiev en 1875, son père, facteur d'instruments d'origine belge, pensa immédiatement qu'il prendrait un jour la direction de l'entreprise familiale, connue en Europe depuis plus d'un siècle. Mais au lieu de s'intéresser à la fabrication des instruments de cuivre – la spécialité de son père – le jeune Reinhold s'intéressa à la musique et se découvrit un remarquable talent de violoniste. En 1894 il entra au conservatoire de Moscou et étudiait la composition auprès d'Arenski, Tanàïev et Ippolitov-Ivanov. Il passa ses diplômes haut la main et enseigna à son tour la composition, notamment au jeune Prokofiev, alors âgé de onze ans. Mais

ayant enregistré un échec avec sa première symphonie, il décida de partir suivre des études plus poussées à Berlin. Il en tira de bons résultats puisque de retour en Russie il remporta le Prix Glinka avec sa symphonie, épique et flamboyante, *Ilya Mouromets*.

S'étant rallié à l'Ecole de composition nationale, Glière ne fit donc pas partie de la nouvelle vague musicale qui balaya la Russie à la veille de la révolution. Il fut néanmoins nommé professeur de composition au conservatoire de Moscou, en 1920. Alors que la musique "moderne", considérée dangereuse et subversive, s'attirait une mauvaise réputation dans les milieux officiels, celle de Glière, de style accessible, vantant la vie soviétique d'alors, lui assura une entrée dans les institutions musicales. Il fut nommé directeur des services musicaux de la section moscovite de l'éducation populaire, président du syndicat moscovite des compositeurs et président, également, du syndicat des compositeurs soviétiques. Plusieurs fois lauréat du Prix d'Etat, nommé Artiste des peuples de l'URSS, il fut, de plus, décoré de l'Ordre du Drapeau rouge.

La philosophie qui valut à Glière ces marques de distinction officielles se révèle clairement dans son ballet *Le pavot rouge*. Une jeune chinoise est mortellement blessée

alors qu'elle essaie de s'enfuir de son pays sur un bateau soviétique. Avant de mourir elle exhorte ses compatriotes à la lutte et leur demande d'adopter le pavot rouge comme symbole de leur combat pour la liberté. Ecrit en 1927, ce fut le premier grand ballet à intrigue révolutionnaire. Il était dansé régulièrement en Union soviétique lorsqu'en 1949 les autorités réalisèrent que le pavot rouge, symbole de l'ardeur révolutionnaire, était aussi la matière première de l'opium. Le titre initial du ballet fut rapidement remplacé par *La fleur rouge*.

Pendant la Seconde guerre mondiale les oeuvres de Glière furent des ouvertures de circonstances, par exemple, *Les vingt-cinq ans de l'Armée Rouge*, une chanson de marche: *La fin d'Hitler* approche, et l'ouverture Victoire aux programmes des réjouissances marquant la fin des hostilités en 1945. Glière ne semble pas avoir été terriblement affecté par la "Liste noire" de Staline, condamnant à l'opprobre les compositeurs dont la musique ne faisait pas preuve de "beauté et de raffinement". Paraître sur la liste pouvait être fatal; on lit dans les écrits de Chostakovitch que les compositeurs entreprirent de se dénoncer pour détourner l'attention d'eux-mêmes et se protéger. Alors que Prokofiev, Miaskovski, Khatchaturian,

élèves de Glière, et Chostakovitch furent censurés en 1948 pour “atonalité, dissonance et disharmonie”, Glière lui-même échappa à l’interdit.

Cependant, il était si facile de déplaire aux autorités, pour un oui ou pour un non, que Glière dut souffrir d’anxiété aiguë avant la création de son ballet *Le cavalier d’airain*, le 14 mars 1949. Tiré d’une œuvre de Pouchkine, le scénario raconte l’histoire d’un jeune homme de Saint Petersburg dont la bien-aimée s’est noyée dans la Néva. Désespéré il se tourne vers la statue équestre du fondateur de la ville, saint Pierre-le-Grand, et l’accable de sarcasmes. La statue le poursuit à travers les rues et le tue. La morale de l’histoire, les mélodies originales de Glière, sa musique aux couleurs orchestrales étincelantes répondirent, sans doute, aux critères du parti; la musique ravit ceux qui l’écoutèrent et ce fut un succès populaire éclatant, qui surpassa presque celui du *Pavot rouge*. En 1950, il valut au compositeur le Prix Staline. Le dernier mouvement, l’“Hymne à la Grande Cité” devint l’hymne de Léninegrad, au grand chagrin de Chostakovitch qui ne pouvait supporter de l’entendre diffusé à tue-tête par les hauts-parleurs de la gare, chaque fois qu’il descendait de l’express “La Flèche rouge”. Il écrivait: “Glière n’est pas un mauvais type...”

mais agressés par son hymne “les voyageurs baissent la tête et se ruent vers la sortie.”

Glière profita de la popularité du ballet pour en tirer une Suite symphonique. Comme elle ne révélait pas grand’chose de l’histoire dramatique – quatre des treize mouvements étant des danses – il profita de l’occasion pour déployer un canevas musical intéressant, de grande envergure, ajoutant deux harpes et un piano aux instruments coutumiers de l’orchestre symphonique. Puis il entreprit un Concerto pour cor, autre ouvrage opulent qui demande une section cuivres au grand complet, une harpe, les cordes et les bois habituels. Dernière partition orchestrale complète de Glière, elle fut écrite pour Valéry Polekh, premier corniste du Bolchoï pendant quarante ans. La création du concerto eut lieu le 26 janvier 1952 à Moscou.

Le cor, instrument soliste de concerto, voilà qui n’avait guère de précédents dans l’histoire de la musique russe. Glière avait bien écrit quatre morceaux pour cor et piano en 1908, mais pour le concerto il avait besoin d’un modèle et les seuls exemples isolés étaient ceux de compositeurs comme Goedicke et Shebaline. Polekh pensait que Glière s’était inspiré du concerto pour violon de Tchaïkovski; mais si de tels liens existent, ils sont bien minces. En raison des passages

rapides, de l'écriture noblement lyrique et des extraordinaires difficultés techniques de l'interprétation, le robuste concerto pour cor de Glière occupe une place unique dans le répertoire.

Bien que le premier mouvement soit de forme sonate habituelle, la cadence occupe une position inaccoutumée – juste avant la réexposition – comme dans le concerto pour violon de Mendelssohn. Mais alors que Mendelssohn écrivit la cadence du début à la fin, Glière ne fit qu'ébaucher les idées qu'il proposait à son soliste. (Richard Watkins est l'auteur de la cadence qu'il interprète sur le présent enregistrement.) *L'Andante*, de forme essentiellement ternaire, commence par un passage désenchanté (hautbois) qui reviendra à la fin du mouvement accompagné des trémolos des cordes, et une ligne solo extrêmement délicate qui fait tirer du cor ses notes les plus aiguës. Le *Finale* montre clairement que Glière avait étudié la musique russe folklorique (autour des années 1920 et 1930). L'apogée fiévreux apporte une conclusion qui convient parfaitement, à la fois à ce concerto – un des derniers concertos romantiques – et à la carrière de Glière.

© 1995 John Humphries
Traduction: Paulette Hutchinson

DISQUE CINQ

Ouvertures et œuvres pour orchestre

Reinhold Moritsevitch Glière, né à Kiev d'extraction juive belge, a la rare distinction d'avoir connu un succès à long terme sous deux régimes: en tant que dernier romantique prolongeant le legs de Tchaïkovski à des fins somptueuses, avant 1917, et en tant que bon compositeur soviétique obéissant avec prolifération à la ligne du parti concernant la "musique pour le peuple", jusqu'à sa mort en 1956. Plusieurs disques faisant partie de l'étude que Chandos consacre à Glière ont jusqu'ici mis en contraste ses œuvres prérévolutionnaires et ses œuvres soviétiques: ce disque rend hommage à l'envergure exceptionnelle de Glière – ce qui ne veut pas tout à fait dire sa richesse exceptionnelle – en tant qu'Artiste du peuple d'URSS, tout en révélant en détail pourquoi il devint aussi Artiste du peuple des RSS d'Ouzbékistan et d'Azerbaïdjan,

Il est vrai que son tempérament essentiellement conservateur le sauva du genre de conflit avec les autorités que sa nature apolitique aurait pu favoriser; mais il serait aussi injuste d'insinuer que, pour un enfant de son époque, il ne fit pas parcourir une bonne distance au langage musical du

début du vingtième siècle avant de se retirer en territoire plus sûr. L'étendue du chemin parcouru peut s'entendre dans la Symphonie *Ilya Muromets*; mais il est clair qu'une pièce de salon pour violoncelle et piano n'était pas la place convenant à une expérimentation quelconque. La *Ballade* de 1902, la seule pièce qui tranche dans cet ensemble, aurait pu être écrite n'importe quand, jusqu'à trente années plus tôt. De par son motif initial de notes montrant une claire parenté avec le point de départ utilisé par Tchaïkovski dans *Eugène Onéguine* pour les airs clés de sa protagoniste et héroïne (ce qui est probablement dû au hasard d'un acquis commun de chansons et de romances), et avec son habile orchestration par Derzhanovski qui met en relief l'utilisation tchaïkovskienne des bois, elle se place à côté du *Pezzo capriccioso* de Tchaïkovski et du *Chant du ménestrel* de Glazounov, comme une miniature à la facture bien distincte.

Légèrement plus troublantes par leur côté suranné sont les deux œuvres les plus conventionnelles des pièces postérieures à 1917 figurant ici, l'*Ouverture sur des thèmes slaves* et la *Valse de concert*. L'ouverture suit la trace honorable d'une tradition établie par Balakirev, père fondateur du "puissant petit groupe", avec son *Ouverture sur trois thèmes*

russe et son poème symphonique *Russie*, mais cette fois le décalage historique (entre l'ouverture de Balakirev, de 1858, et celle de Glière, de 1941) est considérablement plus étendu, et on ne trouve que peu de choses dans le style de Glière pour en témoigner. De toute manière l'interaction des trois thèmes slaves est habilement réalisée. Les auditeurs seront familiers avec au moins l'un d'entre eux, suggéré par une accumulation de quarts en fanfare dans le style de la reproduction de l'Ouverture du *Prince Igor* de Borodine que Glazounov avait écrite de mémoire, et finalement exposé en entier aux bois: c'est le chant traditionnel que nous connaissons comme "Pareil au beau soleil dans le ciel" tel que le chante la populace dans la scène du couronnement du *Boris Godounov* de Moussorgski. A un certain moment Glière rend d'ailleurs explicitement hommage à la version de l'opéra due à Rimski-Korsakov (et non à l'original de Moussorgski) en citant le passage de Rimski, basé sur le triton (intervalle d'une quarte augmentée, surnommé le diable en musique). Cependant, Glière a judicieusement donné à son air le plus familier une place subsidiaire par rapport à son brillant premier sujet, exposé très clairement et avec des tons entiers aux vents, et par rapport au thème *andante* plus

sentimental qui revient avec une sobre majesté avant la coda pleine d'effet.

Pour ce qui est de la qualité, l'ouverture de Glière se place entre d'autres exemples similaires écrits par Glazounov, qui était presque son contemporain et qui passait les dernières années de sa vie à Paris, écrivant cependant toujours des œuvres comme le *Poème épique* qu'il aurait pu facilement avoir produit en Union soviétique, et par Sergei Prokofiev, un temps élève prodige de Glière, qui retourna en Russie en 1936, brandissant une *Ouverture russe* qui transcendait brillamment les limites de ce moyen d'expression. Prokofiev devint rapidement le maître de la valse aigre-douce, et l'œuvre composée par Glière en 1953, année de la mort prématurée de son cadet, ne sait égaler le sceau personnel laissé par Prokofiev dans ses chefs d'œuvre du genre – sauf, peut-être, pendant quelques instants au cours de la vertigineuse répétition centrale. L'inclusion d'un piano dans l'orchestre y fournit la seule indication d'époque et de lieu.

C'est l'exotisme qui prend la relève dans les autres pièces au programme; bien qu'il s'agisse d'un exotisme lié à des fins de propagande, comme ce fut toujours le cas en Union soviétique. En 1923, Glière fut envoyé en Azerbaïdjan pour aider au

“développement” soviétique des lieux. Les ouvrages d'histoire de la musique russe nous racontent qu'il prépara la voie à la fusion des musiques azérie et occidentale, que nous entendons avec tant de netteté dans les partitions pittoresques de Fikret Amirov et Kara Karayev; mais les Azéris avaient déjà leur propre adepte de la composition synthétique en la personne de Uzeir Gadzhibekov (né en 1885). Le fruit immédiat de l'immersion de Glière dans la musique folklorique dérivée de la tradition persane fut tout au moins une œuvre intéressante et accomplie – l'opéra *Chah-Sénem* qui, contrairement à ce que semblent croire plusieurs dictionnaires de musique, fut créé à Bakou en 1926 avant d'être dépouillé de sa nature mythologique (et apparemment de son caractère persan) afin de devenir *Le travailleur de Bakou* pour les besoins de la consommation russe en 1934. L'ouverture que nous entendons date de l'époque de la révision, mais il n'est pas difficile d'imaginer les prémices féeriques de l'intrigue originale dans laquelle un jeune chanteur d'airs traditionnels finit par obtenir pour épouse une belle jeune fille (Chah-Sénem) après toute une série d'épreuves. Des arabesques et des cadences enchanteresses, qui évoquent les instruments traditionnels azéris plus qu'elles ne les emploient vraiment, ponctuent

les contrastes nécessaires, donnant une évocation raisonnablement fidèle de l'idiome local: un thème de danse allègre (qui trouve son apothéose dans une conclusion dans le style du *Coq d'or* de Rimski-Korsakov) et une luxuriante musique d'amour (également redevable à l'orchestration à effets de l'exemple fourni par Rimski-Korsakov), le tout avec développement, conflit barbare et bon nombre de répétitions.

La formule tient bon ultérieurement pour les besoins de l'opéra *Goulsara* (1936) qui se tourne vers la musique traditionnelle de style tadjik pour trouver son inspiration. L'héroïne cette fois est d'une humeur beaucoup plus plaintive, comme nous l'apprenons en écoutant l'introduction prolongée de l'ouverture avec son habile accumulation de sombres couleurs et l'importance du rôle donné au cor anglais. Néanmoins, une fois que l'*Allegro* proprement dit démarre, les différences de style ethnique deviennent rapidement plus apparentes avec des rythmes syncopés et une orchestration plus tranchée, et cette musique d'amour acquiert une plus grande insistance centrée sur une poignée de notes. Les méthodes européennes mènent, dans le développement, à une fugue d'une étrangeté frappante sur un thème tadjik, tandis que la couleur locale a presque le

dernier mot lorsque la percussion exécute des battements inattendus avant l'*Allegro molto* final. La seule concession directe faite par Glière à l'instrumentation locale, comme clans *Chah-Sénem* et *Fête à Ferghana*, est l'introduction d'un instrument à percussion régional. Ici, il demande à ce que l'on utilise si possible *le safail*, sorte de tambourin tadjik; dans *Chah-Sénem*, de petites timbales orientales; et dans *Fête à Ferghana*, le *nagara*, un autre petit tambour caractéristique.

Ferghana est en Ouzbékistan, et la quatrième des ouvertures considérées célèbre la réalisation des projets de Staline qui voulait y creuser un canal. La destination donnée à la pièce est par contre plus étrange, comme le révèle sa dédicace: "À l'Orchestre symphonique de Chicago pour son cinquantième anniversaire et au docteur Stock son célèbre chef." Ce furent bien le CSO et Stock qui en donnèrent la première interprétation le 20 mars 1941 et il n'y a pas de raison de penser que, une fois remis du choc que lui avait procuré la rauque introduction à base de tritons, le public américain ne trouva pas l'ouverture d'une rusticité exaltante. Des syncopes plus éclatantes basées sur la musique tadjik, cette fois dans une piquante mesure à 6/8, contrastent avec un lyrisme plus languissant faisant appel à la présentation

romantique russe consacrée par le temps avec cor anglais et violoncelles tandis que le sommet final, qui projette violemment à la ronde dans tout l'orchestre la principale figure rythmique de l'œuvre est indubitablement la plus excitante des diverses conclusions bruyantes présentées.

S'aventurant encore plus à l'est vers un idiome plus simple fondé sur la gamme pentatonique chinoise – que l'on peut visualiser comme les groupes de cinq touches noires du piano –, la *Marche héroïque pour la RSSA de Bouriat-Mongolie* tient plus du poème symphonique que de la simple marche, et en tant que telle se rapproche davantage des narrations trouvées dans les ouvertures d'opéra de Glière que de la rusticité nettement exprimée des célébrations de Ferghana. Il est clair que la Russie impérialiste y tient le rôle du coupable, comme le suggèrent de menaçantes citations de “Dieu sauve le tsar” dans la sinistre section centrale avec son utilisation frappante de cuivres en sourdine; et suivant Glière, la Bouriat-Mongolie ne peut se réaliser pleinement qu'en tant que république socialiste soviétique; raison pour laquelle un nouvel air national hybride doit émerger, joue aux cors, les pavillons dressés bien haut, pour la première fois après la crise. L'internationale l'aide à atteindre sa péroration finale que les

cuivres russes viennent couronner de façon impressionnante (vous aimerez ou détesterez) et avec tout leur poids.

© 1997 David Nice

Traduction: Marianne Fernée

Richard Watkins est l'un des cornistes les plus recherchés de sa génération. Cor solo à l'Orchestre Philharmonia pendant douze ans, il fait actuellement partie du Nash Ensemble et est membre fondateur des London Winds. Il se produit dans de nombreux endroits très prestigieux au Royaume-Uni, en Europe continentale et aux États-Unis; il a travaillé avec des chefs d'orchestre tels Carlo Maria Giulini, Wolfgang Sawallisch, Esa-Pekka Salonen, Leonard Slatkin, Giuseppe Sinopoli, Guennadi Rojdestvenski, Vassili Petrenko, Sir Andrew Davis et Sir Mark Elder. En récital, il se produit régulièrement avec des chanteurs comme John Mark Ainsley, Ian Bostridge et Mark Padmore et avec les pianistes Barry Douglas, Julius Drake, Paul Lewis, Roger Vignoles et Ian Brown.

Étroitement associé à la promotion de musique contemporaine pour cor, Richard Watkins a créé des concertos de Sir Peter Maxwell Davies, Nigel Osborne, Magnus Lindberg, Dominic Muldowney, Nicola

LeFanu, Colin et David Matthews. Parmi ses créations récentes, on peut citer le *Concerto pour cor* et le *Trio avec cor* de Colin Matthews, les quintettes avec cor de James MacMillan et David Matthews, et un *Trio avec cor* de Huw Watkins. Sa vaste discographie comprend des enregistrements des concertos pour cor de Mozart, Sir Malcolm Arnold, Glière et Ethel Smyth, ainsi que la *Sinfonia Concertante* de Mozart et la musique de chambre pour cor de Poulenc. Richard Watkins occupe la chaire de cor Dennis Brain à la Royal Academy of Music où il est également Fellow.

Peter Dixon a fait ses études à la Royal Academy of Music avec David Strange et a débuté à la Purcell Room en 1981; en 1984, il est entré au Royal Philharmonic Orchestra où, deux ans plus tard, il a été nommé second violoncelle solo, poste qu'il a conservé jusqu'en 1990, lorsqu'il est entré à l'Orchestre philharmonique de la BBC comme violoncelle solo. Un an plus tard, il a fait ses débuts en soliste au Royal Festival Hall dans le *Concerto pour violoncelle* de Walton. Depuis lors, il a fait plusieurs enregistrements en soliste avec l'Orchestre philharmonique de la BBC, notamment le premier enregistrement du *Concerto pour violoncelle* de Korngold, la *Ballade pour violoncelle et orchestre* de Frank

Martin, l'*Élégie* de Fauré et la *Ballade pour violoncelle et orchestre* de Glière. Pour BBC Radio 3, Peter Dixon a enregistré le Concerto pour violoncelle de James MacMillan, sous la direction du compositeur.

En octobre 2003, il a été invité au Japon à donner la création mondiale du Concerto pour violoncelle de Yoshimatsu – œuvre composée à son intention – qu'il a ensuite enregistré avec l'Orchestre philharmonique de la BBC pour Chandos. En décembre 2005, il a tenu la partie soliste de *Don Quichotte* de Strauss au Bridgewater Hall sous la direction de Gianandrea Noseda avec l'Orchestre philharmonique de la BBC; il a rejoué cette œuvre en novembre 2006 au Sage Centre à Gateshead. Peter Dixon fait régulièrement partie du jury pour le Young Musician of the Year de la BBC; il est répétiteur pour le National Youth Orchestra of Great Britain et enseigne au Royal Northern College of Music. En juin 2005, il est entré dans le corps enseignant de la Royal Academy of Music et en mai 2010, il a fêté ses vingt ans comme violoncelle solo de l'Orchestre philharmonique de la BBC.

Reconnu comme l'un des meilleurs orchestres d'Angleterre, le **BBC Philharmonic** s'est acquis une réputation internationale grâce à la

qualité exceptionnelle de ses interprétations d'un très vaste répertoire. Il possède son propre studio à Manchester où il enregistre pour la BBC Radio 3 et pour Chandos. Outre sa saison annuelle au Bridgewater Hall de Manchester, l'Orchestre se produit dans le Nord-Ouest de l'Angleterre, aux BBC Proms de Londres, et dans les grandes villes et les festivals du monde entier. Gianandrea Noseda est le chef de l'Orchestre depuis 2002, et également le directeur musical du Teatro Regio de Turin. Promoteur d'un répertoire nouveau et ambitieux, l'Orchestre a travaillé avec de nombreux grands compositeurs parmi lesquels Berio, Penderecki, Tippett, Sir Harrison Birtwistle, Hans Werner Henze, Mark-Anthony Turnage et Unsuk Chin. En 1991 Sir Peter Maxwell Davies fut le premier compositeur / chef de l'Orchestre, suivi dix ans plus tard par James MacMillan. En 2009 le célèbre compositeur australien H.K. Gruber lui a succédé. Grâce à son partenariat avec le Salford City Council, le BBC Philharmonic crée des liens entre Salford et ses différentes communautés en avance de son installation dans son nouveau studio de la BBC à MediaCity, Salford Quays.

La carrière internationale de **Vassily Sinaïsky** a commencé en 1973 lorsqu'il a remporté la médaille d'or au prestigieux Concours Karajan

de Berlin. Son travail avec Kirill Kondrachine à la Philharmonie de Moscou et avec Ilya Musin au Conservatoire de Léninegrad lui a donné des bases remarquables. Peu après son succès au Concours Karajan, Sinaïsky a été nommé chef permanent de l'orchestre symphonie national de Lettonie, poste qu'il a occupé de 1976 à 1987. Il est ensuite devenu directeur musical et premier chef de l'Orchestre philharmonique de Moscou; il a réalisé de nombreux projets de grande envergure avec cet orchestre, en Russie et en tournée dans le monde entier.

En septembre 2010, on a annoncé la nomination de Sinaïsky au poste de premier chef et directeur musical du Théâtre Bolchoï de Moscou. Cette nomination coïncide avec une période passionnante d'aménagement du Bolchoï, la nouvelle scène devant rouvrir bientôt après de grands travaux de rénovation. De récentes visites de l'Opéra Bolchoï à Londres, Madrid et au Festival de Lucerne ont suscité l'enthousiasme de la critique. Au cours de la saison 2010-11, Sinaïsky a dirigé des œuvres de Rimski-Korsakov, notamment une nouvelle production du *Coq d'or* et une reprise de *La Fiancée du tsar*. Parmi les projets à venir figure un nouveau *Chevalier à la rose* avec le metteur en scène britannique Stephen Lawless, qui sera la première production de cet opéra au Bolchoï.

Vassily Sinaisky occupe en outre les postes de chef principal de l'Orchestre symphonique de Malmö, en Suède, et de premier chef invité de l'Orchestre philharmonique de la BBC. Parmi ses réalisations qui ont fait date avec l'Orchestre philharmonique de la BBC, on peut citer le Festival *Chostakovitch et ses héros* en 2006, des tournées en Europe et en Chine, et des prestations régulières, chaque année, aux Proms de la BBC. Pédagogue réputé et influent, il occupe le poste de professeur de direction d'orchestre au Conservatoire de Saint-Petersbourg.

Sir Edward Downes (1924 – 2009) a été en relation pendant quarante ans avec l'Orchestre philharmonique de la BBC, tout d'abord comme premier chef invité, puis comme premier chef entre 1980 et 1991, et enfin comme chef d'orchestre émérite. Il a fait des tournées dans le monde entier avec cet orchestre, tout en dirigeant des concerts et des enregistrements dans ce pays.

Né à Birmingham, il a fait ses études et a travaillé avec Hermann Scherchen dans sa jeunesse. En 1952, il est entré au Royal Opera de Covent Garden, compagnie dont il est resté membre pendant dix-sept ans, devenant directeur musical associé en 1991 ; il a dirigé un vaste répertoire à Covent Garden pendant plus de cinquante saisons consécutives. En 1970, il a été nommé directeur musical de l'Opéra australien et a dirigé la première représentation donnée à l'Opéra de Sydney. Il a été premier chef de l'Orchestre de la Radio néerlandaise jusqu'en 1983. Comme chef invité, il a beaucoup voyagé pour diriger des opéras et des orchestres dans le monde entier.

Sir Edward a reçu des distinctions de quatre collèges de musique et de cinq universités ; il a en outre reçu la Laurence Olivier Award et des distinctions honorifiques de l'Evening Standard, du Critics Circle et de la Royal Philharmonic Society. Il est devenu commandeur de l'ordre de l'Empire britannique en 1986 et a été anobli en 1991.

Sir Edward Downes (1924–2009)

Tributes from his colleagues.

Ralph Couzens, Managing Director, Chandos Records

“Glière’s Symphony No. 3 is a very special recording to me, partly because it introduced me to this wonderful composer for the first time, partly because it was the very first recording made by the BBC Philharmonic for Chandos (there are now over 200) and lastly because it introduced me to a great conductor who’s incredible knowledge, enthusiasm and passion of Soviet music was so inspiring. Sir Edward Downes went onto record many other recordings for Chandos, and not only with the BBC Philharmonic, which included works by Prokofiev, Korngold, Respighi and Verdi – another great love of his. He was a true musician and is sadly missed.”

Brian Pidgeon, Executive Producer

“In 1991 I left my position as General Manager of the RLPO to become Chief Producer of the BBC Philharmonic. Sir Edward Downes was in his last season as Principal Conductor and in conversation let slip that one of his great ambitions was to conduct Glière’s massive Third Symphony, a work he vividly remembered his teacher and mentor Hermann Scherchen conduct.

Sir Edward’s successor, Yan Pascal Tortelier, was already an exclusive Chandos artist and it was natural that the BBC Philharmonic should sign to the company as well. I asked Ralph Couzens whether Chandos would be interested in a recording of the work and was thrilled when he said they had recently had to cancel a recording of it in Chicago.

Amazingly, this recording is the product of just three days of rehearsal and recording, the first CD ever made by the BBC Philharmonic for Chandos and a wonderful testament to the work of the Orchestra’s longest serving Principal Conductor.”

Vassily Sinaisky, Conductor

“I had the great pleasure of knowing Ted Downes through our mutual collaboration with the BBC Philharmonic. Whenever we met I was struck by his huge depth of knowledge and we had many interesting and inspiring conversations about a whole range of composers, including Glière. I have rarely met a conductor with such a passion for, and knowledge of, music, and he is sadly missed. It was one of the true privileges of my career to conduct Elgar’s Symphony No.2, in his honour, with the BBC Philharmonic at the BBC Proms in 2009.”

Sir Edward Downes



Selwyn Green

Also available



Korngold
Symphony • Lieder des Abschieds
CHAN 10431 X

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

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

Chandos 24-bit recording

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

The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC Logo © 2011

Executive producer Brian Pidgeon

Recording producer Ralph Couzens

Sound engineer Don Hartridge

Editors Richard Lee (Symphony No. 3, *Ilya Muromets*), Ben Connellan (Symphony No. 2, *The Zaporozhy Cossacks*), Peter Newble (Symphony No. 1 & *The Red Poppy*, *Bronze Horseman Suite*, Horn Concerto), Jonathan Cooper (Overtures & Orchestral Works)

Mastering Jonathan Cooper

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Studio 7 Concert Hall, New Broadcasting House, Manchester; 5 – 6 September 1991 (Symphony No. 3, *Ilya Muromets*), 16 – 17 December 1991 (Symphony No. 2, *The Zaporozhy Cossacks*), 12 – 13 November 1992 (Symphony No. 1, *The Red Poppy*), 15 – 16 March 1994 (*Bronze Horseman Suite*, Horn Concerto), 21 – 22 May 1996 (Overtures & Orchestral Works)

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

Booklet editor Amanda Dorr

Publishers Belaieff (*Ballad*), Boosey & Hawkes (*Overture on Slavonic Themes & Overture: Shakh-Senem*)

© 2011 Chandos Records Ltd

This compilation © 2011 Chandos Records Ltd

Digital remastering © 2011 Chandos Records Ltd

© 2011 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK



Jesper Lindgren

Vassily Sinaisky

classic CHANDOS

5-disc set CHAN 10679(5) X

Reinhold Glière (1875–1956)

COMPACT DISC ONE TT 78:08
 1 - 6 Symphony No. 3, Op. 42 'Ilya Muromets'* 78:08

COMPACT DISC TWO TT 64:09
 1 - 4 Symphony No. 2, Op. 25* 45:54
 5 - 9 The Zaporozhy Cossacks, Op. 64* 18:06

COMPACT DISC THREE TT 60:40
 1 - 4 Symphony No. 1, Op. 8* 34:18
 5 - 9 Suite from 'The Red Poppy', Op. 70* 26:14

COMPACT DISC FOUR TT 70:16
 1 - 13 Suite from 'The Bronze Horseman'* 46:14
 14 - 16 Concerto for Horn and Orchestra, Op. 91*† 23:55

COMPACT DISC FIVE TT 75:30
 1 Gyul'sara‡ 16:58
 2 Concert Waltz, Op. 90‡ 5:59
 3 Shakh-Senem‡ 15:57
 4 Ballad, Op. 4‡§ 5:43
 5 Overture on Slavonic Themes‡ 9:42
 6 Heroic March for the Buryiat-Mongolian ASSR, Op. 71‡ 11:12
 7 Holiday at Ferghana, Op. 75‡ 9:05



The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC Logo © 2011

Richard Watkins *horn*†
 Peter Dixon *cello*§
 BBC Philharmonic
 Sir Edward Downes*
 Vassily Sinaisky‡

© 1991, 1992, 1993, 1995, and 1997 Chandos Records Ltd

This compilation © 2011 Chandos Records Ltd

Digital remastering © 2011 Chandos Records Ltd © 2011 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England