

Vorwort

Bis auf die orientalische Fantasie *Islamey* (Edition HN 793 im G. Henle Verlag) von 1869, die im späten 19. Jahrhundert als eines der anspruchsvollsten Virtuosenstücke im pianistischen Repertoire galt und durch Nikolaj G. Rubinstein und Franz Liszt populär gemacht wurde, sind die Klavierwerke Mili A. Balakirews (1837–1910) in Mittel- und Westeuropa wenig bekannt. Balakirew wird aus heutiger Sicht vorrangig als Pädagoge und Initiator einer national-russischen Musikkultur wahrgenommen, insbesondere als Förderer und Impulsgeber der Gruppe des „Mächtigen Häufleins“, der außer ihm Modest P. Musorgski, Nikolaj A. Rimski-Korsakow, César A. Cui und Alexander P. Borodin angehörten. Balakirews pianistisches Wirken und seine eigenen Kompositionen spielen dagegen in der Rezeptionsgeschichte außerhalb Russlands kaum eine Rolle.

Der Kontakt zu Michail I. Glinka (1804–57), dessen Bekanntschaft Balakirew im Jahr 1855 nach seiner Übersiedlung nach Sankt Petersburg machte, ist für seinen weiteren Werdegang an Bedeutung kaum zu überschätzen. Zeugnis der lebenslangen Verehrung seines Mentors Glinka sind die zahlreichen Transkriptionen, die Balakirew von dessen Werken erstellte. Neben einer frühen Opernparaphrase, der Fantasie über Glinkas *Ein Leben für den Zaren* (1854/55), existieren Übertragungen der Orchesterwerke *Kamarinskaja* (zu vier Händen von 1862, zu zwei Händen von 1902) und *Jota aragonesa* (1864), der orientalischen Tänze aus *Ruslan und Ljudmila* (1868) sowie der Romanze *Sag nicht, dass die Liebe vergeht* (1903). Balakirews erfolgreichste und bis heute mit Abstand bekannteste Bearbeitung ist jedoch seine Klaviertranskription von Glinkas Lied *Die Lerche*. Die Vorlage stammt aus Glinkas *Abschied von Sankt Petersburg* (1840), einem Liederzyklus für Singstimme und Klavier mit zwölf Vertonungen von Gedichten des russischen Schriftstellers Nestor

W. Kukolnik (1809–68), der auch das Libretto zu Glinkas zweiter Oper *Ruslan und Ljudmila* verfasste. Balakirews Klavierfassung der *Lerche* entstand im Jahr 1864, nachdem er Pläne für eine Oper nach dem „Feuervogel“-Sujet verworfen hatte und einige weitere Entwürfe für größere Werke fragment geblieben waren. Widmungsträger der Klaviertranskription ist Alexandre Dubuque (1812–98), ein französischstämmiger russischer Pianist und Schüler von John Field, der dem jungen Balakirew im Jahr 1843 einige Klavierstunden gegeben hatte und von 1866 bis 1872 als Professor am Moskauer Konservatorium lehrte. Über die Uraufführung des Werks ist nichts bekannt, erwähnenswert ist aber eine Aufführung durch Balakirew am 12. Dezember 1882 in einem Konzert in Sankt Petersburg, mit dessen Einnahmen die Errichtung eines Glinka-Denkmal in Smolensk ermöglicht wurde (vgl. *Balakirev. Selected works for piano. Izbrannye proizvedenija dlja fortepiano*, hrsg. von Konstantin Titarenko, Moskau 2005, S. 98).

Die Erstausgabe von Balakirews *Lerche* erschien 1864 im Verlag von Theodor (Fjodor) T. Stellovsky, der auch viele Werke Glinkas veröffentlicht hatte. Nach Stellovskys Tod wurde dessen Verlags-haus 1886 vom Moskauer Verlag Gutheil übernommen, der eine Neuauflage veranlasste; diese Gelegenheit nutzte Balakirew für einige musikalische Änderungen. Bereits längere Zeit vorher, im Jahr 1870, hatte auch der Mainzer Verlag B. Schott's Söhne eine Neuauflage der *Lerche* veröffentlicht, die Balakirew ihrerseits im Jahr 1900 überarbeitete. Durch diese parallelen Ausgaben und Revisionen kam es zu einigen erheblichen Lesartenunterschieden, die in den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition genauer beschrieben werden. Dort finden sich ebenfalls detaillierte Angaben zu den verwendeten Quellen und zum Vorgehen bei der Edition.

Bei Balakirews Klavierfassung handelt es sich nicht um ein bloßes Arrangement des Liedes, sondern um eine eigenständige Bearbeitung mit satztechnischen Merkmalen, wie sie auch den

meisten Liedtranskriptionen Liszts zu eigen sind. Balakirew transponiert Glinkas Vorlage nach b-moll, eine seiner bevorzugten Tonarten, und erweitert die schlichte Form des Originals mit seinen zwei nahezu identischen Strophen zu einer Folge von Einleitung, Thema und zwei Variationen, die durch Quasi-cadenza-Passagen verbunden sind. Das Werk entfernt sich in Form und Ausgestaltung maßgeblich von der Vorlage, ohne sich allerdings dem Charakter einer Fantasie oder freien Paraphrase zu nähern. Balakirew selbst bezeichnete seine Transkription zurückhaltend als „schlichte und völlig unkomplizierte Darstellung der beliebten Melodie Glinkas“ (Brief an den Verleger Jurgenson vom 30. Januar 1900, *Balakirev. Perepiska s notoizdatel'stvom P. Jurgensona*, hrsg. von W. A. Kiselev und A. S. Ljapunova, Moskau 1958, S. 155). Hinter der vermeintlichen Schlichtheit verbirgt sich jedoch große Kunstfertigkeit: So verarbeitet Balakirew in seiner improvisatorisch anmutenden Einleitung lautmalerisch den Gesang der Lerche (dessen Motivik bereits in der Klavierbegleitung von Glinkas Original angelegt ist) und flicht ihn später als kontrapunktische Füllstimme in die erste Variation (T. 34 ff.) ein. In der Abfolge von Introduction und Strophe entsteht so ein metaphorischer Dialog zwischen Vogelstimme und menschlichem Gesang. Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Beobachtung des russischen Musikwissenschaftlers Boris W. Assafjew: „Bei Glinka kann man sehr oft [...] das Phänomen beobachten [...], dass ein Ton im Inneren ausgehalten wird, um den sich die anderen Stimmen herumwinden [...]. In der ‚Lerche‘ ist dieser Ton das *h*, die Dominante von e-moll [die Originaltonart des Liedes], dessen ausdrucksstarkes Vibrieren ausgezeichnet zur bildlichen Vorstellung eines Vogels passt, dessen Stimme [...] einen langen, langen, ‚unaufhörlichen Strom‘ erklingen lässt“ (Boris V. Asaf'ev, *M. I. Glinka*, Leningrad 1978, S. 251). Gleiches lässt sich auch über die Transkription sagen: Bei Balakirew ist es entsprechend der Ton *f*, der diesen „unaufhörlichen Strom“ des Vogelgesangs darstellen mag.

Den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken sei für die zur Verfügung gestellten Quellenkopien herzlich gedankt. Für ihre freundliche Unterstützung bei der Quellenrecherche dankt der Herausgeber Georgi Kowalewski (Sankt Petersburg) und Dominik Rahmer (München), vor allem aber Sabine Kurth von der Bayerischen Staatsbibliothek München, deren Hilfsbereitschaft zum Wiederauffinden des Autographs und weiterer wichtiger Quellen in den noch unerschlossenen Beständen des Schott-Archivs führte.

Berlin, Frühjahr 2021
Wendelin Bitzan

Preface

Apart from the Oriental fantasy *Islamey* (G. Henle Verlag edition HN 793) of 1869, which in the late 19th century was considered one of the most challenging virtuoso pieces in the piano repertoire and made popular by Nikolay G. Rubinstein and Franz Liszt, the piano works of Mily A. Balakirev (1837–1910) are hardly known in Central and Western Europe. From today’s perspective Balakirev is primarily regarded as an educator and as the initiator of a Russian national musical culture, in particular as the promoter of and inspiration for the group of “The Mighty Handful”, whose other members were Modest P. Mussorgsky, Nikolay A. Rimsky-Korsakov, César A. Cui and Alexander P. Borodin. His pianistic activities and his own compositions, on the other hand, hardly played a role in music’s reception history outside of Russia.

The importance to Balakirev’s further career of his contact with Mikhail I. Glinka (1804–57), with whom he became acquainted in 1855 after his move to St. Petersburg, can hardly be overestimated. Testimony to the lifelong ven-

eration of his mentor are the numerous transcriptions that Balakirev made of Glinka’s works. Besides an early opera paraphrase, the Fantasy on Glinka’s *A Life for the Tsar* (1854/55), there are transcriptions of the orchestral works *Kamarinskaya* (for four hands from 1862, for two hands from 1902) and *Jota aragonesa* (1864), the Oriental dances from *Ruslan and Lyudmila* (1868) and the romance *Say Not That Love Will Pass* (1903). Balakirev’s most successful and, to the present day, most famous arrangement by far is, however, his piano transcription of Glinka’s song *The Lark*. The model comes from Glinka’s *A Farewell to Saint Petersburg* (1840), a song cycle for voice and piano that sets twelve poems by Russian author Nestor V. Kukolnik (1809–68), who also wrote the libretto to Glinka’s second opera *Ruslan and Lyudmila*. Balakirev’s piano version of the *Lark* was made in 1864 after he had abandoned plans for an opera on the “firebird” story, and several further sketches for larger works remained fragments. The dedicatee of the piano transcription was Alexandre Dubuque (1812–98), a Russian pianist of French descent and pupil of John Field who had given the young Balakirev several piano lessons in 1843 and taught from 1866 to 1872 as Professor at the Moscow Conservatory. Nothing is known about the work’s première. Noteworthy, however, is a performance by Balakirev on 12 December 1882 at a concert in St. Petersburg, the proceeds of which made possible the erection of a Glinka monument in Smolensk (cf. *Balakirev. Selected works for piano. Izbrannye proizvedeniya dlja fortepiano*, ed. by Konstantin Titarenko, Moscow, 2005, p. 98).

The first edition of Balakirev’s *Lark* was released in 1864 by the publishing house of Theodor (Fyodor) T. Stellovsky, who had also published many of Glinka’s works. After Stellovsky’s death his publishing house was taken over in 1886 by the Moscow publishing company Guteil, which issued a new edition; Balakirev used the opportunity to make several musical alterations. Some time previously, in 1870, the Mainz publishing house

B. Schott’s Söhne had issued a new edition of the *Lark*, which Balakirev in turn revised in 1900. These parallel editions and revisions resulted in a number of considerable differences between the readings, described in detail in the *Comments* at the end of the present edition. Also to be found there is detailed information about the sources and editorial procedures.

Balakirev’s piano version is not merely an arrangement of the song, but, rather, an ingenious adaptation with characteristics like those also found in most of Liszt’s song transcriptions. Balakirev transposes Glinka’s model to *bb* minor, one of his favourite keys, and expands the simple form of the original, with its two nearly identical verses, into a sequence of introduction, theme and two variations, linked by cadenza-like passages. The work distances itself appreciably from its model in terms of form and organization, but without approaching the character of a fantasy or free paraphrase. Balakirev himself diffidently called his transcription a “plain and entirely uncomplicated presentation of Glinka’s beloved melody” (letter of 30 January 1900 to the publisher Jurgenson, *Balakirev. Peregiska s notoizdatel’stvom P. Jurgensona*, ed. by W. A. Kiselev and A. S. Ljapunova, Moscow, 1958, p. 155). Hidden behind the supposed simplicity, however, is great craftsmanship: thus, in his improvisation-like introduction, Balakirev employs the onomatopoeic song of the lark (whose motif is already present in the piano accompaniment of Glinka’s original) and later weaves it into the first variation as a contrapuntal filling-in part (mm. 34 ff.). A metaphoric dialogue between birdcall and human song thus arises in the introduction-verse sequence. Interesting in this context is an observation by Russian musicologist Boris W. Asafyev: “In Glinka one can very often observe the phenomenon that a tone is sustained in the inner part, around which the other voices wind themselves. [...] In the ‘Lark’ this tone is *b*, the dominant of *e* minor [the original key of the song], whose expressive oscillation excellently fits the visual

image of a bird, whose call causes a long, long ‘unceasing torrent’ to sound” (Boris V. Asaf’ev, *M. I. Glinka*, Leningrad, 1978, p. 251). The same can be said about the transcription: in Balakirev it is the corresponding tone *f* that may depict this “unceasing torrent” of the birdcall.

I would like to thank the libraries named in the *Comments* for providing copies of the sources. I owe a debt of gratitude to Georgi Kovalevski (St. Petersburg) and Dominik Rahmer (Munich) for their kind support in the source research, and above all to Sabine Kurth from the Bayerische Staatsbibliothek Munich, whose helpfulness led to the retrieval of the autograph and other important sources from the as-yet-unexplored holdings of the Schott Archive.

Berlin, spring 2021
Wendelin Bitzan

Préface

Hormis la fantaisie orientale *Islamey* de 1869 (édition HN 793 aux G. Henle Verlag), considérée comme l’une des pièces virtuoses les plus exigeantes du répertoire pianistique de la fin du XIX^e siècle et rendue populaire par Nikolai G. Rubinstein et Franz Liszt, les œuvres pour piano de Mili A. Balakirev (1837–1910) sont peu connues en Europe centrale et occidentale. Aujourd’hui, Balakirev est perçu avant tout comme pédagogue et initiateur d’une culture musicale nationale russe, en particulier comme promoteur et instigateur du «puissant petit groupe» auquel appartenaient également Modest P. Moussorgski, Nikolai A. Rimski-Korsakov, César A. Cui et Alexandre P. Borodine. En revanche, l’influence de Balakirev dans le domaine pianistique et ses propres compositions

ne jouent guère de rôle dans l’histoire de la réception en dehors de la Russie.

Sa relation avec Mikhaïl I. Glinka (1804–57), dont il fit la connaissance en 1855 après son installation à Saint-Petersbourg, eut une influence décisive sur la carrière de Balakirev. Comme en attestent les nombreuses transcriptions des œuvres de son mentor, il lui voua toute sa vie une grande admiration. Outre une paraphrase de jeunesse sur un opéra de Glinka, la fantaisie sur *Une vie pour le tsar* (1854/55), on trouve des transcriptions d’œuvres orchestrales telles que *Kamarinskaïa* (à quatre mains en 1862, et deux mains en 1902) et *Jota aragonesa* (1864), de danses orientales tirées de *Rouslan et Ludmila* (1868) et de la romance *Ne dis pas que l’amour passera* (1903). Cependant, l’adaptation la plus réussie de Balakirev, et de loin la plus connue à ce jour, est sa transcription pour piano de la mélodie *L’Alouette*. Le modèle est issu des *Adieux à Saint-Petersbourg* (1840) de Glinka, un cycle de mélodies pour voix et piano comprenant douze poèmes de l’écrivain russe Nestor V. Koukolnik (1809–68), qui était également l’auteur du livret du deuxième opéra de Glinka *Rouslan et Ludmila*. La version pour piano de *L’Alouette* de Balakirev fut composée en 1864, après l’abandon de son projet d’opéra sur le thème de «L’Oiseau de feu» ainsi que de plusieurs autres projets d’œuvres plus importantes restées à l’état de fragments. Le dédicataire de la transcription pour piano est Alexandre Dubuque (1812–98), pianiste russe d’origine française et élève de John Field, qui avait donné au jeune Balakirev quelques leçons de piano en 1843 et enseigna au conservatoire de Moscou de 1866 à 1872. On ne sait rien de la création de l’œuvre, mais il convient de mentionner une exécution par Balakirev le 12 décembre 1882 lors d’un concert à Saint-Petersbourg dont les recettes permirent l’érection d’un monument en l’honneur de Glinka à Smolensk (cf. *Balakirev. Selected works for piano. Izbrannye proizvedenija dlja fortepiano*, éd. par Konstantin Titarenko, Moscou, 2005, p. 98).

La première édition de *L’Alouette* de Balakirev fut publiée en 1864 par Theo-

dor (Fyodor) T. Stellovsky, également éditeur de nombreuses œuvres de Glinka. Après la mort de Stellovsky, sa maison d’édition fut reprise en 1886 par l’éditeur moscovite Gutheil qui lança une nouvelle édition de l’œuvre. Balakirev saisit cette occasion pour apporter quelques modifications à la partition. Bien avant, en 1870, l’éditeur de Mayence B. Schott’s Söhne avait également publié une nouvelle édition de *L’Alouette*, révisée elle aussi par Balakirev en 1900. Ces éditions et révisions parallèles entraînèrent des variantes notables entre les différentes versions qui sont décrites plus en détail dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition. Vous y trouverez également des informations détaillées sur les sources utilisées et le processus éditorial.

La version pour piano de Balakirev n’est pas un simple arrangement de la mélodie. Il s’agit d’une adaptation indépendante, avec des caractéristiques d’écriture propres, telles qu’on en trouve également dans la plupart des transcriptions de lieder de Liszt. Balakirev transpose l’original de Glinka en *si* mineur, l’une de ses tonalités préférées, et développe la forme simple de l’original, avec ses deux strophes presque identiques, en une introduction suivie d’un thème et de deux variations reliés par des passages quasiment cadentiels. L’œuvre s’écarte sensiblement de l’original dans sa forme et sa disposition, sans toutefois s’orienter vers le caractère de la fantaisie ou la paraphrase libre. Balakirev lui-même décrivait modestement sa transcription comme une «interprétation simple et sans aucune complication de la célèbre mélodie de Glinka» (lettre à l’éditeur Jurgenson du 30 janvier 1900, *Balakirev. Peregiska s notoizdatel’stvom P. Jurgensona*, éd. par V. A. Kiselev et A. S. Ljapunova, Moscou, 1958, p. 155). Cependant, derrière cette sobriété affichée se cache un art consommé: dans son introduction aux allures d’improvisation, Balakirev fait résonner le chant de l’alouette (dont les motifs sont déjà présents dans l’accompagnement au piano de l’original de Glinka) et l’intègre ensuite au tissu contrapunctique de la première variation (mes. 34 ss.). Se dessine ainsi dans

la séquence d'introduction et le couplet un dialogue métaphorique entre la voix de l'oiseau et le chant humain. Une observation du musicologue russe Boris V. Assafiev est particulièrement intéressante dans ce contexte: «Chez Glinka, on peut très souvent [...] observer le phénomène [...] d'une note tenue au centre, autour de laquelle s'entrelacent les autres voix [...]. Dans "L'Alouette", il s'agit du *si*, dominante de mi mineur [tonalité originale de la mélodie], dont la vibration expressive s'accorde parfaitement avec la représentation figurative

d'un oiseau dont la voix [...] résonne comme un long, long "flot incessant"» (Boris V. Asaf'ev, *M. I. Glinka*, Leningrad, 1978, p. 251). On peut en dire autant de la transcription: chez Balakirev, c'est au *fa* que revient de figurer le «flot incessant» du chant de l'oiseau.

Nous remercions chaleureusement les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour la mise à disposition de copies des sources. L'éditeur tient également à remercier Georgi Kovalevski (Saint-Pétersbourg) et Domi-

nik Rahmer (Munich) pour leur aimable assistance dans la recherche des sources, et en particulier Sabine Kurth, de la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, dont la persévérance a permis de retrouver le manuscrit autographe ainsi que d'autres sources importantes dans les fonds encore inexploités des archives des éditions Schott.

Berlin, printemps 2021
Wendelin Bitzan



Diese Ausgabe ist auch in der „Henle Library“-App erhältlich /

This edition is also available in the Henle Library app:

www.henle-library.com