

GRAND
PIANO



1913

SEMYON ALEXEYEVICH BARMOTIN

© International Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library



BARMOTIN

PIANO MUSIC • 3

BALLADE

6 MORCEAUX

10 MORCEAUX

CHRISTOPHER WILLIAMS

SEMYON ALEXEYEVICH BARMOTIN (1877–1939)

PIANO MUSIC • 3

CHRISTOPHER WILLIAMS, *piano*

Catalogue Number: GP866

Recording Dates: 23–24 October 2021

Recording Venue: Wyastone Leys Concert Hall, Monmouth, UK

Producer, Engineer and Editor: Jim Unwin

Piano: Steinway, Model D

Booklet Notes: Gérald Hugon

English Translation: Susannah Howe

Publisher: P. Jurgenson, Moscow and Leipzig (1), M.P. Belaieff, Leipzig (2–17)

Composer Portrait: International Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library

Artist Photo: Matthew Thistlewood

Cover Art: Tony Price: *Mur de la ville 2 - Provence*

www.tonyprice.org

CHRISTOPHER WILLIAMS



© Matthew Thistlewood

Born in Wales, Christopher Williams is a music graduate of Cardiff University and now leads a busy and varied professional life as a pianist, composer, conductor, teacher and arranger. He is currently a staff pianist at the Royal Welsh College of Music and Drama and pianist for both the BBC National Chorus of Wales and BBC National Orchestra of Wales, with whom he has performed at the BBC Proms and recorded for the Chandos and Hyperion labels. Influenced by his first teacher and mentor Walter Ryan, Williams developed a keen interest in the performance and recording of works by undeservedly neglected composers, culminating in the release of three albums of world première recordings by the composer Semyon Barmotin. In addition to his work as a soloist, Williams is in great demand as an accompanist and chamber musician, and has partnered many of the prominent instrumentalists of his generation including Philippe Scharz, Tim Thorpe, David Childs, David Pyatt, Tine Thing Helseth and Anneke Scott. Williams' longest musical partnership is with his wife, oboist Catherine Tanner-Williams, and has resulted in world première performances and recordings. He has also appeared on BBC TV and been broadcast on BBC Radio and Radio Luxembourg. His recording of Brahms transcriptions for Grand Piano (GP749) was featured as album of the week on NDR Kultur.

christopherwilliamspiano.com

une brève introduction *Allegretto* qui l'esquisse, le thème principal s'installe dans un tournoyant *Vivace*. Une courte transition conduit au second thème moins agité et caractéristique avec ses petites notes appoggiaturées. Le trio plus calme et doux précède la récapitulation qui, à la fin, présente une écriture plus chargée et un bref retour du thème du trio.

La *Coquetterie* est empreinte d'une délicatesse toute schumanienne, dans un univers sonore plus proche encore du *Vogel als Prophet* des *Waldszenen* que de la *Coquette* du *Carnaval* op. 9. Cette pièce commence avec une élégante anacrouse en triples croches à laquelle répondent de chaleureuses harmonies. Dans la deuxième phrase dérivée de la première, l'anacrouse passe à la voix inférieure. Le motif en triples croches est alors entendu en imitations, comme un écho, en doubles croches.

L'*Élégie* est fondée sur deux idées contrastantes : une mélodie en *ré bémol majeur* dans le registre médium à mi-voix, harmonisée par des triolets de croches en mouvements contraires et une seconde en *ut # mineur* aux échanges chromatiques plus dramatiques.

La *Rêverie* est une mélodie romantique en *si bémol mineur*, accompagnée par des harmonies aux déplacements chromatiques expressifs.

Gérald Hugon

1	BALLADE IN B FLAT MINOR, OP. 10 (pub. 1896)	17:31
	6 MORCEAUX, OP. 5 (pub. 1907)	22:14
2	No. 1. Pastorale	02:50
3	No. 2. Minuetto	04:26
4	No. 3. Berceuse	03:00
5	No. 4. Valse mélancolique	02:54
6	No. 5. Leggenda	05:44
7	No. 6. Mazurka rustique	03:02
	10 MORCEAUX, OP. 6 (pub. 1907)	34:20
8	No. 1. Intermezzo	07:36
9	No. 2. Pastorale norvégienne	02:22
10	No. 3. Prélude	02:11
11	No. 4. Chant du Nord	01:22
12	No. 5. La Coquetterie	02:39
13	No. 6. Valse capricieuse	04:54
14	No. 7. Élégie	04:57
15	No. 8. Prélude	01:32
16	No. 9. Rêverie	01:48
17	No. 10. Valse-Scherzo	04:31

WORLD PREMIÈRE RECORDINGS

TOTAL TIME: 74:17

SEMYON ALEXEYEVICH BARMOTIN (1877–1939) PIANO MUSIC • 3

Born in St Petersburg on 26 January 1877, Semyon Barmotin was part of the same generation as Alexander Scriabin (1871–1915) and Igor Stravinsky (1882–1971), the two composers who truly opened up the music of the Russian Empire to modernity. Other members of that same generation included the Russian-born Sergey Rachmaninov (1873–1943), and Ukrainians Reinhold Glière (1875–1956), born in Kyiv, and Sergey Bortkiewicz (1877–1952) and Fedir Stepanovych Akimenko (1876–1945), both from Kharkiv.

It was to Akimenko that Barmotin dedicated his substantial *Ballade* for piano. There are various parallels between the lives of the two composers – born within a few months of one another, both sang in the choir of the Imperial Chapel as children and received the same training in music theory and choral singing. Akimenko was nine years old in 1885 when he joined the Imperial Chapel, of which Balakirev had become musical director in 1883, with Rimsky-Korsakov as his assistant. Between 1895 and 1901, Akimenko was a member of the latter's composition class at the St Petersburg Conservatory, as was Barmotin between 1899 and 1901 – he graduated in 1903 as an external student. Akimenko dedicated his *Sonate-Fantastique*, Op. 44 (Kharkiv, 1909) to Barmotin and, in 1913, published an article about him which is the only surviving bibliographical reference to the composer.¹ From 1919 to 1923, Akimenko held a teaching post at the Conservatory, while Barmotin taught there from 1923 to 1925. Having lived in Paris between 1903 and 1906, Akimenko left the Soviet Union in 1923 and later settled in the French capital. Although they were geographically distant from one another, the two were united in their desire to honour their teacher Balakirev on the occasion of the 20th anniversary of his death:

¹ RMG (*Russkaya muzikal'naya gazeta*), 1913, No. 11

Pastorale norvégienne atteste d'une admiration probable de Barmotine pour la musique de Grieg, celui des *Pièces lyriques*. Cette *Pastorale en ré mineur* avec son balancement continu de la basse, pleine de subtilités harmoniques et d'une écriture pianistique unifiée, à la fois économe et efficace, présente un court épisode médian plus lent, soigneusement préparé. Le *Chant du Nord en mi mineur* est un thème exposé avec élan fondé sur une simple chanson populaire, imprégnée de tristesse. Quatre phrases en découlent plus calmes et intérieures, précédant sa réexposition qui s'efface avec un ralentissement et une diminution de la sonorité.

Barmotine composa ultérieurement 20 *Préludes* op. 12 pour piano⁵ réunis en quatre cahiers. Deux préludes figurent dans son opus 6 (pistes **10** & **15**).

Le *Prélude en sol majeur* est une discrète forme ternaire. Introduite par la main gauche, une figure tonale, souvent parsemée de chromatismes descendants, accompagne un thème en doubles notes et valeurs longues. Dans le bref milieu contrastant, cette figure module chaque mesure et accompagne une musique dérivée du thème. Le *Prélude en fa # majeur* est d'une texture homogène, unifiée par le mouvement continu en doubles croches de l'accompagnement qui transforme subtilement l'harmonie. Le thème est simple et concis.

Deux Valses viennent compléter ces couples. La *Valse capricieuse*, en *la majeur* (piste **13**), est caractérisée par son thème initial à contretemps, avec ses réponses mélodiques entre les deux mains et ses figurations conclusives. Un deuxième groupe thématique comprend deux éléments : le premier *p* ascendant et lié, le second *mf* plus affirmatif et détaché. La partie médiane, en *mi majeur*, un peu plus agitée, commence avec un thème au chromatisme prédominant, qui devient diatonique et descendant. Dans la conclusion, diatonisme et chromatisme sont mêlés, avec par quatre fois des traits parallèles aux deux mains. La *Valse-Scherzo en ré bémol majeur* (piste **17**) respecte la facture classique du Scherzo avec Trio médian. Après

⁵ Grand Piano GP799

une reprise variée du thème de sicilienne. La partie médiane *Andantino cantabile*, en ré majeur, introduit dans le registre grave un nouveau thème chantant, repris ensuite dans un registre plus élevé. Un interlude doux, aux claires modulations, alterne dans les registres grave et aigu, figures arpégées et motifs en tierces. Après un silence, le second thème est esquissé avec un nouvel accompagnement en contrepoint et connaît un développement modulatoire jusqu'à un sommet plus agité et dramatique. La période conclusive revient au thème de sicilienne avec un lourd accompagnement en octaves brisées puis au thème transparent de l'introduction.

La *Mazurka rustique en si bémol mineur*, de forme ternaire, présente un thème sévère au rythme de caractère populaire, le plus souvent dans le style de la mélodie accompagnée avec une partie médiane contrastante en *sol bémol majeur*, plus calme.

Les *Dix Morceaux* opus 6 sont aussi publiés en 1907. L'*Intermezzo en fa # mineur* est, quant à sa construction, la pièce la plus développée et la plus complexe des seize pièces de ces deux recueils. Le premier thème, avec son rythme pointé initial, est volontaire et allant. Il aboutit à un thème secondaire dérivé du premier, avec son rythme pointé exposé en imitations jusqu'à un sommet dynamique quelque peu dramatique et une intensification conclusive avant de s'effacer. La partie médiane, contrastante, en deux volets, est un peu plus lente et pleine de modulations, plus raffinée rythmiquement et plus ornée mélodiquement. Dans le second volet, l'écriture pianistique s'épanouit avec souplesse dans les sonorités cristallines de l'instrument.

Dans trois cas, cet opus 6 propose des inspirations ou des genres doublement visités.

La *Pastorale norvégienne* et le *Chant du Nord* (pistes **9** & **11**) témoignent du tropisme du compositeur Saint-Petersbourgeois pour les régions nordiques. La

in 1930 both men wrote orchestral works as tributes to him – Barmotin's *Poème symphonique* and Akimenko's *Second Symphony*, completed that year in Nice.

The 'ballade', a genre for solo piano invented by Chopin, anticipated modernity in its formal freedom. Adopting the style of a narrative journey, it is based on abstract but emotional lyrical material, made up of thematic elements of contrasting forms of expression and writing. Liszt, Brahms, Grieg and Fauré seem to have attempted to enrich or renew the genre, sometimes with some deviations. Grieg's *Ballade in G minor*, Op. 24, for example, is composed in the form of a theme and variations on a Norwegian folk tune. Fauré's *Ballade in F sharp major*, Op. 19, originally for solo piano (1877–79), later became a concertante work for piano and orchestra (1881).

In Russia, it was primarily the orchestral ballade that established itself, developed in the late 19th and early 20th century by composers such as Lyapunov (*Ballade*, Op. 2, 1883, rev. 1896), Tchaikovsky (*Voyevoda*, Op. 78, 1891),² Glazunov (*Ballade*, Op. 78, 1902)³ and Lyadov (*About Olden Times*, Op. 21b, 1906).⁴

Barmotin's *Ballade in B flat minor*, Op. 10 for piano is not only one of the few ballades for the instrument composed in Russia, it may also be the first of its kind – its date of composition is unknown. Longer in duration than those of Chopin, it is more comparable to Liszt's *Second Ballade*, S171 (1853). It has the expected expansiveness of form, wide range of materials, and sense of a journey running through its virtuosic instrumental writing. Unlike Chopin's works in the genre, however, the way in which the themes are set out and repeated in the same order in the recapitulation here reveals a ternary form reminiscent of the structure of a sonata-form movement, including a central section in which the themes undergo various metamorphoses.

² Naxos 8.550224 / Naxos 8.570568

³ Naxos 8.553512

⁴ Naxos 8.555242

Four main themes (or groups of themes) are presented. Above an even, uninterrupted accompaniment, theme I (12/8), which has the emotional gravity typical of post-Romantic chromaticism, is set out first in B flat minor, then in C sharp minor. After several other modulations, the theme gradually dissolves to give way to a short transition whose writing is denser, almost Rachmaninovian in style. This concludes with two descending demisemiquaver runs that travel five octaves from the upper to the extreme lower end of the keyboard. The brief second theme sets out two contrasting elements twice over: the first (9/8) in a straight rhythm, the second (6/8) in dotted rhythms (6/8). The third theme (12/8) introduces two elements, *forte* – an octave motif in the lower register and continuously modulating rapid arpeggiated harmonic figures in the high register. Theme IV consists of two gentle themes in a slower tempo. Presented twice, the first is a stepwise ascent with an elegant ending. The second, in a flowing rhythm, is also heard twice, in contrasting registers.

The central development begins with a Lisztian declamatory recitative. We then hear in succession the A motif of theme II, a long and dramatic chordal passage, enveloped throughout by garlands of rapid demisemiquavers that pass from one hand to the other, a metamorphosis of theme III and a brief return of the initial recitative. After a pause followed by a rest, the tempo becomes *Andantino* as the first element of theme IV is reintroduced in gentle, solemn chords. Then, below softly articulated chords with chromatic shifts, a variation of theme I is heard in the bass. A final impassioned and intensely chromatic transition (9/8) leads to a short recitative.

The recapitulation is literal at the outset, but the accompaniments to themes II and III are then enriched. This process intensifies in theme IV, whose second part is ornamented with trills and chromatic runs that ascend to the high register before re-descending to conclude at the opposite end of the keyboard. The first

Le *Minuetto en ré mineur* est d'une expression plus romantique que classique. Le volet initial ternaire oppose deux idées musicales, la première lancée par un rythme pointé prédominant, la seconde médiane, au caractère mélodique plus russe. Dans le Trio en *si bémol majeur* plus intériorisé, la première partie est répétée, mais la seconde n'est pas reprise comme classiquement, mais remplacée par un retour de la première partie du Trio. À la fin, deux rythmes pointés dans le grave, annoncent la reprise du volet initial suivi d'une coda plus éclatante.

La *Berceuse en la majeur*, est une simple forme ternaire au thème initial proche dans l'intonation d'une comptine enfantine avec ses formules d'accompagnement répétitives et sa polarisation tonale. La partie médiane en *fa # mineur* prend une coloration aux inflexions « borodiniennes », jusque dans la conclusion pleine de gravité. La coda lumineuse ferme ce morceau dans l'extrême aigu.

La *Valse mélancolique en fa # mineur* expose un antécédent en valeurs longues, par quatre fois traversé par un motif expressif en croches. Les second et troisième temps sont harmonisés avec des accords arpégés. Ceux-ci cessent dans le conséquent, aux harmonies résultantes plus linéaires. Lorsque le thème initial est répété dans le registre médium, seul l'accord du premier temps est arpégé et alterne avec une figure de trois notes. Le conséquent ne revient qu'une fois. La partie médiane fait entendre un nouveau thème au caractère plus déterminé. La reprise est condensée.

La *Leggenda* (La Légende), en *fa # mineur*, de forme narrative, pourrait bien avoir été inspirée par l'opéra, particulièrement celui de son maître, si souvent attiré par les contes et légendes russes. En effet, *La Légende de la ville invisible de Kitège et de la demoiselle Fevronia* de Rimsky-Korsakov est présentée pour la première fois au public au Théâtre Mariinsky de Saint-Petersbourg le 7 février 1907, l'année même de la parution du présent recueil. La ligne et l'harmonie très claires de l'introduction amènent un premier thème au rythme de sicilienne. Suit une transition sur un motif de cinq notes, dont l'harmonie finit par s'immobiliser sur une pédale de *sol #*, avant

se relayant d'une main à l'autre, une métamorphose du thème III et un bref retour du récitatif initial. Après un arrêt suivi d'un silence, le tempo devient *Andantino* pour réintroduire doucement le premier élément du thème IV en doux accords solennels. Plus tard, en dessous d'accords légèrement articulés aux déplacements chromatiques, on entend à la basse une variante du thème I. Une dernière transition (9/8) aux chromatismes intensément passionnés aboutit à un petit récitatif.

La récapitulation est littérale en son début, mais les thèmes II & III connaissent quelques enrichissements sonores dans leurs accompagnements. Le processus s'intensifie dans le thème IV orné, dans sa partie secondaire, de trilles et de traits chromatiques qui atteignent les registres aigus avant de redescendre pour conclure, dans l'extrême grave. Le premier thème réapparaît alors dans le grave en octaves remplaçant l'accompagnement. Le nouvel accompagnement en figures très rapides de triples croches, d'abord à la main droite, passe en alternance par deux fois à la main gauche. La coda très agitée commence en accords joués en mains alternées parvenant à un climax plus lent de lourds accords, avant une conclusion vive et acérée.

Le recueil des *Six Morceaux* opus 5 publié en 1907 par Belaïeff s'ouvre sur une *Pastorale en fa majeur*, de caractère populaire. L'introduction *Andantino* (3/4) présente un appel dans le registre medium et sa réponse ornementée et plus animée, dont les oppositions de registres et de dynamiques donnent une impression de conversation dans l'espace. Dans la section principale *Allegretto* (6/8), le début de la réponse avec son élément ornemental réitéré, est alors répété comme des tintements de clochettes, jusqu'à un moment conclusif très modulant et au rythme pointé prédominant, dont le crescendo aboutit au point culminant du morceau. Après la reprise littérale de l'*Andantino*, résonne dans l'aigu un nouvel élément sonore décoratif, alors que reprend dans le registre medium le thème des tintements. Dans l'épisode conclusif, les modulations rapprochées et les rythmes pointés ont disparu avant une brève coda.

theme then reappears in the left hand in octaves replacing the accompaniment. The new accompaniment in very rapid demisemiquaver figures, initially in the right hand, twice switches to the left hand. The restless coda begins in chords played by alternate hands, leading to a slower climax of heavy chords, before a lively, biting conclusion.

Published in 1907 by Belaïeff, the set of *Six Morceaux, Op. 5* opens with a folk-like *Pastorale* in F major. Its *Andantino* introduction (3/4) features a call in the medium register and a more animated, ornamented response, whose opposing registers and dynamics give the impression of a conversation in space. In the main *Allegretto* section (6/8), the beginning of the response with its reiterated ornamental element is then repeated, bell-like, until we reach a richly modulating moment of conclusion, in a predominantly dotted rhythm, whose crescendo leads to the high point of the piece. After a literal reprise of the *Andantino*, a new decorative element rings out in the upper register, while the bell-like theme resumes in the middle register. The modulations and dotted rhythms vanish for the concluding episode which is crowned with a brief coda.

The *Minuetto* in D minor is more Romantic than Classical in feel. The initial ternary section contrasts two musical ideas. The first of these begins in a primarily dotted rhythm, while the second is melodically more typically Russian in nature. In the more inward-looking *Trio* in B flat major, the first section is repeated, but – contrary to Classical style – the second is not, instead being replaced by a further repeat of the opening section. At the end, two dotted rhythms in the lower register announce the return of the initial section, which in turn is followed by a more resounding coda.

The *Berceuse* ('Lullaby') in A major is a simple ternary-form piece whose first theme is reminiscent of a nursery rhyme, with its repetitive accompaniment and tonal polarisation. The middle section in F sharp minor is clad in Borodinian colours right

up to the sombre conclusion. The luminous coda brings the piece to an end in the high reaches of the upper register.

The *Valse mélancolique* ('Melancholy Waltz') in F sharp minor opens with an antecedent phrase in long note values, four times interrupted by an expressive quaver motif. The second and third beats of each bar are harmonised with arpeggiated chords. These disappear in the more linear harmonies of the consequent phrase. When the initial theme is repeated in the middle register, only the chord on the first beat is arpeggiated and it alternates with a three-note figure. The consequent returns only once. A new theme of more determined character is heard in the central section. The reprise is condensed.

In narrative form, *Leggenda* ('Legend'), in F sharp minor, may well have been inspired by opera, particularly the works of his teacher, Rimsky-Korsakov, who was so often drawn to Russian fairy tales and legends. The latter's *Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevroniya* was in fact premiered at St Petersburg's Mariinsky Theatre on 7 February 1907, the same year in which Barmotin's *Op. 5* was published. The clear line and harmony of the introduction lead to a first theme with a siciliana rhythm. This is followed by a transition based on a five-note motif, whose harmony eventually comes to rest on a G sharp pedal, before a varied reprise of the siciliana theme. The *Andantino cantabile* central section, in D major, introduces a new lilting theme which begins in the lower register and is then repeated in a higher one. A gentle interlude, with clear modulations, alternates arpeggiated figures and motifs in thirds between the lower and upper registers. After a rest, the second theme is sketched out with a new contrapuntal accompaniment and undergoes a modulatory development as it builds to a more agitated and dramatic high point. The final section sees a return to the siciliana theme, now with a heavy broken-octave accompaniment, and then to the transparent theme of the introduction.

La *Ballade en si bémol mineur* op. 10 pour piano de Barmotine est non seulement l'une des rares du genre, composée pour piano en Russie mais peut-être la première. Sa date de composition est inconnue. D'une durée plus longue que celles de Chopin, c'est plutôt à la *Seconde Ballade* S. 171 (1853) de Liszt qu'elle pourrait être comparée. Elle en présente l'ampleur de la forme aux matériaux sonores diversifiés, et ce parcours émotionnel incrusté dans la magnificence de l'écriture instrumentale virtuose. Mais à la différence de Chopin, l'exposition des thèmes et leur retour dans le même ordre au cours de la récapitulation, laisse percevoir chez Barmotine une forme ternaire rappelant la structure d'un mouvement de forme sonate, avec une partie médiane dans laquelle les thèmes subissent diverses métamorphoses.

Quatre thèmes (ou groupes de thèmes) principaux sont exposés. Sur un mouvement continu et régulier de l'accompagnement, le thème I (12/8) d'une gravité émotionnelle propre au chromatisme post-romantique, est exposé successivement en *si bémol mineur* puis en *ut # mineur*. Après plusieurs autres modulations, le thème se dissout peu à peu pour laisser place à une courte transition, à l'écriture plus dense presque « rachmaninovienne », qui se termine par deux fois par un trait descendant de triples croches, sur cinq octaves de l'aigu à l'extrême grave. Le bref thème II expose par deux fois, deux éléments contrastés, le premier (9/8) au rythme uniforme, le second aux rythmes pointés (6/8). Le troisième thème (12/8) met en scène forte deux sortes de matériaux, un motif en octaves dans le grave et des figures harmoniques arpégées très rapides dans l'aigu, modulant sans cesse. Le thème IV est un groupe de deux thèmes plein de douceur, dans un tempo moins agité. Le premier, exposé deux fois, est une montée conjointe terminée par une terminaison élégante. Le second, d'un rythme souple, est aussi entendu deux fois dans des registres contrastants.

Le développement médian débute par un récitatif déclamatoire lisztien. On entendra successivement le motif A du thème II, un long passage en accords aux accents dramatiques, sans cesse enrobés de guirlandes de triples croches rapides

1903, Barmotina obtiendra son diplôme en tant qu'étudiant externe. Akimenko lui dédia sa *Sonate-Fantastique* op. 44 (Kharkov, 1909). Et en 1913, il publia un article sur Barmotina¹, l'unique référence bibliographique qui nous soit parvenue sur le compositeur. Plus tard, Akimenko fut professeur au Conservatoire de Petrograd de 1919 à 1923, et Barmotina y enseigna de 1923 à 1925. Akimenko avait déjà séjourné à Paris entre 1903 et 1906. Il quitta l'Union soviétique en 1923 pour venir s'y installer. Mais en 1930, malgré leur éloignement, ils ne manquèrent pas de rendre hommage à leur maître Balakirev en composant une œuvre pour orchestre à l'occasion du vingtième anniversaire de son décès, un *Poème symphonique* pour Barmotina et la *Deuxième Symphonie* pour Akimenko, terminée cette même année à Nice.

La « ballade », genre pour piano inventé par Chopin, préfigure la modernité par sa liberté formelle. Le modèle proposé était celui d'un voyage narratif, au contenu poétique abstrait mais émotionnel, constitué d'unités sonores thématiques très contrastées dans l'expression et l'écriture. Liszt, Brahms, Grieg et Fauré semblent avoir tenté d'enrichir ou renouveler le genre, parfois avec quelques écarts. Ainsi la *Ballade en sol mineur* op. 24 de Grieg, est composée selon la forme d'un thème et variations sur une mélodie populaire norvégienne. La *Ballade en fa # majeur* op. 19 de Fauré, à l'origine écrite pour piano solo (1877–1879), devint plus tard une œuvre concertante pour piano et orchestre (1881).

En Russie, la ballade symphonique est d'abord un genre pour orchestre développé au tournant des XIXe et XXe siècles par des compositeurs tels que Liapounov (*Ballade* op. 2, 1883 rev. 1896), Tchaïkovsky (*Le Voiévode*, op. 78, 1891)², Glazounov (*Ballade* op. 78, 1902)³ ou Liadov (*De l'Ancien Temps* op. 21b, 1906)⁴.

¹ RMG (Russkaya muzikal'naya gazeta) 1913, n°11

² Naxos 8.550224 / Naxos 8.570568

³ Naxos 8.553512

⁴ Naxos 8.555242

In B flat minor, the ternary-form *Mazurka rustique* presents a stringent theme in a folk-like rhythm, primarily in the style of an accompanied melody, with a contrasting, calmer central section in G flat major.

Barmotin's set of *Dix Morceaux*, Op. 6 was also published in 1907. The opening piece, *Intermezzo* in F sharp minor, is the most developed and complex of the 16 pieces in these two sets in terms of construction. The first theme, with its initial dotted rhythm, is driving and purposeful. It leads to a secondary theme derived from the first, its dotted rhythm set out in imitation, building to a fairly dramatic dynamic climax and a concluding intensification before fading away. The contrasting central section, in two parts, is a little slower and full of modulations, its rhythmic writing more refined and its melodies more ornate. In the second part, the writing blossoms and flows through the crystalline sonorities of the instrument.

Within this set, three genres or sources of inspiration provide a pair of works each. *Pastorale norvégienne* and *Chant du Nord* ('Norwegian Pastorale' and 'Song of the North'; **9** and **11**) reflect the St Petersburg composer's penchant for the Nordic regions. *Pastorale norvégienne* probably attests to an admiration for Grieg and his *Lyric Pieces*. Barmotin's *Pastorale* in D minor, with its continually rocking bass line, is full of harmonic subtleties and unified pianistic writing – both sparing and effective – and has a short central episode, slower and carefully prepared. The eloquent tune of *Chant du Nord*, in E minor, is based on a simple folk song and imbued with sadness. Four calmer, more inward phrases flow on from the main theme before its recapitulation, which fades away as the music grows softer and slower.

There are also two preludes in Op. 6 (**10** and **15**), predating Barmotin's later set of *20 Préludes*, Op. 12,⁵ published in four volumes. The *Prélude* in G major is in

⁵ Grand Piano GP799

subtle ternary form. Introduced by the left hand, a tonal figure, frequently dotted with descending chromaticism, accompanies a theme in double notes and long note values. In the brief contrasting central section, this figure modulates in each bar and acts as accompaniment to music derived from the theme. The *Prélude* in F sharp major has a homogeneous texture, unified by the continuous semiquaver movement of the accompaniment which subtly transforms the harmony. Its theme is simple and concise.

The last 'pair' of works here comprises two waltzes. *Valse capricieuse*, in A major (13), is characterised by its off-beat initial theme, with its melodic responses between the two hands and its concluding figurations. A second thematic group consists of two elements: the first *piano*, ascending and slurred, the second *mezzoforte*, more assertive and detached. The central section, in E major, is a little more agitated and begins with a predominantly chromatic theme which then becomes diatonic and descending. The chromatic and diatonic come together in the conclusion, with four sets of parallel runs for both hands. *Valse-Scherzo*, in D flat major (17), follows the conventional pattern of a scherzo with a central trio. Having been sketched out in a brief *Allegretto* introduction, the main theme settles down in a swirling *Vivace*. A short transition leads to a less agitated second theme, notable for its grace notes. The quieter, gentler trio precedes the recapitulation, whose ending features more intense writing and a brief reprise of the trio theme.

La Coquetterie has a Schumannesque delicacy, its sound world even closer to that of *Vogel als Prophet* from *Waldszenen* than it is to that of *Coquette* from *Carnaval*, Op. 9. The piece begins with an elegant demisemiquaver upbeat, responded to by warm harmonies. In the second phrase, derived from the first, the upbeat shifts to the lower voice. The demisemiquaver motif is then heard in imitation, as an echo, in semiquavers.

Élégie is based on two contrasting ideas: a melody in D flat major played quietly in the middle register and harmonised by quaver triplets in contrary motion, and a second in C minor with more dramatic chromatic writing.

Rêverie is a romantic melody in B flat minor, accompanied by harmonies featuring expressive chromatic shifts.

Gérald Hugon

English translation: Susannah Howe

SEMYON ALEXEYEVICH BARMOTINE (1877–1939) **ŒUVRES POUR PIANO • 3**

Semyon Barmotine né le 26 janvier 1877 à Saint-Pétersbourg, appartient à la génération qu'encadrent Scriabine et Stravinsky, les deux compositeurs qui vont ouvrir véritablement la musique de l'Empire russe à la modernité. De cette génération, citons entre autres, le russe Sergueï Rachmaninov (1873–1943), et les ukrainiens Reinhold Glière (1875–1956) né à Kiev et Sergueï Bortkiewicz (1877–1952) né à Kharkov, comme Fiodor Stepanovitch (Théodore) Akimenko (1876–1945).

C'est à Akimenko que Barmotine dédia son importante *Ballade* pour piano. On note un parallélisme biographique entre les deux compositeurs. Ils sont exactement contemporains et ont été dès leur jeunesse, inscrits dans la même institution, la Chapelle impériale. Ils reçurent la même éducation musicale théorique et chorale. Akimenko avait neuf ans en 1885 lorsqu'il intégra la Chapelle impériale, qui avait été reprise par Balakirev en 1883 avec Rimsky-Korsakov comme assistant. Il étudia ensuite au Conservatoire de Saint-Pétersbourg dans la classe de composition de ce dernier entre 1895 et 1901, tout comme Barmotine, entre 1899 et 1901. En