

GRAND
PIANO

VINGT PRÉLUDES

pour Piano

Cah. I. №№ 1—5. Cah. III. №№ 11—15.
 „ II. „ 6—10. „ IV. „ 16—20.

par

S. Barmotine.

Op. 12.

Chaque cahier à 1 Rbl.

Propriété de l'éditeur
P. JURGENSON.
 MOSCOU. LÉVSKI.
 Neptunsky pr. 14. * Thalassene 19.
 St-Petersbourg, chez J. Jurgenson. | Varsovie, chez E. Wende & O'.
 Kiew, chez L. Idzikowski.

Imprimerie de musique P. Jurgenson à Moscou.

Изданъ М.П. БЕЛАЕВЪ въ Лейпцигъ

С. БАРМОТИНЪ
ТЕМА СЪ ВАРИАЦІЯМИ
 ДЛѦ ФОРТЕПІАНО
 СОЧ. I

S. BARMOTIN
THEMA MIT VARIATIONEN
 FÜR CLAVIER
 OP. I

1804
 1891

Édition M. P. BELAEFF, Leipzig

BARMOTIN

PIANO MUSIC

20 PRELUDES, OP. 12
 TEMA CON VARIAZIONI, OP. 1

CHRISTOPHER WILLIAMS

SEMYON ALEXEYEVICH BARMOTIN (1877–1939)

20 PRELUDES, OP. 12 TEMA CON VARIAZIONI, OP. 1

CHRISTOPHER WILLIAMS, *piano*

Catalogue Number: GP799
Recording Dates: 10–11 August 2019
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
Publishers: P. Jurgenson, Moscow and Leipzig (1–20), M.P. Belaieff, Leipzig (21–33)
Composer Portrait: International Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library
Artist Photo: Catherine Tanner-Williams
Cover Art: Tony Price: *Cubic Collective*
www.tonyprice.org

CHRISTOPHER WILLIAMS

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 assistant director of the BBC National Chorus of Wales and is a pianist for the 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 study and performance of works by undeservedly neglected composers including Carl Reinecke and Anton Rubinstein. 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 and Tine Thing Helseth. He has also appeared on BBC TV and been broadcast on BBC Radio and Radio Luxembourg. His recording of Brahms transcriptions for Grand Piano was featured as album of the week on NDR Kultur.

christopherwilliamspiano.com



© Catherine Tanner-Williams

musique orthodoxe s'achève en une montée vers l'aigu. Le *Prélude n°14 en la majeur*, dans l'esprit, pour la main droite, d'une étude en sixtes au chromatisme sinueux, se présente comme un chant généralisé, au flux continu, avec une partie médiane qui laisse apparaître un contre-chant à la basse. Le *Quinzième Prélude en si mineur* est d'une grande expression et d'une remarquable économie de moyens, avec son chromatisme et son ostinato rythmique prédominants. Il culmine lorsque le motif principal est joué en octaves.

Cahier IV

Le *Seizième Prélude en mi mineur* oppose un thème staccato, ici encore chromatique, à une partie médiane plus lente, dans le style d'une barcarolle (6/8). Le *n°17 en la bémol majeur* comporte une seule idée paisible, méditative et très diatonique, à peine troublée par une figure chromatique conclusive. Tout ici est relativement statique excepté les modulations. Le *N°18 en ut majeur* est une pièce lumineuse, d'une riche ampleur sonore avec ses doubles notes continues, ses basses et son utilisation très étendue des registres du clavier. Le *Prélude n°19 en ut mineur*, « con tristezza » est désespéré avec sa ligne descendante chromatique, interrompue d'élans ascendants presque beethoveniens, comme pour résister. L'ultime *Vingtième Prélude en mi bémol majeur* commence fièrement avec un thème de marche, accompagné d'accords arpégés puis d'un ostinato de quatre octaves descendants. Tout chromatisme est ici abandonné.

Gérald Hugon

20 PRELUDES, OP. 12

50:16

Book I

1	No. 1 in B flat minor: Adagietto con dolore	02:48
2	No. 2 in G flat major: Allegretto con dolce maniera	02:52
3	No. 3 in G sharp minor: Moderato con morbidezza	02:13
4	No. 4 in E major: Andantino	04:10
5	No. 5 in C sharp minor: Moderato con spirito	02:54

Book II

6	No. 6 in F sharp minor: Allegro ma non tanto	01:44
7	No. 7 in D major: Andante affettuoso	01:57
8	No. 8 in G major: Allegro con grazia	03:47
9	No. 9 in G minor: Andantino cantabile	02:13
10	No. 10 in D minor: Allegro moderato con spirito	03:45

Book III

11	No. 11 in B flat major: Adagietto con anima	02:02
12	No. 12 in F minor: Vivace con impeto	01:51
13	No. 13 in D flat major: Andante religioso – Un poco più lento – Tempo I	04:05
14	No. 14 in A major: Allegro con agilità	01:57
15	No. 15 in B minor: Andante con molto espressione	01:49

Book IV

16	No. 16 in E minor: Allegro assai – Andantino – Tempo I	02:14
17	No. 17 in A flat major: Andante cantabile	02:16
18	No. 18 in C major: Moderato – Allegro moderato	01:26
19	No. 19 in C minor: Larghetto con tristezza	02:06
20	No. 20 in E flat major: Tempo di Marcia	01:31

TEMA CON VARIAZIONI, OP. 1

21	Theme: Andantino cantabile	26:49
22	Variation 1: Allegro	01:42
23	Variation 2: Andantino	01:17
24	Variation 3: Presto assai	01:30
25	Variation 4: Andantino con anima	00:24
26	Variation 5: Moderato	02:45
27	Variation 6: Andantino – Allegretto con amabilita – Andantino – Allegretto con amabilita – Andantino	02:49
28	Variation 7: Allegro ma non troppo	02:27
29	Variation 8: Valse: Tempo di Valse	01:22
30	Variation 9: Mazurka: Andantino	01:47
31	Variation 10: Andante maestoso – Andantino cantabile – Andante maestoso	02:41
32	Variation 11: Andante	03:00
33	Variation 12: Finale: Tempo di Marcia	01:52
		03:13

WORLD PREMIÈRE RECORDING

TOTAL TIME: 77:49

et ponctué de brèves fusées vers l'aigu. Le rythme incisif initial lance le thème en octaves dans le grave. Le milieu introduit successivement deux nouveaux éléments plus chantants, plus modulants. Une brève transition conduit au retour du thème initial. Également de forme tripartite, le n°7 en *ré majeur* est entièrement fondé sur un court motif ingénu accompagné de manière homorythmique par deux voix intérieures, tout en chromatisme. La partie médiane contraste en texture mais le dessin du motif et le chromatisme dans la basse persistent inexorablement. Le *Prélude n°8* en *sol majeur* est important dans ses proportions. Mais ici, plus encore, la pensée harmonique s'épanouit continuellement par une modulation perpétuelle et raffinée dans la décoration en triolets du thème dans le registre medium. L'écriture pianistique est chantante et subtile. La forme inclut une section médiane modulante dans une texture moins homogène. En *sol mineur*, le *Neuvième* est d'une écriture très dépouillée et d'une expression intime. Les quatre premiers accords descendants impriment un rythme qui sera conservé pendant tout le morceau ainsi que la ligne mélodique qui vient s'inscrire au-dessus. Dans la partie médiane contrastante, la mélodie est soutenue par un accompagnement plus linéaire. Le n°10 en *ré mineur*, très passionné et très virtuose, aux somptueuses modulations, est presque continuellement soutenu par des mouvements rapides et arpégés, dans le registre grave.

Cahier III

De forme tripartite, le *Prélude n° 11* en *si bémol majeur* propose deux idées. La première, légère et élégante sur un accompagnement fluide, contraste avec la seconde, chaque fois amorcée par une appoggiature, qui participe à une progression harmonique. Une brève transition esquisse un retour de l'idée initiale avec un accompagnement subtilement transformé et l'appoggiature de l'idée médiane ajoutée pour amorcer chaque fois le motif. La conclusion s'élève dans le registre aigu avant de s'effacer avec une figure tournoyante. L'impétueux *Douzième Prélude* en *fa mineur* laisse percevoir dans l'articulation une proximité avec le *Douzième Prélude* en *sol # mineur* de Chopin, avec un court milieu plus souple et modulant. Le n°13 est une musique religieuse comme celle d'un chœur orthodoxe, avec un long milieu douloureux et encore plus lent, aux infimes inflexions chromatiques dans le registre medium. Le retour à la

André Gide s'interrogeait à propos de Chopin « Préludes à quoi ? » quant au titre et à la fonction du prélude. Les préludes écrits au XIXe siècle par Chopin et Scriabine ne préluèrent à rien et étaient en fait des pièces isolées de petite forme, unifiées par l'émotion et la texture. Les préludes de Barmotine semblent s'inscrire dans cette descendance.

Certains (1, 3, 9, 15,19) sont l'expression d'une sensibilité exacerbée, avec leur chromatisme, leurs lignes descendantes pessimistes et leurs intentions expressives « con dolore », « con morbidezza », « con tristezza ».

Cahier I

Le n°1 en *si bémol mineur* est un portique plein de gravité, basé sur une idée principale harmonisée avec de larges accords le plus souvent arpégés. En *sol bémol majeur*, le n°2 est très caractéristique pour son thème diatonique simple dans l'aigu, à l'harmonie tonale très nettement affirmée au début de chaque mesure puis brouillée le plus souvent de vagues chromatiques. Il comporte une partie médiane modulante et expressive. Remarquable pièce, le *Troisième Prélude en sol # mineur* est, comme un murmure intérieur, avec ses mouvements chromatiques aux harmonies sans cesse changeantes et son contrepoint de deux chants, comme en écho, entre la basse et la voix supérieure. Avec ses 104 mesures, le n°4 en *mi majeur* est, avec le n°13, le morceau le plus développé. Il laisse entendre distinctement quatre moments : un thème en octaves sur un ostinato de la basse, un second thème d'octaves à la basse, harmonisé au-dessus par des figurations très rapides de triples croches. Suit un court passage d'un chromatisme atonal très expressif qui conduit au retour de l'idée initiale. Le *Cinquième en ut # mineur* présente un thème à la basse, intérieur et empreint de fatalité. L'atmosphère sonore se densifie à travers un accompagnement d'accords en croches perpétuelles jusqu'à un climax intense. À la fin, la tête du thème dramatique persiste inexorablement.

Cahier II

Le *Sixième Prélude en fa # mineur* expose à la basse un thème dont l'articulation crée un monde sonore mélangeant subtilement les jeux non legato, coulé, staccato

SEMYON ALEXEYEVICH BARMOTIN (1877–1939)



For a long time, the date on which Semyon Alexeyevich Barmotin died remained a mystery. He has been neglected by the main Western music dictionaries, earning an entry only in the *Biographical Dictionary of Russian/Soviet Composers* published in the US in 1989. The absence of information about the circumstances of his death led the editors of this volume to speculate that he might have suffered a dire fate at the hands of the Soviet regime in the dark days of the 1930s.

The St Petersburg city archives house around 50 documents relating to this composer. These include both published works and autograph manuscripts, as well as a photo of him with some of his students in 1933. Perhaps the most significant document, however, is a handwritten obituary of him written in 1939 by S.F. Bakhlanov, together with a list of his works.

Barmotin was born in St Petersburg on 26 January 1877 and so his personality as a composer was shaped in very different times – the final days of Tsarist Russia in the late 19th century. His father, a peasant from Tambov province, served in one of the grenadier regiments at the imperial palace. His mother, who also came from a peasant family, this time from the St Petersburg region, noticed her son's musical gifts when he was still a small boy.

In 1883, not long after Alexander III's accession to the imperial throne, Mily Balakirev was appointed musical director at the Court Kapella, whose men and boy choristers sang at the court church services. The institution provided the boys with both a general and musical education, and it was in this context that Barmotin began music studies with Balakirev.

Between 1899 and 1901, he studied composition with Rimsky-Korsakov at the St Petersburg Conservatory and even before graduating as an external student in 1903 had begun teaching at the Kapella. He went on to teach at the Kherson music school and then, on his return to St Petersburg, gave private lessons. From 1919 to 1923 he was director of choral singing for the Baltic fleet, and from 1923 to 1925 taught at the Petrograd Conservatory.

Particularly notable among his later works is the *Poème symphonique*, Op. 30, written in 1930 and dedicated to the memory of his teacher Balakirev, who had died 20 years earlier. Barmotin's other surviving works include several occasional pieces that reflect the tumultuous period through which he lived, such as the *Hymn to Comrade Stalin* (1936) and *October Victory*, a march-cantata to celebrate the 20th anniversary of the October Revolution (1937). Although Barmotin's date of death has now been established as 5 April 1939, we still do not know where he died.

TEMA CON VARIAZIONI, OP. 1

Most of his early works were composed for solo piano and published by Belaieff. Of these, the *Tema con variazioni*, Op. 1 published in 1904 is (along with the remarkable *Sonata*, Op. 4, published in 1906) one of the most substantial in terms of its formal scale, the quality of its writing for the piano, and the expressive power of its harmonic progressions and melodic inflections.

Between 1900 and 1904, post-Romantic European music saw a flowering of free variation form (in works by composers such as Glazunov, Dukas, Szymanowski, Rachmaninov, Reger and Ropartz), and Barmotin's *Tema con variazioni* reflects this trend. Unlike the strict variation form of Classicism, in free variation form each variation has different characteristics and can depart from the theme in every aspect: melody, harmony, metre, rhythm, tempo, tonality and texture. The theme may sometimes only be used in fragmentary style and may even appear as a dance, as happens in this case – Barmotin transforms the theme into both a waltz and a mazurka.

Les deux variations suivantes (VIII & IX) font respectivement référence à deux danses de l'époque romantique, la valse et la mazurka. Dans la huitième (*fa # mineur*), les deux volets sont variés et suivis d'une section plus développante dans un large registre vers l'aigu. La mazurka (*la majeur*) revient à la forme avec milieu. Mais pour la première fois, le second volet qui occupe la partie médiane, est le plus amplement travaillé.

Suivent deux variations en *ré mineur*. La dixième est deux brèves parties externes dramatiques et déclamatoires sur le volet chromatique, avec dynamiques contrastées, tandis que la section médiane propose à nouveau au second volet une présence plus large. La onzième variation est plus courte que le thème limité aux six premières notes, dans le registre aigu sur un accompagnement arpégé, par deux fois interrompu par une cadence rapide et murmurée.

La variation Finale (2/4) est la plus longue du cycle. Dans une écriture pianistique dense et somptueuse, elle présente le caractère d'une marche d'une sonorité orchestrale à la manière de la dernière des *Études symphoniques* de Schumann. Le plan tonal de la forme tripartite gouverne le contraste entre les deux volets du thème respectivement, *ré bémol majeur* dans les parties externes et *la majeur* dans la partie médiane.

VINGT PRÉLUDES, OP. 12

Les *Vingt Préludes* op. 12 furent publiés en quatre cahiers à Moscou chez Jurgenson, l'éditeur de Tchaïkovsky. À l'instar des cycles de vingt-quatre préludes de Chopin (op. 28) et de Scriabine (op. 11, 1888–1896), Barmotine a écrit chacun de ses *Préludes* dans des tonalités différentes. Il est difficile de comprendre pourquoi il s'est limité à vingt préludes en écartant quatre tonalités des vingt-quatre tonalités majeures et mineures de l'échelle chromatique. Deux tonalités sont manquantes, *fa majeur* et *si majeur* ; mais deux autres - *mi bémol mineur* et *la mineur* - sont respectivement utilisées dans les parties médianes des *Préludes* 8 et 16.

Le thème, en *ut # mineur*, est une vaste structure (36 mesures à 3/4) en deux volets (16+20), l'un sombre au travers du chromatisme expressif de ses deux premiers motifs, l'autre d'une nuance plus douce et plus claire qui contraste dans le ton relatif de *mi majeur*. Le thème est calme, chantant et d'un déroulement rythmique régulier. Les douze variations, excepté les sixième et huitième, obéissent à une forme ternaire avec milieu. La métrique prédominante du thème est parfois modifiée dans certaines variations.

Les trois premières variations restent proches de la tonalité initiale. La première (6/8), agitée et dense, esquisse un jeu d'imitations sur la tête du thème puis exploite plus calmement un autre fragment du second volet du thème. La seconde (3/8) marque un contraste de tempo et de texture. Les parties extrêmes sont deux variantes qui travaillent de manière différente le début du thème alors que la partie médiane se réfère au début du second volet. La plus brève variation (2/4) *Presto assai* en mains alternées oppose le thème à un nouveau contre-chant en octaves à la basse. La quatrième variation en *la majeur* débute avec un accompagnement dans le style d'un balancement nocturne. Le motif sinueux provient de la combinaison simultanée des deux premiers motifs de la tête du thème tandis que plus tard, dans la partie médiane modulante, les deux volets du thème distribués respectivement à chaque main, sont travaillés de manière superposée.

De nouveau jouée en mains alternées, la cinquième variation revient à la tonalité dominante tandis que dans la partie médiane, une modulation dans la tonalité enharmonique majeure (ré bémol) fait entendre le second volet du thème en accords ornements de traits et figures rapides. La sixième (3/8) en *fa # majeur* est introduite par une figure lointainement calquée sur le motif du second volet. La partie principale, rapide et fluide, varie le premier volet. Le même schéma est repris avant une courte conclusion. La septième variation (5/8) en *si mineur* est limitée à un court motif de trois accords auxquels répondent dans le grave, deux octaves, répété dans chaque mesure. L'écriture pianistique est rigoureusement homorythmique aux deux mains. Un contraste survient brièvement lorsque qu'abandonné, le motif laisse place à une variante du second volet du thème.

In C sharp minor, the theme itself is a vast structure (36 bars in 3/4 time) divided into two parts (16 bars+20 bars), the first sombre in tone thanks to the expressive chromaticism of its first two motifs, the second gentler and clearer, and written in the contrasting relative key of E major. Overall it is calm, songlike and regular in rhythm. Apart from Nos. 6 and 8, the twelve variations are all in ternary form with a contrasting central section. The theme's principal metre is modified in some of the variations.

The first three stay close to the initial tonality. Agitated and dense, No. 1 (in 6/8) sketches various imitations of the head of the theme and then, more calmly, exploits another fragment of the second part. Variation No. 2 (in 3/8) supplies contrast in terms of both tempo and texture. Each of its outer sections reworks the start of the theme in different ways, while the central section refers to the opening of the second part. No. 3, *Presto assai* (in 2/4), is the shortest variation, and in alternate hands sets the theme up in opposition with a new counter-melody in octaves in the bass. No. 4, in A, begins with a swaying, nocturnal accompaniment. Its sinuous motif is derived from a combination of the first two motifs of the head of the theme; later, in the modulating central section, the two parts of the theme are split between the two hands and superimposed on one another.

Again, alternating between the two hands, No. 5 returns to the home key, but with a modulation in the central section into the enharmonic major (D flat) we hear the second part of the theme in chords ornamented with rapid figurations and runs. Variation No. 6, in F sharp major (and 3/8), is introduced by a figure distantly based on the motif of the second part of the theme. Its rapidly flowing main section varies the first part. The same pattern is repeated before a short conclusion. No. 7, in B minor (5/8) is limited to a short three-chord motif and a response of two octave chords in the lower register, repeated in each bar. A brief contrast is heard when this motif gives way to a variant of the second part of the theme.

The next two variations (Nos. 8 and 9) make reference to two Romantic-era dances, the waltz and the mazurka respectively. In No. 8 (in F sharp minor), the two parts of the

theme are varied and followed by a more developing section that uses a wide register towards the upper end of the keyboard. The mazurka (in A major) returns to three-part form but, for the first time, the second part of the theme, which occupies the central section, is more expansively elaborated than the first.

The next two variations are both in D minor. The two outer sections of No. 10 are brief, dramatic and declamatory, based on the chromatic first section of the theme, with contrasting dynamics, whereas the middle section again gives prominence to the second part. No. 11 is shorter than the theme, limited to the first six notes, in the upper register, above an arpeggiated accompaniment, which is twice interrupted by a rapid, *pianissimo* cadenza.

Variation No. 12, the *Finale* (in 2/4), is the longest of the set. With dense, symphonic writing, it has the character of an orchestral march, similar in style to the last of Schumann's *Études symphoniques*. The tonal scheme of the tripartite form governs the contrast between the two parts of the theme: D flat major in the outer sections and A major in the central one.

20 PRELUDES, OP. 12

Barmotin's 20 *Preludes*, Op. 12 were published in four separate volumes in Moscow by Jurgenson, Tchaikovsky's publisher. As in Chopin's Op. 28 cycle and Scriabin's Op. 11 (1888–96), both of which contain 24 pieces, each of these preludes is in a different key. It is hard to understand why Barmotin only wrote 20, leaving out four of the possible major and minor keys of the chromatic scale. F major and B major are entirely absent from the set, while E flat minor and A minor are used in the central sections of No. 8 and No. 16 respectively.

André Gide queried the title and function of Chopin's works in the genre when he asked, 'Preludes to what?' The 19th-century preludes of Chopin and Scriabin were not introductory pieces but small-scale standalone works, unified by emotion and texture.

à 1923 il dirige le cours de chant choral de la flotte de la Baltique et sera en 1923–1925 professeur au Conservatoire de Petrograd.

On relève parmi ses compositions tardives, un *Poème symphonique* op. 30 composé en 1930, et dédié à la mémoire de son professeur Balakirev décédé vingt ans plutôt. Se trouvent aussi conservées plusieurs œuvres « de circonstance » reflétant la période historique dangereuse et troublée, comme un « Hymne au camarade Staline » (1936) ou « Victoire d'octobre » marche-cantate pour célébrer le 20^e anniversaire d'Octobre (1937). Barmotine est décédé le 5 avril 1939. Le lieu de son décès reste encore à ce jour inconnu.

TEMA CON VARIAZIONI, OP. 1

Les premiers opus de Barmotine sont principalement dédiés au piano et furent publiés par Belaïev.

De ces compositions, le *Tema con variazioni* op. 1 paru en 1904 compte, aux côtés de la remarquable *Sonate* op. 4 publiée en 1906, parmi les plus substantielles pour l'envergure formelle, la qualité de l'écriture pianistique et l'expressivité de ses enchaînements harmoniques et de ses inflexions mélodiques.

La musique européenne post-romantique connaît entre 1900 et 1904 une floraison de variations libres (Glazounov, Dukas, Szymanowski, Rachmaninov, Reger, Ropartz). Barmotine inscrit son *Tema con variazioni* dans cet esprit.

À la différence des variations strictes du Classicisme, chaque variation présente dans les variations libres, des caractéristiques spécifiques différentes et peut s'éloigner du thème dans tous ses aspects : mélodie, harmonie, métrique, rythme, tempo, tonalité et texture. Le thème peut n'être parfois utilisé que fragmentairement ou même prendre l'aspect d'une pièce de danse comme ici chez Barmotine, une valse ou une mazurka.

SEMYON ALEKSÉVITCH BARMOTINE (1877–1939)

Pendant longtemps, la date de décès de Semyon Aleksévitch Barmotine est restée ignorée. Son nom même, omis des principales encyclopédies musicales occidentales, était seulement mentionné dans le *Dictionnaire des compositeurs Russes et Soviétiques* publiés en 1989 aux USA. L'absence de cette information importante faisait supposer aux auteurs de l'ouvrage que Barmotine pouvait avoir connu un sort inquiétant, du fait du régime installé en U. R. S. S., en particulier dans les sombres années trente.

Les Archives de Saint-Petersbourg conservent une cinquantaine de documents de ce compositeur. Ce corpus comprend des compositions publiées ou manuscrites autographes, ainsi qu'une photo de lui avec des étudiants, datée de 1933. Mais surtout, on y trouve le manuscrit autographe d'une nécrologie du compositeur, écrite en 1939 par S. F. Bakhlanov, ainsi que la liste de ses œuvres.

La personnalité du compositeur avait été façonnée dans une tout autre époque, celle du tsarisme finissant au tournant des XIXe & XXe siècles. Il est né le 26 janvier 1877 à Saint-Petersbourg. Son père, un paysan de la province de Tambov, a servi dans une compagnie de grenadiers du palais impérial. Sa mère, aussi d'extraction paysanne de la région de Saint-Petersbourg, remarqua très vite les capacités musicales de son fils.

Peu après le début du règne du tsar Alexandre III, Balakirev avait pris en 1883 la direction du chœur de la Chapelle Impériale (Kapella). Ce chœur était constitué de voix d'hommes et d'enfants qui chantaient aux services religieux de la cour. L'institution fournissait aux jeunes garçons une éducation générale et musicale. C'est dans ce cadre que Barmotine reçut de Balakirev le début de son éducation musicale.

De 1899 à 1901, il étudie la composition avec Rimsky-Korsakov au Conservatoire de Saint-Petersbourg. Avant d'avoir obtenu son diplôme en tant qu'étudiant externe en 1903, il commence à enseigner à la Kapella impériale. Il enseignera plus tard à l'école de musique de Kherson. De retour à Saint-Petersbourg, il donne des cours privés. De 1919

Barmotin's 20 preludes appear to follow in their footsteps. Some of them (Nos. 1, 3, 9, 15 and 19) have a heightened emotional impact, with their chromatic writing, despondent descending lines and indications such as *con dolore*, *con morbidezza* or *con tristezza* ('sorrowfully', 'softly' or 'sadly').

Book I

Prelude No. 1 in B flat minor is a solemn piece, based on a principal theme harmonised with wide chords, most of which are arpeggiated. *No. 2 in G flat major*, is very characteristic of the composer, with a simple diatonic theme in the upper register and a tonal harmony clearly stated at the start of each bar then, in most cases, clouded by chromatic waves. Its central section is modulating and expressive. The remarkable *Prelude No. 3 in G sharp minor*, is like an inner murmur, with its chromaticism, ever-changing harmonies and a two-part counterpart that creates a kind of echo effect between the bass and the upper part. *No. 4 in E major* and 104 bars long, is – with *No. 13* – one of the two longest preludes in the set. There are four distinct episodes here: a theme in octaves above a bass *ostinato*; then a second octave theme in the bass, harmonised above by very rapid triplet figurations; next comes a short, expressive passage of atonal chromaticism, and this leads into a return of the initial theme. *No. 5 in C sharp minor* introduces a theme in the bass, inward-looking and steeped in fatalism. The atmosphere grows more opaque via an unending accompaniment of chords in quavers until an intense climax is reached. At the end, the dramatic head of the theme persists, inexorably.

Book II

Prelude No. 6 in F sharp minor, sets out a theme in the bass whose articulation creates a sound-world subtly combining different styles – non-*legato*, flowing and *staccato*, with sudden upward runs punctuating the line. The initial incisive rhythm launches the theme in octaves into the lower register. The central section introduces, in succession, two more song-like, modulating elements. A brief transition then leads back to the opening theme. Also in tripartite form, *No. 7 in D major* is entirely based on a short and simple motif accompanied in homorhythmic manner by two inner parts, all chromatically

written. The central section provides textural contrast but the pattern of the motif and the chromatic bass line continue uninterrupted. *Prelude No. 8 in G major* is of sizeable proportions. But the harmonic writing continues to open out even more, by means of perpetual, sophisticated modulations within the triplet ornamentation of the theme in the middle register. Here the piano writing is nuanced and *cantabile*, the modulating central section creating a more varied texture. The *G minor Prelude (No. 9)* is pared-down in style and intimate in expression. The four descending chords that open the work establish a rhythm that remains throughout, as well as the melodic line that emerges above them. In the contrasting middle section, the melody is supported by a more linear accompaniment. *No. 10 in D minor*, impassioned and highly virtuosic, with sumptuous modulations, is sustained virtually throughout by rapid arpeggiated figures in the lower register.

Book III

The tripartite *No. 11 in B flat major*, sets out two themes. The first, light and elegant above a flowing accompaniment, contrasts with the second, introduced each time by an *appoggiatura*, which contributes to a harmonic sequence. We hear the outline of the opening idea again in a brief transition, with the accompaniment subtly transformed and the *appoggiatura* added to introduce the motif on each occasion. The conclusion rises into the upper register before disappearing in a whirling figuration. The articulation of the impetuous *Prelude No. 12 in F minor* reveals an affinity with Chopin's *Prelude No. 12 in G sharp minor*; its central section is more supple and modulating. The hymn-like *No. 13* could have been written for an Orthodox choir, and has a long, mournful and even slower central section, complete with tiny chromatic inflections in the middle register. The return to the Orthodox music ends by soaring into the upper register. *Prelude No. 14 in A major*, is flowing and songlike, with the right hand seeming to explore a sinuously chromatic study in sixths. In the central section a counter-melody emerges in the bass. *No. 15 in B minor* achieves considerable expressive power with a remarkable economy of means, its predominant elements being chromaticism and a rhythmic *ostinato*. It ends when the principal motif is played in octaves.

Book IV

Prelude No. 16 in E minor contrasts a staccato theme, again chromatic, with a slower central section in the style of a barcarolle (in 6/8). *No. 17 in A flat major* has just one theme, peaceful, meditative and very diatonic, scarcely disturbed by a chromatic figure at the conclusion. Everything here is relatively static apart from the modulations. *No. 18 in C major* is a radiant piece with rich, expansive sonorities, thanks to its endless double notes, its bass lines and its extensive use of the keyboard's different registers. The chromatic descending line of *No. 19 in C minor* (marked *con tristezza*) gives this piece a sense of despair. Upward impulses, almost Beethovenian in style, interrupt the line, as if putting up some kind of resistance. The final prelude, *No. 20 in E flat major*, begins in resolute style with a march theme accompanied by arpeggiated chords, then by an *ostinato* of four descending octaves. There is no trace of chromaticism here.

Gérald Hugon

English translation by Susannah Howe