





ETSUKO HIROSE piano

BALAKIREV

GLINKA / BALAKIREV

1. Une vie pour le Tsar / A life for the Tsar 12'38

BALAKIREV

2. Au jardin Etude - idylle en ré bémol majeur / D flat major 4'54

3. Toccata 4'33

Sonate pour Piano en si bémol mineur / Piano sonata in B flat minor

4. Andantino 6'11

5. Mazurka 5'29

6. Intermezzo 4'30

7. Finale 8'37

GLINKA / BALAKIREV

8. L'Alouette / The Lark 5'20

BALAKIREV

9. Islamey 8'56



Mily Balakirev (1837-1910), est connu comme le fondateur et l'animateur aussi efficace et dévoué que dictatorial du Groupe des Cinq, cénacle qui se forma entre 1857 et 1862 et qui exista comme tel durant une dizaine d'année, rassemblant par ordre d'arrivée César Cui (1835-1918), Modest Moussorgski (1839-1881), Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908) et Alexandre Borodine (1833-1887), tous musiciens autodidactes, mais animés d'une puissante foi en l'avenir de la musique de leur pays, que Balakirev s'efforça de fructifier, souvent au détriment de sa propre production. Outre le Groupe des Cinq, Balakirev fonda et dirigea aussi à partir de 1862 conjointement avec le chef de chœur Gavriil Lomakine l'École gratuite de musique, dont le but était de mettre l'enseignement musical à la portée de toutes les classes sociales. Dans la riche somme d'information sur la musique russe de son époque que constitue sa *Chronique de ma vie musicale*, Rimski-Korsakov relate en détail la personnalité de Balakirev, les méthodes selon lesquelles il gérait le fonctionnement créatif de son groupe, ainsi que les pouvoirs et les limites de cette personnalité hors pair, prodigieusement talentueuse mais sectaire dans ses références musicales, lacunaire dans sa formation et hostile à l'enseignement académique. Élève du pianiste d'ascendance française Alexandre Dubuc, Balakirev eut la chance de devenir dès son adolescence pianiste et chef d'orchestre du comte Oulybychev, qui possédait son orchestre privé, et où il put parachever sa formation de manière

empirique, servi par une intuition musicale et une mémoire véritablement exceptionnelles. En 1855, âgé de 18 ans il rencontra Glinka et lui soumit une de ses premières compositions importantes, une fantaisie pour piano sur des thèmes de *La Vie pour le tsar*, recevant son approbation. Cette rencontre détermina tout son avenir et le but qu'il se fixa dès lors, poursuivre l'œuvre que Glinka avait entamée : l'élaboration d'une école musicale russe.

Toutefois la vie créatrice de Balakirev offre un parcours pour le moins déconcertant. Intense dans sa période de jeunesse à la charnière des années 1850-1860, plus espacée déjà dans les années d'apogée du fonctionnement de son cénacle, pour connaître une éclipse totale dans les années 1870, où une grave crise morale, due à la perte de son contrôle sur ses disciples le tint éloigné des activités musicales. Son retour progressif à la créativité à partir des années 1880, où il devient par ailleurs directeur de la Chapelle impériale de Saint-Petersbourg, s'intensifie dans les dix dernières années de sa vie, et un certain nombre d'œuvres entamées dans les années 1850-60 n'ont vu leur achèvement que vingt, trente, voire quarante ans plus tard ! Ayant assez rapidement trouvé son style, Balakirev s'y est tenu pour l'essentiel toute sa vie durant, restant étranger à l'évolution du langage musical. Il avait aussi la particularité d'un attachement quasi-systématique à certains pôles de tonalité, majeurs ou mineurs, centré sur les notes *si*, *si* bémol, *ré* bémol et *fa* dièse, qu'il allait

jusqu'à essayer d'imposer à ses disciples et amis (même Tchaïkovski suivit sa suggestion pour l'organisation tonale de son ouverture *Roméo et Juliette* !).

C'est avec ses variations sur des thèmes de la *Vie pour le tsar*, composées en première version en 1855, soumises sous cette forme à Glinka, mais retravaillées par la suite et acquérant leur version définitive en 1899 (!) que Balakirev s'inscrit doublement dans l'héritage des débuts de l'école russe et dans la grande tradition pianistique européenne. D'une douzaine de minutes de durée, la pièce débute par une introduction tumultueuse dans le grave du piano, dans l'esprit d'une improvisation. Le premier thème est ensuite exposé : il s'agit du trio vocal du 1^{er} acte *Ne nous fais pas souffrir, père* (dans l'action de l'opéra qui se déroule au début du 17^e siècle, alors que la Russie est encore envahie par les Polonais, le paysan patriote Ivan Soussanine fait entendre à sa fille Antonida que son mariage avec son fiancé Sobinine ne saurait avoir lieu avant que le pays soit libéré). La paraphrase du thème passe par une série de variations où tous les procédés lisziens de la virtuosité et de l'amplification sont utilisés : entrecouplement de phrases par des traits déferlants, notes rapidement répétées, trilles. Un apaisement mène au second thème (*tempo di polacca*), emprunté au chœur d'hommes du 3^e acte de l'opéra *Nous allons au travail dans la forêt*, joyeux et rythmé. Il passe par divers registres, s'allégeant dans l'aigu, puis retrouvant un regain

de puissance épique dans l'épisode final.

Au jardin est une « étude-idylle » composée en 1884 et dédié au pianiste Adolf Henselt, Allemand installé en Russie depuis près d'un demi-siècle, qui forma de nombreux musiciens russes, et dont Balakirev reconnaissait l'influence. C'est une pièce d'agrément, avec des guirlandes ouvragées d'arpèges à la main gauche, et dans laquelle on peut percevoir aussi une influence des *Consolations* de Liszt.

Le genre de la Toccata, qui fut prédominant chez les clavecinistes et les organistes des 17^e-18^e siècles de Frescobaldi à Bach, s'est perdu à l'époque classique et romantique, à quelques exceptions près (la *Toccata* de Schumann), avant de connaître un regain de faveur au début du 20^e chez des compositeurs tels que Debussy, Ravel ou Prokofiev, comme

pièce « motorique » dans le style d'une étude, écrite d'un seul élan dynamique. La *Toccata* de Balakirev, composée en 1902,

débute dans la finesse de staccatos frémissants, puis évolue, après un épisode central mélodique, vers une culmination vigoureuse.

L'unique *Sonate* en si bémol mineur de Balakirev avait été ébauchée dès les années 1850, et passa par plusieurs moutures avant sa version définitive de 1905, époque où le genre de la sonate pour piano, resté en jachère depuis

On réduit souvent, et à tort, l'héritage de Balakirev à *Islamey*, cette fantaisie orientale qui eut longtemps la réputation d'être « l'œuvre la plus difficile jamais écrite pour piano »...

plusieurs décennies, commence à revivre grâce à Scriabine et bientôt à Prokofiev. Bien loin du 20^e siècle qui s'affirme chez ses jeunes confrères, Balakirev y offre un mélange de style qui tout en regardant vers le passé ne manque pas de richesse ni de séduction. L'*Andantino* initial est partagé entre des intonations clairement russes et des influences de Chopin (devenu le compositeur favori de Balakirev dans la dernière partie de sa vie), à l'intérieur d'une écriture privilégiant le contrepoint, comme en atteste le fugato du début et la conduite des voix de la partie développement. Le second mouvement *Moderato*, est une mazurka, qui date de la version initiale de l'oeuvre mais fut publiée aussi comme pièce indépendante. Tantôt énergique, tantôt légère, elle offre une variété appréciable dans son parcours harmonique. Le *Larghetto* est un *Intermezzo*, désignation qui correspond bien à son caractère intimiste, qui développe un chant élégiaque sur des figures changeantes d'arpèges brisés. Le finale *Allegro non troppo ma con fuoco*, atteste que le maître avait conservé sur ses vieux jours toute sa vigueur de tempérament. La carrure rythmique du premier thème ressemble à un *trépak*, danse populaire virile et frénétique. La virtuosité pianistique développée laisse le contraste à une mélodie lyrique, puis à un rappel de l'*Intermezzo*, avant le retour du thème initial, mobilisant des moyens techniques et sonores de plus en plus intenses, avant de s'estomper vers la fin dans la sérénité du registre aigu, en mode majeur.

Parmi les quelques quatre-vingt dix romances que Glinka écrivit au cours de sa vie, *L'Alouette* a toujours connu une faveur particulière, à la fois pour sa simplicité d'écriture vocale, qui la met à la portée des chanteurs débutants, que pour le charme qu'elle dégage, dans son oscillation entre mineur et relatif majeur, typique du style de ce « folklore citadin » cultivé par les compositeurs russes depuis la fin du 18^e siècle. Les transformations pianistiques que Balakirev lui apporte, faisant passer la trame mélodique du chant au milieu d'une ornementation virtuose, peuvent faire songer à la transcription par Liszt du *Rossignol* d'Alabiev, autre exemple de « folklore composé » d'un prédécesseur immédiat de Glinka. La mélodie de la romance, ébauchée par phrases séparées, est entrecoupée par les ornements qui en constituent l'introduction pianistique chez Glinka. Le thème exposé ensuite dans sa totalité fournit la base d'une rhapsodie où la technique du clavier et la vocalité de la mélodie rivalisent d'expressivité et de contrastes, pour finir dans la transparence de l'espace aérien. Cette pièce date, comme les variations sur La Vie pour le tsar, de 1855, avant son remaniement en 1899.

On réduit souvent, et à tort, l'héritage de Balakirev à *Islamey*, cette fantaisie orientale qui eut longtemps la réputation d'être « l'oeuvre la plus difficile jamais écrite pour piano » et dont Ravel par la suite releva le défi technique en déclarant vouloir faire plus difficile encore avec le *Scarbo* de *Gaspard de la nuit*, qui s'y réfère manifestement,

y compris dans le matériau musical. Ce n'est pourtant pas pour ses seules prouesses techniques, effectivement impressionnantes, qu'*Islamey* mérite d'être considérée. Achevée en 1869, créée le 30 novembre de la même année à Saint-Petersbourg par Nikolaï Rubinstein, elle est chronologiquement la première oeuvre de la production pianistique russe à s'être imposée au grand répertoire, autrement que comme pièce de salon. Elle reflète l'attrait pour l'exotisme qui était à ce moment-là, en particulier à l'intérieur du Groupe des Cinq, une des lignes de forces de l'école nationale russe, dans sa recherche problématique d'une identité du monde slave entre Orient et Occident. Ses deux thèmes principaux sont d'origine caucasienne : le premier avait été noté par Balakirev lors du séjour au Caucase qu'il effectua en 1863, le second lui fut communiqué par un chanteur arménien qu'il rencontra lors d'une soirée chez Tchaïkovski. Très lisztienne dans ses procédés pianistiques, *Islamey* représente une prodigieuse osmose entre le thématisme, l'harmonie, et l'exploitation des ressources du clavier autant dans une perspective virtuose que dans celle d'une spatialité sonore. Le premier thème, danse intensément énergique et typiquement orientale avec son intervalle de seconde augmentée, passe par une série de variations, entrecoupées par un motif secondaire au rythme haletant, avant de céder la place à *l'Andantino espressivo* du second thème, qui évoque pour sa part l'Orient sensuel et envoûtant. Il ne tarde pas à s'animer, conduisant

tout naturellement au retour en force de la danse initiale, où une technique basée sur les accords, les octaves et les martèlements alternés des deux mains soumet à une redoutable épreuve le poignet de l'exécutant.

André Lischke

Etsuko HIROSE piano

Née à Nagoya au Japon, Etsuko Hirose commence l'étude du piano à l'âge de trois ans, et à six ans, interprète avec orchestre le Concerto No.26 de Mozart. Après avoir obtenu le diplôme à l'unanimité à l'École Normale de Musique de Paris dans la classe de Germaine Mounier, elle entre au CNSM de Paris dans la classe de Bruno Rigutto, Nicholas Angelich et en 1999 elle obtient le premier prix de piano à l'unanimité et le Prix Daniel Magne. Elle se perfectionne actuellement auprès de Marie-Françoise Bucquet et Jorge Chaminé, et plus récemment, Alfred Brendel, pour qui elle a eu le privilège de jouer et dont elle a reçu les conseils.

Lauréate des Concours Internationaux de "F. Chopin pour les jeunes pianistes" (Moscou), "G.B.Viotti" (Italie), "ARD Munich", en 1999, elle obtient le Premier Prix au Concours Martha Argerich, ce qui marque le point de départ de sa carrière de soliste.

Elle se produit sur plusieurs scènes prestigieuses : Herkulessaal à Munich, Kennedy Center à Washington, Teatro Colón à Buenos Aires, Suntory Hall et Orchard Hall à Tokyo et notamment avec l'Orchester des Bayerischen Rundfunks, l'Orquesta Sinfónica Nacional Argentina, l'Orpheus Chamber Orchestra, Torino National Orchestra, Moscow Philharmonic Orchestra, Polish Chamber Orchestra, NHK Symphony Orchestra, Tokyo Philharmonic Orchestra, Oural

Philharmonic Orchestra et sous la direction de chefs tels Charles Dutoit, Marcello Viotti, Ignacio Calderón, Dmitri Liss, Fayçal Karoui etc. Invitée par de nombreux festivals tels La Roque d'Anthéron, la Folle Journée de Nantes, Tokyo, Varsovie et Bilbao, Folle Nuit à Gaveau, le Festival Chopin à Bagatelle, à Nohant et en Pologne, le Festival Martha Argerich au Japon, Taiwan et en Italie, Festival Radio Classique à l'Olympia, Festival Saint Riquier, Festival des Forêts, Lisztomanias, Les Nuits du Sucquet à Cannes, CIMA (Italie), « Ibériades » à la Radio France, Festival das Artes à Coimbra (Portugal) etc.

Ses prestations sont régulièrement diffusées, notamment sur Arte, France3, France Musique, Radio Classique ou NHK.

Elle a enregistré quatre disques chez DENON, et ses deux derniers enregistrements ont été gravés pour le label MIRARE, un disque consacré aux Ballades et Nocturnes de Chopin, et l'autre album dédié aux Concertos de Liszt et Schumann avec l'Orchestre de Pau Pays de Béarn sous la direction de Fayçal Karoui est sorti en 2011.

Mily Balakirev (1837-1910) is known as the founder and driving force – as efficient and devoted as he was dictatorial – of the ‘Mighty Handful’ (*Kuchka*). This circle was formed between 1857 and 1862 and existed as such for ten years or so. Its members were, by order of arrival, César Cui (1835-1918), Modest Mussorgsky (1839-81), Nikolay Rimsky-Korsakov (1844-1908), and Alexander Borodin (1833-87), all self-taught as musicians, but motivated by a powerful faith in the future of the music of their country, which Balakirev endeavoured to bring to fruition, often to the detriment of his own output. As well as the *Kuchka*, Balakirev also founded and directed from 1862 onwards (jointly with the choirmaster Gavriil Lomakin) the Free School of Music, which aimed to place musical education within the reach of all social classes. In his *Chronicle of My Musical Life*, that rich compendium of information on Russian music of his time, Rimsky-Korsakov gives a detailed account of Balakirev’s personality, his methods of managing the creative functioning of his group, and the strengths and limitations of this exceptional figure, prodigiously talented but sectarian in his musical references, with significant gaps in his training, and hostile to academic teaching. A pupil of the pianist of French extraction Alexandre Dubuque, Balakirev had the good fortune, while still a teenager, to become pianist and conductor to Count Ulibishev, who possessed his own private orchestra; here he was able to

round off his education in empirical fashion, with the aid of a truly exceptional musical intuition and memory. In 1855, at the age of eighteen, he met Glinka and submitted to him one of his first important works, a fantasy for piano on themes from *A Life for the Tsar*, which met with the older composer’s approval. This encounter determined his entire future and the purpose he now fixed for himself, to pursue the work that Glinka had begun: the establishment of a Russian school of music.

Nevertheless, Balakirev’s creative life presents a thoroughly disconcerting trajectory. Intensive in his early period at the turn of the 1850s and 1860s, already more occasional in character during the years when his circle was at its most active, it went into total eclipse in the 1870s, when a serious psychological crisis caused by his loss of control of his followers kept him away from musical activity. His gradual return to creativity in the 1880s, when he also became director of the Imperial Chapel in St Petersburg, intensified in the last ten years of his life, and a certain number of works begun in the 1850s and 1860s were finished twenty, thirty, or even forty years later! Having found his style fairly rapidly, Balakirev essentially stuck to it all his life, remaining aloof from the evolution of musical language. He also had the quirk of a quasi-systematic attachment to certain poles of tonality, major or minor, centred on the notes B, B flat, D flat and F sharp, which he went so far as to try to impose on his disciples and friends (even

Tchaikovsky followed his suggestion for the tonal scheme of his overture *Romeo and Juliet!*).

With his Variations on Themes from *A Life for the Tsar*, composed in its first version in 1855 and submitted to Glinka in that form, but subsequently reworked and acquiring its definitive version only in 1899 (!), Balakirev asserted his position as heir both to the early Russian school and to the great European pianistic tradition. Some twelve minutes in length, the piece begins with a tumultuous introduction in the piano's low register, in the spirit of an improvisation. The first theme is then stated: this is the vocal trio from Act I, 'Do not make us suffer, father' (in the action of the opera, which is set in the early seventeenth century, when Russia was again invaded by the Poles, the patriotic peasant Ivan Susanin tells his daughter Antonida that her wedding to her fiancé Sobinin cannot take place until the country is liberated). The theme is paraphrased in a series of variations using all the Lisztian procedures of virtuosity and amplification: phrases interspersed with sweeping runs, rapid repeated notes, trills. A calmer section leads to the second theme (Tempo di polacca), taken from the men's chorus in Act III of the opera, 'Off to work in the woods we go', joyous and highly rhythmic. This passes through various registers, growing lighter as it reaches the treble, then with a renewed onslaught of epic power in the final episode.

Au jardin is an 'étude-idylle' composed in 1884 and dedicated to the pianist Adolf Henselt, a

German who had been living in Russia for nearly half a century; he trained many Russian musicians, and Balakirev acknowledged his influence. This is a graceful piece, with elaborate garlands of arpeggios in the left hand, in which one may also perceive the influence of Liszt's *Consolations*.

The genre of the toccata, which held a dominant position with the harpsichord and organ composers of the seventeenth and eighteenth centuries, from Frescobaldi to Bach, disappeared from view in the Classical and Romantic eras, with only a few exceptions (Schumann's Toccata op.7), before enjoying renewed favour in the early twentieth with such composers as Debussy, Ravel, and Prokofiev, as a 'motoric' piece in the style of an étude with an unrelenting dynamic momentum. Balakirev's Toccata, composed in 1902, begins amid the finesse of quivering staccatos, then moves, after a central melodic episode, to a vigorous climax.

Balakirev's only sonata, in B flat minor, was sketched as early as the 1850s, and went through several drafts before its final version of 1905, at which period the piano sonata genre, after lying fallow for several decades, was starting to take on a new lease of life thanks to Scriabin and, shortly afterwards, Prokofiev. Steering well clear of the twentieth-century idiom that was making its presence felt in the works of his young colleagues, Balakirev offers here a blend of styles which, though undoubtedly backward-looking, shows no lack of resources or appeal. The initial Andantino

is torn between clearly Russian intonations and the influence of Chopin (who came to be Balakirev's favourite composer in the last years of his life), within the framework of a style that leans towards counterpoint, as may be seen in the opening fugato and the part-writing in the development section. The second movement, Moderato, is a mazurka, which dates from the initial version of the work but was also published as an independent piece. Energetic and light-footed by turns, it offers considerable variety in its harmonic scheme. The Larghetto is designated as an 'Intermezzo', a name appropriate to its intimate character; it develops an elegiac melody over changing broken arpeggio figuration. The finale, Allegro non troppo ma con fuoco, demonstrates that the maestro had conserved all his vigour of temperament in his old age. The rhythmic shape of the first theme resembles a *trepak*, a virile, frenetic folk dance. The pianistic virtuosity on display here gives way to a contrasting lyrical melody, then a reminiscence of the Intermezzo, before the return of the initial theme, which now calls for ever greater technical and sonorous resources before subsiding towards the end in the serenity of the treble register and the major mode.

Of the ninety or so romances Glinka wrote in the course of his life, *The Lark* has always enjoyed special favour, both for the simplicity of its vocal writing, which places it within the grasp of prentice singers, and for the charm it radiates in its oscillation between the minor and the relative major, typical

of the style of 'urban folklore' cultivated by Russian composers since the end of the eighteenth century. The pianistic transformations Balakirev applies to it, taking the outline of the melody through a process of virtuoso ornamentation, may recall Liszt's transcription of Alabyev's *The Nightingale*, another example of 'composed folklore' by one of Glinka's immediate predecessors. The tune of the romance, sketched out phrase by phrase, is interspersed with the decorations which constitute its piano introduction in Glinka. The theme, subsequently stated as a whole, then furnishes the basis of a rhapsody in which keyboard technique and the vocal quality of the melody vie with

Balakirev's legacy is often wrongly limited to *Islamey*, his oriental fantasy long reputed to be 'the most difficult work ever written for piano'...

each other in expressiveness and contrasts, to end in the transparency of the stratosphere. This piece, like the *Life for the Tsar* variations, dates from 1855; it was revised in 1899.

Balakirev's legacy is often wrongly limited to *Islamey*, his oriental fantasy long reputed to be 'the most difficult work ever written for piano', whose technical challenge Ravel later took up when he declared his intention of writing something harder still with *Scarbo* in *Gaspard de la nuit*, which manifestly refers to the earlier work, even in its musical material. Yet *Islamey* is worthy of consideration for more than its feats of technical prowess, impressive though these are. Completed in 1869 and premiered by Nikolay Rubinstein in St

Petersburg on November 30 of the same year, it is chronologically the first Russian piano work to have become established in the mainstream repertoire other than as a salon piece. It reflects the attraction for the exotic which was at that time, especially among the members of the Mighty Handful, one of the main lines of inquiry pursued by the Russian national school in its problematic quest for an identity for the Slavonic world, caught between East and West. Its two principal themes are Caucasian in origin: the first was noted down by Balakirev on his trip to the Caucasus in 1863, while the second was given him by an Armenian singer he met at a soiree at Tchaikovsky's. Extremely Lisztian in its pianistic devices, *Islamey* represents a prodigious osmosis of thematicism, harmony, and the exploitation of the resources of the keyboard for the dual purposes of virtuosity and sonic spatialisation. The first theme, an intensely energetic dance that is typically oriental in its interval of an augmented second, goes through a series of variations, alternating with a subsidiary motif in a breathless rhythm, before giving way to the Andantino espressivo of the second theme, which evokes the sensual, bewitching aspect of the Orient. It soon becomes livelier, leading quite naturally to the forceful reprise of the opening dance, where a technique founded on chords, octaves, and alternating *martellato* in the two hands poses a formidable test for the performer's wrists.

André Lischke

Translation: Charles Johnston

Etsuko HIROSE piano

Born in Nagoya in Japan, Etsuko Hirose began studying the piano at the age of three. When she was only six she performed Mozart's Piano Concerto no.26 with orchestra. After pursuing her studies at the École Normale de Musique in Paris, in the class of Germaine Mounier, she entered the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris in the class of Bruno Rigutto and Nicholas Angelich, and in 1999 was awarded a Premier Prix in piano by unanimous decision and the Prix Daniel Magne. She is currently rounding off her training with Marie-Francoise Bucquet and Jorge Chaminé, and more recently also Alfred Brendel, for whom she has had the privilege of playing and whose guidance she has received.

A prizewinner at prestigious international contests such as the Frédéric Chopin Competition for young pianists (Moscow), the G. B. Viotti Competition (Italy) and the ARD Competition in Munich,

she won First Prize at the Martha Argerich Competition in 1999, which launched her solo career.

She is a guest at such renowned venues as the Herkulessaal in Munich, Kennedy Center in Washington, Teatro Colón in Buenos Aires, and Suntory Hall and Orchard Hall in Tokyo, and has been accompanied by leading orchestras including the Symphonieorchester des Bayerischen

Rundfunks, Orquesta Sinfónica Nacional Argentina, Orpheus Chamber Orchestra, Orchestra Nazionale della RAI Torino, Moscow Philharmonic Orchestra, Polish Chamber Orchestra, NHK Symphony Orchestra, Tokyo Philharmonic Orchestra and Ural Philharmonic Orchestra, under the direction of such conductors as Charles Dutoit, Marcello Viotti, Pedro I. Calderón, Dmitri Liss, and Faycal Karoui.

She has also been invited to appear at many festivals, including La Roque d'Anthéron, La Folle Journée in Nantes, Tokyo, Warsaw and Bilbao; the Chopin Festival at Bagatelle, Nohant and in Poland; the Martha Argerich Festival in Japan, Taiwan and Italy; the Festival Radio Classique at L'Olympia in Paris, Lisztomanias, the Festival de Saint-Riquier, Les Musicales de Mortagne, Les Nuits du Sucquet in Cannes, CIMA (Italy), the 'Ibériades' at Radio France, and the Festival das Artes in Coimbra (Portugal).

Her performances are regularly broadcast, notably on Arte, France 3, France Musique, Radio Classique, and the NHK.

She has recorded four discs on Denon, and her most recent CDs, 'Chopin: Ballades & Nocturnes' and 'Schumann & Liszt: Piano Concertos', were released on Mirare.

ミリイ・バラキレフ（1837-1910）は、ロシア五人組という作曲家集団を結成し、献身的に、かつ辣腕をふるってグループを率いたことで知られている。五人組は1857年から1862年にかけて形成され、その後は10年以上存続した。5人の作曲家を登場順に挙げていくと、ツェーザリ・キュー（1835-1918）、モデスト・ムソルグスキー（1839-1881）、ニコライ・リムスキー＝コルサコフ（1844-1908）、アレクサンドル・ボロディン（1833-1887）となる。いずれも独学で作曲家となった人たちで、ロシアの民族的な流れを汲む音楽の創造性と将来を信じ、その信念に動かされていた。バラキレフはグループでの成果を優先し、自分の作曲活動を後まわしにすることも厭わなかった。バラキレフは五人組とは別に、1862年に合唱指揮者ガブリエル・ロマキンと共に、あらゆる階層の人が音楽教育を受けられるように、無償で学べる音楽学校を創立した。その時代のロシア音楽について、リムスキー＝コルサコフは著作『我が音楽人生の年代記』で豊富な情報を掲載している。バラキレフの人柄、五人組の運営を管理するのにも用いていた方法論、さらにバラキレフという卓越した人物の能力とその限界についてリムスキー＝コルサコフは詳細に回想し、バラキレフは並外れた才能に恵まれてはいたが音楽的に弱いところもあり、受けた音楽教育に脱漏が多く、アカデミックな教育

に対して敵意を抱いていたと言及している。バラキレフはフランス人ピアニストのアレクサンドル・デュビュクからレッスンを受け、ごく若い頃にウーリビチョフ伯爵のお抱えピアニストおよび指揮者になるチャンスに恵まれた。ウーリビチョフは私設のオーケストラを所有しており、バラキレフはそこで仕事をしながら経験を積み、持って生まれた音楽的な本能と稀有の記憶力を駆使し、音楽家としてひとかどの腕前になれた。1855年、18歳のバラキレフはグリーンカと出会う。作曲者本人の了解を得た上で、グリーンカの歌劇《皇帝に捧げた命》からの主題によるピアノのための幻想曲など、最初に書いた曲を見てもらい、指導を仰いだ。グリーンカとの出会いはバラキレフの将来を決定づけ、グリーンカが始めたことを自分が継続させるという確固とした目的が与えられた。ロシア楽派を確立して洗練させよう、と。

しかし、作曲家バラキレフの人生はその創作活動において予想外の展開を見せる。1850年から1860年にかけての青年期の柔軟な時代には驚くほど多作だったが、五人組を率いての活動が絶頂を迎える頃にはそのペースが少し落ち、1870年代になると筆が完全にとまってしまう。仲間たちの勝手な動きを抑えられなくなり、精神的な危機に直面し、音楽活動から遠ざかった。1880年代以降にもなると

少しずつ創作活動に復帰。同時にサンクト・ペテルブルクの宮廷聖歌隊の楽長に就任し、生涯の終盤にあたる10年間で活発な作曲活動をおこない、1850年から1860年に着手はしたものの、中断していた相当数の曲が20年、30年、もしくは40年の歳月を経てようやく完成して日の目を見ることとなった。バラキレフはごく初期に自分の様式を見だし、それ以降、一生にわたって本質的には同じ作風で書きつづけたので、音楽言語の発展そのものとは無縁だった。バラキレフならではの特色はもう一つある。調性に関してのこだわりだ。長調でも短調でも、H、B、Des、Fisによる調性を柱と見なし、その大原則を仲間や友人（なんとチャイコフスキーは序曲《ロミオとジュリエット》を書いているとき、調性の構成についてバラキレフのアドバイスを従っている！）にも実行させようとした。

バラキレフは自分が1855年に第1稿を書きあげ、原曲の作曲家であるグリンカに捧げた《“皇帝に捧げた命”からの主題と変奏曲》の改訂に着手し、1899年（！）に最終版である第2稿を完成させた。この曲によって初期ロシア楽派の遺産、および西欧の偉大なピアノの伝統という、二つの持ち味を駆使する作曲家としてのアイデンティティを確立させる。演奏時間は15分未満の曲で、ピアノの低音域で賑やかに始まる導入部は即興的な印象を

与える。次いで第一の提示となる。この主題はオペラ第1幕で歌われる《私たちに苦しめないでください、お父さま》から取られている（オペラの舞台は17世紀初頭の動乱期のロシア。混乱に乗じて侵入してきたポーランド軍によって国の大半が占領されており、愛国心あふれる村人イワン・スサーニンが、娘アントニーダに向かって、婚約者ソビーニンの結婚は祖国が解放されてからにきなさいと教えさす場面だ）。次々とパラフレーズが展開していく。リストを思わせる超絶技巧、そして装飾をちりばめての拡大が、あらゆる手法を凝らして繰り広げられる。スピードアップしてから唐突に切れ目が入るフレーズ、素早く連打される音、トリル。静まったところで第二の主題（テンポ・ディ・ポラッカ）となる。これはオペラ第3幕の男声合唱《森へ仕事に行こう》からの主題である。さまざまな音域で奏でられるが、高音で軽くなり、終盤では勇壮な力強さが戻ってくる。

《庭園にて》は「牧歌的練習曲」で、1884年に作曲され、ピアニストのアドルフ・ヘンゼルトに献呈された。ヘンゼルトはバイエルン王国の出身で、ロシ

バラキレフというと、《イスラメイ》だけの作曲家だと短絡的に言われてしまうこともある。東洋風幻想曲（イスラメイ）は、長きにわたって「ピアノのために書かれた曲のなかでもっとも難しい曲」と言われてきた

ア帝国に50年近く暮らし、ロシアの多くの音楽家の育成に力を尽くし、バラキレフ自身もその影響を受けたと認めた人物である。魅力をたっぷりに聴かせる曲であり、左手のアルペジオによる装飾が念入りにほどこされ、リストの《コンソレーション》の影響が見て取れる。

トッカータとは、おもにクラヴサンとオルガンで演奏される楽曲で、17世紀から18世紀、フレスコバルディからバッハの時代に盛んに用いられ、古典派とロマン派の時代になるとわずかな例外（シューマンの《トッカータ》）を残して廃れていった。20世紀初頭、復興と懐古趣味の波が訪れ、ドビュッシー、ラヴェル、プロコフィエフといった作曲家が「単一のリズムでの常動曲」ということで、最初から最後までかけてダイナミクスを増していくトッカータを好んで書くようになる。バラキレフの《トッカータ》は、1902年に作曲され、震えるように繊細なスタカートで始まり、それが次第に強くなり、旋律的な中間部分のあとは力強い頂点へと向かっていく。

バラキレフの唯一の《ソナタ》変ロ短調は、1850年代に着手はしたものの、数回にわたって構成的な改訂をほどこされ、1905年になってようやく完成稿となった。それまでの数十年、ピアノ・ソナタという形式は休耕地となっていたの

が、スクリアピン、プロコフィエフといった作曲家のおかげで再生をとげた。20世紀になってからの若手たちの方向性とは無縁だったバラキレフは、過去に目を向けながら、豊かな表現と魅力にあふれた柔軟な様式感覚でこのソナタを書いている。第1楽章のアンダンティーノは、ロシア風の節まわしとショパン（晩年のバラキレフがもっとも愛した作曲家）の影響が色濃く見られる。書法の内面ということでは、対位法が優先的に用いられ、展開部の出だしからしばらくの声部の扱いが明らかなフガートとなっている。第2楽章モデラートはマズルカであり、ソナタの初稿にも含まれていたが、独立した曲として出版もされた。エネルギーが足り、軽やかであったりする。和声的に見晴らしても変化に富み、聴いていて気持ちのいい曲だ。第3楽章ラルゲットは、冒頭にインテルメッツォ（間奏曲）という表示があり、曲のインティメイトなキャラクターとも一致していて、哀愁に満ちた歌が、表情をどんどんと変えていく分散和音に支えられているさまが美しい。最終楽章のアレグロ・ノン・トロppo・マ・コン・フォーコは、老いたバラキレフが晩年も青年期とまったく変わらぬ活力、テンペラメントを持っていた証ともいえよう。第1主題のリズムの明確さは、ロシアの踊り《トレパック》のような、コサックダンスにも通じる力強さと熱狂を連想させる。ヴィルトゥオ

一ソな要素と抒情的なメロディのコントラストが素晴らしく、インテルメッツォの再現を聴かせたあと、冒頭のテーマに戻り、技巧と響きを駆使して力強さを増幅させていき、終盤では長調に転じ、高音部で静けさを表現する。

グリンカはその生涯で90曲におよぶロマンス（歌曲）を作曲したが、そのなかでも特に《ひばり》は人気が高く、声楽的にシンプルな書法なので初心者も挑戦しやすく、魅力にあふれ、短調と長調（平行調）のあいだを揺れるさまは、典型的な《都会的な民族音楽》の様式となっている。これはロシアの作曲家が18世紀末から好んで取りあげ、発展させてきた歌曲のスタイルだ。バラキレフはこの曲をピアノスティックに変身させ、ヴィルトゥオーソな装飾をほどこしたなかにも、歌のメロディを横糸として織りこんだ。アリャビエフの《ナイチンゲール》のリスト編曲を連想する向きもあるだろう。グリンカ自身も同じ《ナイチンゲール》の変奏曲を書いたが、グリンカの先駆者がここで《民族音楽ふうの作曲》をしてのけたという好例だ。ロマンスのメロディは途切れがちに配置されることできわだち、グリンカの原曲ではいかにもピアノならではの装飾部分が導入部となっている。主題の提示はラブソディの基本を踏んでいる。ピアノスティックな技巧が、メロディの声楽的な美しさと

競いあい、曲は透明で空気に溶けこむように終わっていく。この曲は《“皇帝に捧げた命”からの主題と変奏曲》と同様に、1855年に書かれ、1899年に改訂された。

バラキレフというと《イスラメイ》だけの作曲家だと短絡的に言われてしまうこともある。東洋風幻想曲（イスラメイ）は、長きにわたって「ピアノのために書かれた曲のなかでもっとも難しい曲」と言われ、それを挑戦ととらえたラヴェルが、同じような音楽的素材を使い、さらに技巧的で難しい曲を書くとは表明し、《夜のガスパール》のスカルボを作曲した。確かに《イスラメイ》は、その技巧的な表現で聴く者を圧倒するが、それだけで評価するのは惜しい曲だ。1869年に完成し、同年の11月30日、サンクト・ペテルブルクでニコライ・ルビンシテインによって初演された。年代順に振り返ると、サロン音楽の小品を除けば、この《イスラメイ》はロシアで書かれたピアノ作品としては初めて、公開の演奏会のステージで演奏するレパートリーに入れられた曲といえよう。当時の異国情緒への憧れが反映されている。五人組ではロシア国民音楽の将来を見すえ、東洋と西洋の狭間でスラブのアイデンティティを見いだしていくため、民族主義的な試行錯誤を繰り返していた。《イスラメイ》の主題二つは、カフカス地

方の民族音楽から取られた。バラキレフは私信で、第1主題は1863年にカフカス地方に滞在した際に採取した旋律であり、第2主題はチャイコフスキー宅での夜会で出会ったアルメニアの歌手から教えられた、と記している。ピアノならではの技巧的効果はリストを思わせ、主題、和声、楽器表現が、巧みに融けあい、ヴィルトゥオーソな面はもちろんのこと、空間を揺るがすほどの響きが見事である。第1主題は特徴的な増2度の音程を使い、エネルギーで力強く、いかにも東洋風な舞曲となっていて、次々に変奏をくわえ、喘ぐようなリズムの動機が断続的に挿入される。そして「アンダンティーノ・エスプレッシオーヴォ」の第2主題が登場。第1主題と同じように東洋風でありながら、もっと官能的で魅惑的な色彩をまとう。動きが活発となり、ごく自然に冒頭の力強いダンスが再現され、和音とオクターブの連打、さらに手首を限界ぎりぎりまで使い、打楽器的な両手の動きでの激しい打鍵によって曲は締めくくられる。

アンドレ・リシュク

翻訳：藤本優子

広瀬 悦子 (ピアノ)

3歳よりピアノを始め、弱冠6歳でモーツァルトのピアノ協奏曲第26番「戴冠式」を演奏。1992年モスクワ青少年ショパン国際ピアノコンクール優勝、日本および台湾にて10数回のリサイタルを開催。96年パリ・エコールノルマル音楽院・最高課程を首席卒業後、パリ国立高等音楽院入学。99年同音楽院を審査員全員一致の首席で卒業し、併せてダニエル・マーニュ賞受賞。ヴィオッティ、ミュンヘン両国際コンクール入賞後、99年マルタ・アルゲリッチ国際コンクールで優勝。その後、日本、フランス、アルゼンチン、ポーランド、イタリア、ポルトガル、スペイン、中国などで演奏活動続ける。パリ・ショパン・フェスティヴァル、ラ・ロック・ダンテロン音楽祭、ラ・フォル・ジュルネ（ナント、日本、ワルシャワ、ビルバオ）、CIMA音楽祭、カンヌ音楽祭、オランピア劇場に於けるラジオ・クラシック・フェスティバル、コインブラ音楽祭、ノーアン音楽祭、リストマニア、別府アルゲリッチ音楽祭、ドウシニキ音楽祭、台北アルゲリッチ音楽祭等に出演。2001年シャルル・デュトワ指揮/NHK交響楽団で、日本におけるオーケストラ・デビューを果たす。その他、これまでにバイエルン放送交響楽団、モスクワ・フィルハーモニー管弦楽団、アルゼンチン

国立管弦楽団、トリノ国立管弦楽団、ポーランド室内管弦楽団、ウラル・フィルハーモニー管弦楽団、オーケストラ・アンサンブル金沢、読売日本交響楽団、新日本フィル、東京交響楽団、仙台フィル、名古屋フィル、広島交響楽団、群馬交響楽団、大阪フィル、武漢交響楽団ほか国内外のオーケストラと多数共演。03年6月にはオルフェウス室内管弦楽団日本ツアーにソリストとして参加。07年4月、ワシントンD.C.のケネディセンターにてリサイタルを行い全米デビュー、その模様が世界中にインターネット中継される。2010年にはフランスに於いてシューマンのピアノ協奏曲でネルソン・フレイレの代役を数回務め、大成功をおさめた。04年2月にはコロムビアより「シャコンヌ」でCDデビューを飾り、「見事な技巧と叙情的歌い回し。期待の新星ピアニスト」（レコード芸術）と絶賛される。以降「ラ・ヴァルス」、「ファンタ

ジー」、「Le Vent」をリリース。2010年には5枚目のCD「Chopin : Ballades & Nocturnes」が、MIRAREより日本人初として世界的に発売され、レコード芸術「特選」等、各紙で高い評価を受ける。翌年には「シューマン&リスト：ピアノ協奏曲集」がリリースされた。

またその演奏はフランスのテレビ（アルテ、フランス3）やラジオ（フランス・ミュージック、ラジオ・クラシック）及びNHKにてしばしば放送されている。これまでにピアノを星洋子、中島和彦、中沖玲子、G・ムニエ、B・リグット、M.F.ビュッケ、J.シャミネ、A.ブレンデルの各氏に、室内楽をC・イヴァルディに師事。

Enregistrement réalisé pendant le festival de La Folle Journée de Nantes 2012 "Le Sacre Russe" du 1er au 5 février 2012 à la Cité Nantes Events Center / Piano : Denijs de Winter, Pianomobil / Accord : Duncan Wheatley / Direction artistique et prise de son : Hugues Deschaux / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet – LM Portfolio / Réalisation graphique : saga illico / Photos : Vincent Garnier / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2012 MIRARE, MIR 181

Remerciements à la SAEM La Folle Journée
www.mirare.fr

