

Mili A. Balakirew

ISLAMEI
Orientalische Fantasie

Herausgegeben von Editée par Edited by
Christof Rüger

Fingersatzbezeichnung von Doigtée par Fingering by
Annerose Schmidt

EIGENTUM DES VERLEGERS · ALLE RECHTE VORBEHALTEN

C. F. PETERS · FRANKFURT

LEIPZIG · LONDON · NEW YORK

VORWORT

Unter den fünf Komponisten der nationalen russischen Schule (auch genannt: Novatoren, Mächtige Fünf, Mächtiges Häuflein) ist Mili Alexejewitsch Balakirew (1837–1910) der spiritus rector und – zuweilen diktatorische – Kompositionslehrer (dessen kategorische Forderungen nicht zuletzt zu den erstaunlichen künstlerischen Arbeitsleistungen eines Borodin oder Mussorgski beitragen). Als einziger der fünf ein professioneller Musiker, ist er doch heftiger Gegner des Berufsmusikertums, das er mit Akademismus gleichsetzt. Und schließlich ist an seinem Schaffen eine eigenartige Gehemtheit bei Abrundung und Vollendung der Kompositionen zu beobachten. Typisch für Balakirews rasch entflammte und dann unter eigenen, überkritischen Maßstäben wieder resignierende Schöpfernatur ist das wechselhafte Schicksal etwa seiner *Sonate b-Moll*, deren Komposition sich über rund 50 Jahre erstreckt.

1855 war Balakirew mit Glinka zusammengetroffen und engagierte sich in der Folgezeit als Initiator des Novatorenkreises, als Dirigent und Konrektor der Musikalischen Freischule in Petersburg (einer von ihm mitbegründeten Vorform unserer heutigen Musikschulen, deren Besuch kostenlos war) für die weitere Entwicklung einer bewußt national orientierten russischen Musik, gleich seinen großen Leitbildern Glinka und Dargomyshski gegen alle Überfremdung durch süd- und westeuropäische Einflüsse auftretend. Das hinderte ihn und die anderen Novatoren allerdings nicht an der rückhaltlosen Bewunderung der besten und zukunftsweisenden Werke nichtrussischer Komponisten (wie etwa Liszt, Schumann und Berlioz) sowie an der häufigen Verwendung außerrussischer, besonders orientalischer Folklore. Balakirew galt ebenso als vortrefflicher Pianist, obgleich er voller Bescheidenheit eingesteht, mit gewissen Passagen aus *Islamei* „nicht fertig zu werden“.

Entgegen seiner üblichen Schaffensweise hat Balakirew seine orientalische Fantasie *Islamei* in einem Zuge niedergeschrieben (September 1869). Überwältigende Landschaftserlebnisse und der Zauber exotischer Musik waren mächtige Stimuli für die Entstehung des Werkes und zugleich für die Überwindung eigener Skrupel. Der Glinkaschen Tradition folgend, sucht der Komponist die Vokalmusik-Quellen an Ort und Stelle auf – er reist in den Kaukasus: „... die grandiose Schönheit der dortigen üppigen Natur und die mit ihr harmonisierende Schönheit der Menschen, die dieses Land bewohnen, das alles zusammen machte auf mich einen tiefen Eindruck... Da ich mich für die dortige Vokalmusik interessierte, suchte ich die Bekanntschaft eines Tscherkessen-

fürsten, der häufig zu mir kam und auf seinem Instrument, das teilweise einer Geige ähnelte, Volksweisen spielte. Eine davon, die sogenannte *Islamei*, eine Tanzmelodie, gefiel mir außerordentlich gut, und im Hinblick auf die bevorstehende Arbeit an der *Tamara* begann ich sie für Klavier einzurichten. Das zweite Thema wurde mir in Moskau von einem armenischen Schauspieler, der von der Krim kam, mitgeteilt und ist, wie er mir versicherte, bei den Krim-Tataren gut bekannt.“ (Brief an Reis ca. 1892). Dem ist hinzuzufügen, daß neuere Forschungen die noch lebendigen melodischen Vorlagen zu Balakirews Themen aufgefunden haben. Bei dem ersteren (T. 1 ff.) handelt es sich um eine – im Gegensatz zum zweiten – originale *Islamei*-Weise: *Islamei* ist ein von den Völkern der heutigen Kabardino-Balkarischen ASSR gepflegter Volkstanz, eine Abart der *Lesginka*, und im Gegensatz zu dieser, welche im $\frac{6}{8}$ -Takt notiert werden muß, auf dem charakteristischen $\frac{12}{16}$ -Metrum aufgebaut. Für die Gesamtkonzeption des Werkes entscheidend ist die Verwendung zweier gegensätzlicher Volksmusiksphären: Lied und Tanz, wobei deren lyrische bzw. motorische Spezifik noch durch die Wahl der Themen betont wird. Analog verfuhr übrigens Glinka in seiner berühmten *Kamarinskaja*. Die Melodie des langsamen D-Dur-Teiles (T. 92 ff.) ist, wie Israel Nestjew nachweist, ein tatarisches Liebeslied. Interessanterweise nimmt der Übergang zu diesem Thema Passagen aus Borodins *Fürst Igor* voraus (Einleitung zur Arie des Kotschak). An diesem kleinen Beispiel verwandter Intonationen kann man gut die kollektive Arbeitsatmosphäre der Fünf ablesen, wie sie sich in unwillkürlichen Reminiszenzen offenbart. So begegnen wir auch in Rimski-Korsakows *Scheherazade* (Finale) einer regelrechten „*Islamei*-Episode“. Die originelle und kontrastergiebige Kombination eines Tanz- und eines Liedthemas wird allerdings durch den heterogenen Charakter der folkloristischen Quellen sekundiert, die Balakirew aber doch aus der Gefahr eines „ethnographischen Potpourris“ herausführt und überlegen zusammenschmilzt. Freilich muß er dann in Durchführung und Reprise auch die Liedmelodie der toccatenhaften Anlage des gesamten Werkes angleichen – durch Zuführung wiederum eines motorischen Elements (T. 242: *tempo di Trepak* – Trepak ist ein alter russischer Stampftanz), so daß der Interpret im letzten Drittel des Werkes auf weite Strecken sorgfältig in Dynamik und Artikulation abstimmen muß, um eine gewisse Monotonie zu vermeiden.

Christof Rürger

PREFACE

Of the five Russian composers of the Russian national school (also called "innovators", "the mighty five", "the mighty handful"), Mili Alexejewitsch Balakirev (1837–1910) was the circle's ruling spirit and its – sometimes dictatorial – teacher of composition (to whose categorical demands, among other things, we may ascribe the astonishing artistic output achieved by a Borodin or a Mussorgsky). The sole professional musician of the five, he was a vigorous opponent of musical professionalism, which he compared with musical academicism. And yet one can observe in his work a curious sense of frustration in the rounding-off and completion of his compositions. Typical of Balakirev's inspiration, which was quickly stimulated but then tailed off under the pressure of his own hypercritical standards, are the varying fortunes of his *sonata in B minor*, the composition of which was spread over about 50 years.

In 1855 Balakirev met Glinka and subsequently as the initiator of the circle of innovators, and as conductor and co-director of the Free Music School in Petersburg, which he helped to found – a precursor of our own music schools today in that instruction was free – committed himself to the furtherance of a school of Russian music with a consciously national orientation, and like his great ideals, Glinka and Dargomyjsky, opposed the infiltration of musical influences from southern and western Europe. That did not prevent either him or the other initiators from entertaining a boundless admiration for the best forward-looking works of non-Russian composers like Liszt, Schumann and Berlioz, or from frequently resorting to extra-Russian and even oriental folklore. Balakirev was also an excellent pianist though he admitted with complete modesty that there were certain passages in *Islamei* that he "couldn't manage".

Contrary to his usual compositional practice Balakirev wrote his Oriental Fantasy *Islamei* uninterruptedly (September 1869). Overwhelming experiences of fine scenery and the magic of exotic music were powerful stimuli for the creation of the work and for overcoming his own inhibitions. Following in the wake of Glinka, the composer sought out the sources of vocal music in their own localities – he travelled to the Caucasus: "... the majestic beauty of luxuriant nature there and the beauty of the inhabitants that harmonises with it – all these things together made a deep impression on me ... Since I interested myself in the vocal music there, I made the acquaintance of a Circassian prince, who frequently came to me and played folk tunes on his instrument, that was something like a violin. One of them, called *Islamei*, a dance-tune, pleased me extraordinarily and with a view to the work I had in mind on Tamara I began to arrange it for the piano. The second theme was communicated to me in

Moscow by an Armenian actor, who came from the Crimea and is, as he assured me, well known among the Crimean Tartars." (Letter to Reis, circa 1892). To this it must be added that recent research has revealed the still extant melodic originals of Balakirev's themes. In the case of the first (bar 1 ff.) we have, in contrast to the second theme, an original *Islamei* tune: *Ilamei* is a folk-dance, a variety of the *Lesginska*, practiced by the peoples of the present-day Carbadian-Balkarian ASSR, and in contrast to the *Lesginska* which must be written down in $\frac{6}{8}$ time, is specifically built up on a $\frac{12}{16}$ rhythm. Decisive for the whole conception of the work is the use of two opposing spheres of folk-music: song and dance. Here the specific nature of these two, namely lyricism and dynamicism, is underlined by the choice of themes. Incidentally, Glinka did the same thing in his famous *Kamarinskaya*. The melody of the slow D major part (bar 92 ff.) is, as Israel Nestyev has shown, a Tartar love-song. Interestingly enough the transition to this theme anticipates passages from Borodin's *Prince Igor* (introduction to Khan Konchak's aria). The collective working atmosphere of the Five, which reveals itself in such involuntary reminiscences, can be recognised in this small example of kindred accents. Thus even in Rimsky-Korsakov's *Scheherazade* we encounter a regular "Islamei episode". The original combination, rich in contrasts, of a dance-theme and a song-theme is reinforced by the heterogeneous character of the folklore sources which Balakirev rescued from the danger of an "ethnographic potpourri" and welded together in masterly fashion. Of course he was forced in exposition and recapitulation to adapt the song-melody to the toccata-like lay out of the whole work by the injection of a dynamic element (bar 242, *tempo di Trepak* – the Trepak is an old Russian dance with stamping) so that in the last third of the work the interpreter has to vary his dynamic and articulative accents carefully and over long stretches in order to avoid a certain monotony.

Christof Rieger

PRÉFACE

Parmi les cinq compositeurs de l'école nationale russe (appelés aussi les «novateurs» ou les «cinq puissants»), Mili A. Balakirev (1837–1910) est l'âme et le maître de composition, parfois dictatorial: c'est à la rigueur des ses exigences que nous devons, pour une bonne part, l'étonnante production artistique d'un Borodin et d'un Moussorgsky. Seul musicien professionnel parmi les

«Cinq», il est néanmoins adversaire du musicien de métier: c'est là, pour lui, de l'académisme. Enfin malgré le fini, le caractère achevé de ses compositions, on peut y décèler une certaine raideur. Les tribulations qui furent le destin de la *Sonate en si bémol*, dont la composition s'étend sur environ cinquante ans, trahissent le caractère particulier du génie créateur de Balakirew: nature prompte à s'enflammer, mais également prompte à l'abandon sous l'influence du tempérament hypercritique du compositeur.

En 1855, Balakirew avait rencontré Glinka. Dans la suite, par son action d'initiateur du «Groupe des Cinq», par son activité de chef d'orchestre et de directeur-adjoint de l'École Libre de Musique de Saint-Petersbourg (cette École, qu'il avait contribué à fonder et dont la fréquentation était gratuite, est l'ancêtre de nos écoles de musique), il se voua au développement de la musique russe, d'une musique proprement et consciemment russe que, à l'exemple de ses grands modèles Glinka et Dargomyzsky, il s'employa à dégager de toute influence étrangère, tant du sud que de l'ouest de l'Europe. Ceci ne l'empêchait nullement, pas plus que les autres musiciens du «Groupe des Cinq», d'admirer sans réserve les meilleures œuvres des précurseurs étrangers (Liszt par exemple, ou Schumann et Berlioz), ni de puiser fréquemment dans le folklore étranger – spécialement dans le folklore de l'Orient. Balakirew était aussi très apprécié comme pianiste, bien qu'il avoue avec modestie n'être pas capable de venir à bout de certains passages de l'une de ses propres œuvres, *Islamei*.

À l'encontre de sa manière habituelle de création, Balakirew a écrit d'un trait – en septembre 1869 – sa fantaisie orientale *Islamei*. Les vives impressions produites sur lui par tel paysage, la magie de telle musique exotique, furent de puissants stimulants à sa création et permirent en même temps au musicien de vaincre ses scrupules. Fidèle à la tradition de Glinka, le compositeur va cependant chercher ses sources sur place, dans la musique vocale; il se rend au Caucase: «... la beauté grandiose de cette riche nature et, en harmonie avec elle, la beauté de ses habitants, tout cela fit sur moi une impression profonde... Comme je m'intéressais à la musique vocale du pays, j'ai voulu faire la connaissance d'un prince circassien qui vint souvent me voir et me joua, sur un instrument à peu près semblable à un violon, des mélodies populaires. L'une d'entre elles, appelée «islamey», sur un rythme de danse, me plut particulièrement et, pensant à «Tamara» que je devais écrire, je commençai à en faire un arrangement pour piano. Le deuxième thème me fut communiqué à Moscou par un acteur arménien arrivant de Crimée; il est, m'assura-t-il, bien connu chez les Tartares de la région». (Lettre à Reis 1892 environ). Ajoutons que des recherches récentes ont fait découvrir les mélodies, encore vivantes, qui ont servi de base aux thèmes de Balakirew. Le premier thème (mesure 1 et suiv.) est, par opposition au deuxième, une mélodie originale d'*islamey*: l'*islamey* est une danse populaire, une variante de la *lesginka*, toujours en honneur dans la République Socialiste Soviétique Autonome des Kabardes; elle se développe sur un rythme à $\frac{6}{8}$, alors que le rythme de la *lesginka* est $\frac{12}{16}$. Pour la conception d'ensemble de l'œuvre, l'utilisation de deux modes opposés de musique populaire est décisive: il s'agit de la chanson et de la danse, et leurs

caractères lyrique et mouvementé sont soulignés par le choix des thèmes. Glinka a d'ailleurs procédé de même dans sa célèbre *Kamarinskaïa*. La mélodie du passage lent en ré majeur (mesure 92 et suiv.) est une chanson d'amour tartare, ainsi que l'a établi Israël Nestjew. Il est intéressant de constater que la transition qui conduit à ce thème annonce des passages du *Prince Igor*, de Borodine (introduction à l'air de Kontschak). Ce petit exemple d'«intonations» analogues permet de se représenter l'atmosphère de travail collectif qui était celle du «Groupe des Cinq»: elle se manifeste par ces réminiscences. De même nous trouvons chez Rimsky-Korsakoff (dans le finale de *Shéhérazade*) un véritable «épisode d'islamei». La combinaison, originale et riche en contrastes, d'un thème de danse et d'un thème de chanson, voit d'ailleurs son effet renforcé par le caractère hétérogène des sources folkloriques que Balakirew, en les fondant en un tout de façon souveraine, préserve du danger de tomber dans le «pot-pourri ethnographique». Certes, il lui faut alors, dans le développement et la reprise, adapter la mélodie elle-même à la disposition en toccata de toute l'œuvre, ceci en introduisant un élément de mouvement (mesure 242 et suiv., *tempo di trepak*, celui-ci étant une vieille danse russe, dont le rythme se marque en frappant du pied), si bien que l'interprète, dans le dernier tiers de l'œuvre, doit prendre soin, pendant de longs passages, de nuancer avec dynamisme et de varier l'exécution de ces passages, pour éviter une certaine monotonie.

Christof Rüger

REVISIONSBERICHT

Die vorliegende Ausgabe der *Orientalischen Fantasie* von Balakirew stützt sich auf das Autograph (A), eine vom Autor eingerichtete Neufassung (B) (D. Rahter, Leipzig o. J.) und die jüngste sowjetische Ausgabe (C) (Musgis, Moskau 1959). Die Bezeichnungen wurden der letztgenannten Fassung entnommen, da sie der heute geltenden Differenzierung von Tempo- und Ausdrucksanweisungen Rechnung tragen und zudem für den Interpreten wichtige Gestaltungshinweise enthalten, wie sie sich aus der nun hundertjährigen Aufführungspraxis dieses Stückes ergeben (solche ihrer Prägnanz wegen übernommene Zusätze sind beispielsweise „tempo die Trepak“ T. 242 oder „furioso“ T. 192). Die italienischen Formulierungen wurden teilweise aus dem Russischen übertragen. Um ein rasches Erfassen der rhythmischen Taktabläufe zu ermöglichen, wurde die Verbalkung dahingehend verändert,

daß stets je sechs bzw. neun Sechzehntel mit *einem* durchgehenden Balken zusammengefaßt werden. Abgewichen von dieser Regel wird in den Fällen, wo die Akkordrepetition als gestalterisches Mittel einen betont „tomisierenden“ Zug annimmt (T. 53 ff., T. 198 ff.). Sämtliche aus dem Autograph zitierte Lesarten hat der Komponist in der Ausgabe von Rahter bereits selbst korrigiert, so daß sie bis auf eine Ausnahme (T. 171) nicht in den Text dieser Ausgabe aufgenommen wurden. Sie sind im folgenden angegeben.

T. 42 f., unteres System:

Statt der punktierten Sechzehntel der Druckausgaben wurden Sechzehntelduolen gesetzt.

T. 64 ff., unteres System:

Statt der punktierten Sechzehntel beider Ausgaben wurden Sechzehntelduolen gesetzt.

T. 77, oberes System: *Upper staff, the A. is missing*
In A fehlt das fis''' des 11. Sechzehntels. *the f'''-sharp in*

T. 136, oberes System: *Upper staff | the 11th 16ths.*
A hat im 3. Achtel zusätzlich cis'. *Autograph has in*
3rd eight note an additional c'-sharp

T. 139, unteres System:

A hat im 2. und 10. Triolensechzehntel ein zusätzliches e.

T. 154, oberes System:

Hrsg. empfiehlt für letztes Sechzehntel es'-es'' statt e'-e'', wie in B und C.

T. 162, oberes System: *Upper staff*
in A 7. Sechzehntel fehlt des'. *In the autograph, the*
seventh sixteenth note has no d^{fl}-flat.

T. 164, oberes System: *Upper staff*
in A 7. Sechzehntel fehlt a''. *In the autograph, the*
seventh sixteenth note has no a^{fl}-natural

T. 171, unteres System: *Lower staff*

1. und 3. punktiertes Achtel: B und C schreiben g bzw. g statt h bzw. b (so in A). Aus grifftechnischen Gründen sowie aus klanglichen Gesichtspunkten wurde hier auf die Lesart von A

zurückgegriffen. *Sources B+C write g+g respectively instead*
of b-flat + b respectively. From a technical & tonal per-
spective, dignity here in the interest of the A. is preserved

T. 215, beide Systeme: *both staves*

das fis bzw. fis' der vier letzten Sechzehntel fehlen in A.

The f-sharp & f'-sharp of the 4 last 16ths aren't in the Auto.

T. 222, unteres System: *Lower staff*

s. Anm. T. 65. *See note in m. 65*

T. 314, oberes System: *Upper staff*

5. Sechzehntel: B schreibt e''-e'''. Dem zieht der Hrsg. der thematischen Analogie wegen (s. T. 92) die Lesart von C es''-es''' vor.

5th sixteenth note, source B has e''-e'''

Für Nikolai G. Rubinstein

ISLAMEI

Orientalische Fantasie

Mili A. Balakirew
(1837-1910)

Presto con fuoco (♩ = 168)

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a 12/16 time signature. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Presto con fuoco' with a quarter note equal to 168 beats per minute. The score is divided into systems, with measure numbers 3, 6, 9, and 12 indicated at the start of each system. The piano part features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass part provides a steady accompaniment with eighth notes and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano) are used throughout. The score concludes with a final cadence in the piano part.

15

p *pp*

18

21

poco a poco cresc.

24

f (b)

27

p *f*

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

+ both phrase pairs in like brackets repeat identical intervals an octave higher the second time through

45

p

Lead in

47

p. 1 - 2 and

p. 1 - 2 and

49

p. 1 - 2

p. 3 - 4 and

51

1 - 2

3 - 4 and

53

il ritmo ben marcato

p

poco a poco cresc.

* mit Tonhaltpedal auszuführen | pédale forte | right pedal

+ identical to mm 198-205 ex-
cept for circled chords in m. 60

58

59

62

65

67

Despite being in different keys & slightly different notation, ++ mm 22 6 23 have identical functional intervals but note difference in dynamics

69

71

73

poco a poco agitato

poco a poco cresc.

ossia:

75

+ same as mm. 234-237
except for circled chords in
m 69

77

79

81

83

85

• **) Siehe Revisionsbericht | Voir Revisionsbericht | See Revisionsbericht

+ Desp. in the key change in m 83, this phrase pair indicated by matching brackets sharp identical intervals in all but the last chord (circled), the second phrase an octave higher than the first

E. P. 12516

++ Note that this is the only time this Dbm7 ending chord ends with a 'd'-flat instead of 'd'-natural for the R. (in m. 211 thumb. (compare mm 14, 30, 66, 223 & analogous chords in m. 231))

tranquillo
poco a poco ritard.

88

92 Moderato e tranquillo

92

97

102

un poco rit.

a tempo

107

111

...ssia:

Musical score for measures 111-114. Treble and bass staves with complex rhythmic patterns and fingerings.

115

Musical score for measures 115-119. Treble and bass staves with complex rhythmic patterns and fingerings.

120

un poco rit. a tempo

Musical score for measures 120-125. Treble and bass staves with complex rhythmic patterns and fingerings.

126

Musical score for measures 126-130. Treble and bass staves with complex rhythmic patterns and fingerings.

131

poco a poco animato

pp *mf* *sim.*

Musical score for measures 131-135. Treble and bass staves with complex rhythmic patterns and fingerings.

135

*)

2 1 3 2 4 3

p

1 2 3 4 5

138

cresc. 3 *sim.*

**) **)

Presto energico

140

ff 3 3 *sim.*

1 2 4 1 2 5

142

1 4 1 2 5 1 4 1 2 5

144

1 2 4 1 2 5 1 4 1 2 5

*) **) Siehe Revisionsbericht | Voir Revisionsbericht | See Revisionsbericht

Agitato ed accel. al tempo primo

146

148

150

152

Tempo I

154

*) Siehe Revisionsbericht | Voir Revisionsbericht | See Revisionsbericht

M3

157

un poco rallentando e ben articolato

160

a tempo, energico

163

166

169

+ intervals & modulation in both passages are identical, but note different inversions of respective end chords & correction in m164 to d²-natural in lower staff to match d²-natural in upper staff

** Siehe Revisionsbericht | Voir Revisionsbericht | See Revisionsbericht

++ compare mm. 61-64
↓ mm. 226-29 but note different dynamics

E. P. 12516

172

sf

sim.

174

pp

sim.

176

ppp

178

dolce e leggiero

180

+ The pattern is repeated 4 times, each time an octave lower. The fifth time through it is cut off halfway.