

Profil

Edition
Günter
Hänssler

Music of Mikhail Glinka



The Czar's Guitars

John Schneiderman & Oleg Timofeyev
Russian seven-string guitars

**Musik von Michail Glinka (1804-1857)
im Stil des 19. Jahrhunderts,
arrangiert für zwei Gitarren**

**John Schneiderman (siebensaitige
russische Gitarre und Quartgitarre)**

**Oleg Timofejew (siebensaitige
russische Gitarre und Quartgitarre)**

1. Polonaise aus *Ein Leben für den Zaren*
arr. von V. Morkow
2. Warum weinst du, junge Schönheit?
arr. von anon.
3. *Kamarinskaja* arr. von Morkow
4. Ludmillas *Kavatine** arr. von K. Petrow
5. Ludmillas Arie aus *Ruslan und Ludmilla*
arr. von Morkow
6. Fantasie über *Ein Leben für den Zaren*
arr. von Morkow
7. Nocturne *La Séparation*
arr. von Timofejew
8. Potpourri aus *Ruslan und Ludmilla*
arr. von A. Palewitsch
9. *Romans* arr. von anon.
10. Kavatine aus *Ruslan und Ludmilla*
arr. von Morkow
11. Potpourri aus *Ein Leben für den Zaren*
arr. von Morkow
12. *Kavalleristen-Trab*
arr. von Timofejew

* Komposition für Sologitarre,
vorgetragen von Oleg Timofejew

Michail Iwanowitsch Glinka (1804-1857) nimmt eine Sonderstellung in der russischen Musikgeschichte ein. Mit seinen Liedern, Orchesterwerken und insbesondere seinen Opern hat Glinka Werke geschaffen, die als Inbegriff russischer Musik gelten und in ihrer Bedeutung vergleichbar sind mit der Bedeutung der Werke Shakespeares oder Goethes für deren nationale Literaturen. Der vielleicht ergiebigste Vergleich ließe sich zu seinem Zeitgenossen Alexander Puschkina ziehen. Für Erwachsene und Schulkinder gleichermaßen ist Puschkina mehr als eine solitär herausragende Größe der russischen Dichtung. Er ist gewissermaßen die russische Dichtung, denn er prägte mit seinen Werken die Entwicklung eines originär russischen dichterischen Ausdrucks wie kein anderer.

Wer sich allerdings in diesem Sinne auf Glinka als »den Vater der russischen Nationalmusik« bezieht, sollte die komplexe Landschaft der russischen Musik um 1800 nicht außer Acht lassen. Wie fast alle großen Komponisten der Musikgeschichte – zum Beispiel Josquin de Pres, Purcell, Bach oder Mozart – verdanken sie ihren unsterblichen Ruhm weniger musikalischen Innovationen als vielmehr der herausragenden Qualität ihrer Werke im Rahmen bereits existierender Formen und Konventionen. Man darf nicht vergessen, dass es auch vor Glinka, der in Moskau und St. Petersburg wirkte, interessante Komponisten gab, sowohl russische als auch zugezogene – z.B. S. Dawidow, A. Titow oder C. Cavos. Sie schufen qualitativ hoch stehende Musik fürs Theater, häufig zu russischen Sujets und unter Verwendung genuin ländlicher Volksmusik, worin sie Züge von Glinkas Spätwerk gewissermaßen vor-

wegnahmen. Allerdings erreichte keiner von ihnen jenen hohen Grad an Perfektion, mit der Glinka westeuropäische Ästhetiken und die Besonderheiten russischer Lieder und Tänze miteinander verband.

Glinka führte ein relativ kurzes, aber ereignisreiches Leben. Er kam am 1. Juni 1804 als Adelspross in Nowospaskoje, einer Ortschaft im Gouvernement Smolensk, zur Welt. Das Bedienstetenorchester seines Onkels – eine damals durchaus übliche Einrichtung in vornehmen Häusern – brachte Misha Glinka erstmals mit großer Musik in Berührung. Im Herbst 1815 schickten ihn seine Eltern nach St. Petersburg; 1816 erfolgte die Aufnahme in das Lyzeum Tsarskosek'skij, wo er eine erstklassige Ausbildung genoss, mehrere Fremdsprachen erlernte und mit A. S. Puschkina, W. K. Küchelbäcker, K. I. Arsenjew und A. I. Galisch Bekanntschaft machte. Bald nahm er Klavierunterricht bei dem berühmten Iren John Field und Geigenunterricht bei F. Böhm. Die Theaterhäuser von St. Petersburg boten eine Fülle von abendlicher Unterhaltung, und während dieser Jahre hörte Glinka erste Opern von Mozart, Rossini, Cherubini und anderen Meistern. Obwohl selbst nicht mit einer sonderlich kräftigen Stimme gesegnet, nahm Glinka professionellen Gesangsunterricht. Seine Vertrautheit mit der Belcanto-Technik kam ihm als Komponist zugute – Sänger und Sängerinnen bestätigten, dass er um die Möglichkeiten der Stimme bestens Bescheid wusste. Anfang der 1820er Jahre schrieb Glinka seine ersten Kompositionen für Gesang – *romansy* (vom französischen Wort *romance* abgeleitet und den

deutschen *Liedern* entsprechend). Manche von ihnen wurden schnell bekannt und geschätzt. Trotz einer erfolgreicher Karriere im Verkehrsministerium quittierte Glinka 1828 den Staatsdienst, um sich ganz seiner künstlerischen Arbeit widmen zu können.

Zwischen 1830 und 1834 bereiste er Italien, Österreich und Deutschland. Interessanterweise fasste er ausgerechnet während dieser Auslandsreise den Entschluss, eine russische Oper zu schreiben – *Ein Leben für den Zaren*. Als Vorlage wählte er die Geschichte des Bauern Iwan Sussanin, der während der »Zeit der Wirren« (frühes 17. Jahrhundert) den Zar vor polnischen Invasoren schützte und sein Leben für ihn opferte. Catterino Cavos, der 1836 die Uraufführung von Glinkas Meisterwerk leitete, hatte diesen Stoff schon 1815 zu einer Oper verarbeitet. Die repressive Atmosphäre während der Herrschaft Nicholas' I. zwang Glinka, einen quasi-patriotischen Titel zu wählen – eine Entscheidung, die in Sowjetzeiten rückgängig gemacht wurde, als man das Werk wieder mit *Iwan Sussanin* überschrieb und den Zaren unerwähnt ließ.

Im Unterschied zu diesem ersten Opernwerk, das innerhalb eines eng gefassten Rahmens geschaffen und schnell zu einem großen Erfolg wurde, hatte Glinkas 1842 verfasste Oper *Ruslan und Ludmilla* eine sehr viel problematischere Geschichte. Unmittelbar nach der Premiere von *Ein Leben für den Zaren* nahm er die Arbeit daran auf, doch es sollten einige Jahre ins Land gehen, ehe er sie zum Abschluss führen konnte. Auch war ihm mit *Ruslan*,

der 1842 uraufgeführt wurde, kein sofortiger Erfolg beschieden. Die Oper regte jedoch zu dermaßen hitzigen Debatten an, dass sie bald zum einflussreichsten Einzelwerk der russischen Musikgeschichte avancierte. Ruslan, so ließe sich behaupten, markiert die Schnittstelle von exotischer Oper und opéra fantastique. Westeuropäische Komponisten hatten mit beiden Formen bereits ausführlich experimentiert, doch ist es Glinkas Verdienst, sie zusammengeführt und um die Elementen des russischen Heldenepos erweitert zu haben. Glinkas Exotik – d.h. seine im *Ruslan* angelegten meisterhaften Arrangements persischer, kaukasischer, türkischer und finnischer Weisen – war wegweisend für die nächste Generation russischer Komponisten wie Balakirew, Borodin und Rimsky-Korsakow.

Drei unterschiedliche Begleitumstände erschweren Glinkas Laufbahn als Musiker: zum einen sein gesundheitlicher Zustand und seine ausgeprägte Hypochondrie; zum anderen seine unglückliche Ehe (das Scheidungsverfahren zog sich von 1841 bis 1846 hin); und, drittens, die mangelnde Anerkennung seines Genies im Heimatland. Enttäuscht von der eher kühlen Aufnahme seiner zweiten Oper, reiste Glinka 1844 für zwei Jahre nach Frankreich und Spanien. Die Frische und die Exotik der spanischen Musik beeindruckten den Komponisten so sehr, dass er später in Russland die »Spanische Tradition« begründen sollte. Nicht von ungefähr legte Glinka seinem Kollegen Mili Balakirew, als er ihm zum ersten Mal begegnete, zwei spanische Themen vor, die dieser zu einer Ouvertüre verarbeitete. Seine letzten Lebensjahre pendelte Glinka zwischen

Warschau, Paris, St. Petersburg und dem Gouvernement Smolensk. Im Frühjahr 1856 brach er nach Berlin auf, wo er ein Jahr später verstarb.

Glinka für Gitarre

Musikwissenschaftler denken wahrscheinlich sofort an Glinkas Erfahrungen in Spanien, wenn von seinem Bezug zur Gitarre die Rede ist. Tatsächlich kommt Glinka in seinen Memoiren auf spanische Gitarristen zu sprechen; er hinterließ auch Aufzeichnungen von Liedern und Gitarrenstücken, die er in Spanien gehört hatte. Was wir hier zu Tage gefördert haben, ist allerdings tiefer und substantieller. Die siebenseitige russische Gitarre, ein Instrument, das sich in Bau, Stimmung und Spielweise von der spanischen Gitarre deutlich unterscheidet, wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts populär und war Glinka natürlich bekannt. Überdies zählte zu seinen Bekannten in St. Petersburg der gleichaltrige Baron Wladimir Morkow (oder Morkoff). Morkow hatte bei Andrej Sychra, dem einflussreichsten russischen Gitarristen aller Zeiten, studiert, war selbst als Gitarrenlehrer tätig und spielte mit seinen Studenten Duette nach eigenem Arrangement. Gemäß den Konventionen seiner Zeit schrieb Morkow seine Duette für die kleine (Quart-) und die normal große Gitarre. Dank dieser Kombination gewann die Gitarrenmusik an melodischer Spannbreite und Klangfülle.

Hier ein Bericht von Michail Stakhowitsch aus dem Jahr 1854: Ich hatte Gelegenheit, die wunderschönen Stücke für zwei Gitarren zu hören, die Morkow

[...] im Duett mit einem Bewunderer unseres Instruments vortrug, der ihn an diesem Abend besuchte. [...] Morkow ist der beste Schüler Sychras; er studiert Musik und hält sich auf dem Laufenden, was die Entwicklung unseres Instruments betrifft, ein erfahrener Gitarrist mit kultiviertem Geschmack und großer Komponist für unser Instrument – [ein wahrer] Maestro, dieser Morkow. Möge Gott ihn dabei unterstützen, auch weiterhin zum Wohle der siebenstimmigen Gitarre zu wirken.


Von Morkows hier vorgestellten Arrangements sind bislang nur die *Polonaise* (Nr. 1), die *Kamarinskaja* (Nr. 3), die *Fantasie über Ein Leben für den Zaren* (Nr. 6) und die *Kavatine* (Nr. 10) veröffentlicht worden. Alle anderen Stücke stammen aus den beiden Manuskriptsammlungen von 1856 und 1858, von denen erstere der Abteilung für seltene Bücher der Lenin Bibliothek, letztere einer Privatsammlung in Moskau entliehen wurde. Die Potpourris und Arrangements einzelner Stücke vermitteln einen interessanten Einblick in die zeitgenössische Rezeption der Oper. So enthält zum Beispiel keines von Morkows Potpourris aus *Ein Leben für den Zaren* den patriotischen Chor *Slawsja* (*Sei geehrt*)! Dies mag als Hinweis auf Morkows liberale Geisteshaltung gewertet werden.

Zu Glinkas *Kamarinskaja*: In ihr sind zwei Motive nebeneinander gestellt – ein langsames Hochzeitslied und ein Tanzlied. Eine derart kontrastreiche Komposition war in und vor Glinkas Zeit durchaus üblich; das Besondere an diesem Stück ist jedoch die kunstvolle Ausführung, die der Ähnlichkeit beider

Themen auf den Grund geht. Unmittelbar nachdem er dieses Arrangement von Morkow gehört hatte, brachte Stakhowsitch Folgendes zu Papier:

»Sie werden außergewöhnliche Gitarrenstücke hören«, sagte mir Zimmermann, und ich musste ihm voll beipflichten, als mir das *Potpourri russischer Lieder* von Morkow und die ebenfalls von ihm gesetzte *Kamarinskaja* zu Ohren kam. Das ist es: zwei Gitarren! [...] »Bravo! Aus vollem Herzen, 'Bravo!'« – entfuhr es mir nach dem ersten Stück, Morkows Potpourri. Noch besser gefiel mir die *Kamarinskaja*. Ich hatte mit einer bloßen Adaption von Glinkas Komposition gerechnet, aber in der Einführung und der ersten Hälfte des Stücks gelingt es Morkow meisterlich, die gitarristischen Aspekte der *Kamarinskaja* auf seine ganz eigene Art herauszuarbeiten. [...] Gewiss, Beethovens Bearbeitung dieses Themas ist um einiges schwächer als die von Field oder jene anderen Versuche unserer russischen Musiker, allen voran der von Glinka. Was nicht verwundern kann: Beethoven war dieses Thema im Grunde fremd, was jedoch die Kraft und den Ruhm dieses deutschen Musikeroen nicht schmälern soll. [...] Ich hatte Bedenken: Würde Morkow den gitarristischen Aspekt der *Kamarinskaja* wirklich nutzen? Doch zu meiner Freude war schon den ersten Takten anzuhören, dass er diesen Aspekt zu seinem Hauptanliegen gemacht hatte: Seiner Intelligenz gebührt Hochachtung!

In Anlehnung an die hervorragenden Arrangements der Zeitgenossen Glinkas haben die Künstler der vorliegenden Einspielung einige Stücke selbst



bearbeitet. Das **Nocturne *La Séparation*** (Nr. 7) bietet sich einer solchen Bearbeitung geradezu an. Es ist in Russland eines der populärsten Werke Glinkas und wurde schon häufig für andere Instrumente (etwa Cello oder Harfe) transkribiert. Der humoresque **Kavallerie-Trab** (Nr. 12) ist ursprünglich für Klavier zu vier Händen gesetzt, in jener Form, der wahrscheinlich die europäische Tradition der Duette mit Terzgitarre entsprang, also jenem Instrument, dem die russische Quartgitarre entspricht.

Das Ensemble **The Czar's Guitars** besteht aus seinen Gründern, dem russischen Musikwissenschaftler und Gitarristen Oleg Timofejew und John Schneiderman, der als Lautenist und Interpret der Gitarrenmusik des 19. Jahrhunderts weltweit hohes Ansehen genießt. Mitte der 1990er Jahre begann Timofejew, die nahezu vergessene Tradition der siebensaitigen

russischen Gitarre aufzuarbeiten und darzulegen, Konzerte im In- und Ausland zu organisieren und aufzuführen, Zeitschriftenartikel zu verfassen und CD-Alben einzuspielen. Mit Fördermitteln ausgestattet, reiste er nach Moskau, St. Petersburg, Smolensk und Jaroslawl, um in verstaubten Archiven und Privatsammlungen Urschriften und Originalausgaben aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auszugraben. Zu seinen Entdeckungen zählen viele Kompositionen für zwei Gitarren, einschließlich der großartigen Arrangements aus Morkows Manuskripten. 2003 schlossen sich Timofejew und Schneiderman zusammen; seitdem unternehmen sie regelmäßig Konzertreisen durch die USA und andere Länder. Zurzeit arbeiten sie an zwei neuen Projekten: dem »Souvenir de Russie« und der »Russischen Weihnacht mit THE CZAR'S GUITARS«.

Oleg Timofeyev, Übersetzung: Michael Windgassen



Mikhail Glinka

Music by Mikhail Glinka (1804-1857)
in Nineteenth-Century Arrangements
for Two Guitars

John Schneiderman
(Russian seven-string guitar & quart guitar)

Oleg Timofeyev
(Russian seven-string guitar & quart guitar)

1. Polonaise from *A Life for the Tsar*
arr. by V. Morkov
2. Why Are You Crying, Pretty Maiden?
arr. by Anon.
3. *Kamarinskaia* arr. by Morkov
4. Lyudmila's *Cavatina**
arr. by K. Petrov
5. Lyudmila's Aria from *Ruslan and Lyudmila*
arr. by Morkov
6. *Fantasia on Life for the Tsar*
arr. by Morkov
7. *Nocturne La Séparation*
arr. by Timofeyev
8. *Potpourri from Ruslan and Lyudmila**
arr. by A. Palevich
9. *Romans* arr. by Anon.
10. *Cavatina from Ruslan and Lyudmila*
arr. by Morkov
11. *Potpourri from A Life for the Tsar*
arr. by Morkov
12. *Trot de Cavalerie* arr. by Timofeyev

* compositions for guitar solo,
performed by Oleg Timofeyev.

www.russianguitar.net
www.johnschneiderman.com/czarsguitars

Mikhail Glinka

Mikhail Ivanovich Glinka (1804-1857) occupies a unique place in Russian music history. Similar to Shakespeare's or Goethe's relationships with their national literatures, Glinka's songs, orchestral pieces, and especially operas, have long been accepted as the essence of Russian music. Perhaps, the most rewarding comparison might be drawn to his contemporary Alexander Pushkin. For adults and schoolchildren alike, Pushkin is more than a single significant event in Russian poetry. He IS Russian poetry, for his poetry played a formative role in the genesis of Russia's entire poetic expression.

And yet, those who refer to Glinka as «the Father of Russian National Music» should take care not to overlook the intricate landscape of Russian music ca. 1800. As can be shown about most great composers through history – for instance Josquin de Pres, Purcell, Bach, or Mozart – it is not so much their innovations that earned them immortality, but rather the superb quality of their work within already existing forms and conventions. One should always keep in mind that there were interesting composers before Glinka who worked in Moscow and St. Petersburg, both Russian and foreigners – e.g., S. Davydov, A. Titov, C. Cavos. They wrote high-quality music for the theater, often on Russian subjects and often with the use of genuine rural folklore, thus anticipating the traits of Glinka's mature works. Yet, none of them achieved the same degree of perfection in bringing together the Western European aesthetics and peculiarities of Russian song and dance.

Glinka lived a relatively short but eventful life. He was born on June 1, 1804 in the village Novospasskoe (Smolensk Region) to a noble family. Typically for the common practice of the time, the boy's uncle kept a serf orchestra, which was where Misha Glinka first encountered high-quality music. His parents brought him to St. Petersburg in the fall of 1815, and in 1816 he was accepted in *Tsarskosel'skii Lyceé*, where he received a first-rate education, learned several foreign languages, and met A. S. Pushkin, V. K. Küchelbäcker, K. I. Arsen, ev, and A. I. Galich. Soon he began taking piano lessons from the famous Irishman John Field and violin lessons from F. Boehm. Petersburg's theaters offered an abundance of evening entertainment, and it is during these years that Glinka first experienced the operas of Mozart, Rossini, Cherubini, and other great composers. Although not blessed with a very powerful voice, Glinka took professional singing lessons, and his familiarity with bel canto technique helped him greatly, since any singer would confirm that this composer truly understood the human voice. By the 1820s Glinka was writing his earliest vocal compositions – *romansy* (from the French *romance*, the Russian analogy of German *Lieder*). Some of them quickly gained recognition. In 1828, despite his successful career at the Ministry of Transportation, the composer decided to quit his public service in favor of his artistic pursuits.

During 1830-1834 Glinka visited Italy, Austria, and Germany. Interestingly, it is during this trip abroad that he decided to compose a Russian opera «*A Life for the Tsar*» based on the story of a Russian peasant,

The Czar's Guitars

Ivan Susanin, who sacrificed his life to protect the Tsar against the Polish invaders during Russia's »Time of Trouble« (early 17th century). Catterino Cavos, who conducted the 1836 premiere of Glinka's masterpiece, had written an earlier opera on this subject, his 1815 *Ivan Susanin*. The repressive atmosphere of the reign of Nicholas I made it necessary for Glinka to use a quasi-patriotic title, a decision reversed by the common practice of the Soviet times, when the work was titled again Ivan Susanin and the Tsar was not mentioned.

If Glinka's first operatic work was created within a tight narrow frame and quickly won universal recognition, his 1842 *Ruslan and Lyudmila* had a more problematic history. He started plotting the new opera practically immediately after *A Life for the Tsar* was premiered, but it took a few more years longer to finish. Nor was *Ruslan* an immediate success after its 1842 premiere, although the heated debates around it soon made it the most influential single work in the history of Russian music. One can argue that *Ruslan* is at the crossroad of exotic and fantastic operatic tradition. Although both had been well explored by Western composers, it was Glinka's ingenious contribution to combine the two with the elements of Russian heroic epos. Glinka's exoticism, i.e., the genuine Persian, Caucasian, Turkish, Finnish tunes masterfully arranged in *Ruslan's* score, showed the way to the next generation of Russian composers, especially to Balakirev, Borodin, and Rimsky-Korsakov.

Glinka's musical career was made more difficult

because of three different sets of circumstances: first, his poor health and pronounced hypochondria; second, by his unhappy marriage (his divorce proceedings stretched from 1841 to 1846, but the problems began earlier); and third, the insufficient recognition of his genius in Russia. Disappointed by the lukewarm reception of his second opera, Glinka spent 1844-46 traveling in France and Spain. The freshness and exoticism of Spanish music impressed the composer so much, that he became one of the founders of the Russian »Spanish Tradition«. It is no coincidence that when Glinka met Mily Balakirev, he gave him two Spanish themes to write an overture. Glinka spent his last few years between Warsaw, Paris, Petersburg, and Smolensk region. In the spring of 1856 he left for Berlin, where he died a year later.

Glinka on the Guitar

Not only a general listener from the West but even a Russian musicologist would think first of Glinka's Spanish experience, once a guitar connection is suggested. Indeed, Glinka mentions Spanish guitarists in his memoirs and left sketches of Spanish songs and guitar melodies as he heard them in Spain. What we unearth here happens to be deeper and more substantial. The Russian seven-string guitar, an instrument that differs significantly from the Spanish guitar in construction, tuning, and technique, became popular in Russia late in the eighteenth century and of course was well-known to Glinka. Moreover, among Glinka's acquaintances in St. Petersburg was Count Vladimir

Morkov (or Morkoff), who was born the same year as the composer. A student of Andrey Sychra, the most influential Russian guitarist of all times, Morkov taught guitar and played his duet arrangements with his students. As was customary for guitar duets at the time, Morkov usually wrote for the combination of a small guitar (*kvart-guitara*) with one of normal size. Such a combination allows for music of great melodic range and resonant sonority.

Here is an 1854 report by Mikhail Stakhovich:

I had a chance to hear the fine pieces for two guitars, which Morkov [...] played in a duet with one admirer of our instrument who was visiting him that evening. [...] Sychra's best student, who studies music and keeps in touch with its development as applied to our instrument, an experienced player with a refined taste, and a great master of compositions for our instrument – [a real] Maestro, this is Morkov. And may God help him in achieving more for the benefit of the seven-string guitar!

Of Morkov's arrangements on this album, only **Polonaise** (track 1), **Kamarinskaia** (track 3), **Fantasia on Life for the Tsar** (track 6), and **Cavatina** (track 10) have been published. The rest comes from the two sets of manuscript part books dated »1856« and »1858,« one in the Rare Book Division of (ex-)Lenin's Library, the other in a private collection in Moscow. The potpourris and arrangements of individual pieces make an interesting study of an opera's reception. For example, neither one of Morkov's potpourris on *A Life for the Tsar* contains the patriotic

chorus *Slav'sia nash russkii tsar!* («Glory to the Russian Tsar!«). Is it an indication of Morkov's liberal leanings?

A special word should be said about Glinka's **Kamarinskaia**. It is based on the juxtaposition of two motives – a slow wedding song and a dance song. To build a composition on such a contrast was completely usual during and before Glinka's time, but his contribution was the skillful development exploring the similarity of these two themes. Here is Stakhovich's immediate reaction after hearing Morkov's arrangement for the first time:

»You will hear extraordinary pieces for the guitar,« – Zimmerman said to me, and I completely agreed with him, when I heard Potpourri [made] of *Russian songs* by Morkov, and *Kamarinskaia* also by him. That's it: two guitars! [...] »Bravo! From my entire soul, 'bravo'!« – I shouted as Morkov's first piece, the Potpourri, has been played through. I liked *Kamarinskaia* even more. I was suspicious about the fact that Morkov predictably used Glinka's *Kamarinskaia* [in his composition], but in the Introduction and in the first half of the piece he did get the guitaristic aspect of *Kamarinskaia* skillfully, in his own way. [...] True, in its approach to the theme, Beethoven's *Kamarinskaia* is a lot weaker than Field's one and other attempts of our Russian musicians, not even to mention the one by Glinka. This is not surprising: Beethoven haven't heard the theme on its native soil, and this doesn't at all contradict the power and fame of this German musical giant. [...] I was worried: would Morkov use this guitaristic aspect of

The Czar's Guitars

Kamarinskaia? But from the first sounds I was glad to hear that he took it as the main theme: his intelligence should receive a great honor!

Having been exposed to a number of excellent arrangements by Glinka's contemporaries, the performers here decided to make a couple of their own. The **Nocturne *La Séparation*** (track 7) lends itself naturally to the medium. In Russia, it is one of Glinka's best-known pieces, often transcribed for other instruments (e.g., cello or harp). The humorous ***Trot de Cavalerie*** (track 12) is originally for four-hands piano, the medium that probably served as a prototype for the European tradition of duets with *Terzgitarre* and hence the Russian *kvargitara* idea.

The Czar's Guitars were founded by the Russian musicologist and guitarist Oleg Timofeyev and John Schneiderman, the internationally acclaimed lutenist and interpreter of the 19th-century guitar music. Starting from the mid-1990s, Timofeyev began to study the all-but-forgotten Russian seven-string guitar tradition, organize and perform recitals nationally and internationally, write journal articles, and record CD albums. Supported by several grants, he traveled back to Moscow, St. Petersburg, Smolensk, and Yaroslavl to dig in dusty archives and private collections, locating original printed editions and manuscripts from the first half of the 19th century. Among Timofeyev's archival discoveries were many compositions for two guitars, including the excellent arrangements in Morkov's manuscripts. Timofeyev and Schneiderman teamed up in

2003, and since then they regularly tour in the US and abroad. Their next two projects-in-progress are »Souvenir de Russie« and »Russian Christmas with THE CZAR'S GUITARS.«

Oleg Timofeyev

www.russianguitar.net

www.johnschneiderman.com/czarsguitars

Russian seven-string guitars,
used in this recording:

Full-size, Anonymous,
early 19th-century (2, 4, 5, 7-9, 11)

Full-size, Anonymous,
early 19th-century (1, 3, 6, 10, 12)

Quart-guitar, Ivan Krasnoshchiokov,
Moscow, 1847 (1, 3, 6, 10)

Quart-guitar, Ivan Krasnoshchiokov,
Moscow, 1862 (2, 5, 7, 9, 11, 12)

The Czar's Guitars are grateful to Andrei Perkhounkov and Tim Laughlin for their excellent work on our antique guitars; to Matanya Ophee and Vladimir Markushevich for sharing their music manuscripts; to Maksim Kourochkin for the photos; and to Audrey Schneiderman and Sabine Gözl for their editorial help with the booklet.

Aufnahme/Recording:

August, 21, 2005

Recording Venue: St. Bridget Church, Solon, IA

Toningenieur/Recording Engineer/Producer:

Peter Nothnagle, pnoth@avalon.net

Einführungstext/Program Notes:

Oleg Timofeyev

Übersetzung/Translation:

Michael Windgassen

Cover:

A fragment from »Portrait of the Music Lover Pavel Vasilyev«
by Vasily Tropinin (1776-1857), The State Russian Museum, St. Petersburg.

Grafik/Graphic Arts:

B. Fauseweh, info@fauseweh-online.de



® & © 2006 by Profil Medien GmbH
D-73765 Neuhausen
Profil.Medien@arcor.de

PH07008