



Moscow Conservatory
RECORDS

PREVIOUSLY
UNRELEASED
RECORDINGS

ANDRÉ
VOLKONSKY

HARPSICHORD



Bach
Volkonsky

ARCHIVE
RECORDINGS
1970s



ANDRÉ VOLKONSKY (1933 – 2008)

HARPSICHORD

CD1

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

French Suite No. 1 in D minor, BWV 812

1	1. Allemande	4.11
2	2. Courante	2.23
3	3. Sarabande	4.02
4	4. Menuet I	3.49
5	5. Menuet II	4.17
6	6. Gigue	3.05

French Suite No. 2 in C minor, BWV 813

7	1. Allemande	2.04
8	2. Courante	4.11
9	3. Sarabande	1.41
10	4. Air	1.05
11	5. Menuet	3.14
12	6. Gigue	3.47

French Suite No. 3 in B minor, BWV 814

13	1. Allemande	1.48
14	2. Courante	2.44
15	3. Sarabande	1.20
16	4. Anglaise	2.40
17	5. Menuet	2.20
18	6. Gigue	2.42

French Suite No. 4 in E flat major, BWV 815

19	1. Allemande	2.28
20	2. Courante	5.29
21	3. Sarabande	1.40
22	4. Gavotte	1.46
23	5. Air	1.35
24	6. Gigue	2.31

SMC CD 0139-0140
ADD/STEREO
2 CDs SET
TT: 120.38
66.42

CD2

53.56

French Suite No. 5 in G major, BWV 816

1	1. Allemande	3.08
2	2. Courante	1.41
3	3. Sarabande	4.46
4	4. Gavotte	0.57
5	5. Bourree	1.38
6	6. Loure	2.51
7	7. Gigue	3.19

French Suite No. 6 in E major, BWV 817

8	1. Allemande	2.37
9	2. Courante	1.47
10	3. Sarabande	3.22
11	4. Gavotte	1.11
12	5. Polonaise	1.39
13	6. Menuet	1.43
14	7. Bourree	2.01
15	8. Gigue	2.42

André Volkonsky (1933 – 2008)

16	"Jeu à trois" for flute, violin and harpsichord (1962)	6.17
17	"Maqam" for tar* and harpsichord (1974)	12.26

Machiho Takahashi, flute (CD 2: **16**)

Philipp Hirschhorn, violin (CD 2: **16**)

Dariush Talâi, tar (CD 2: **17**)

Special thanks to Peeter Volkonsky, the son of André Volkonsky, for his kind permission to use recordings from his private archive

Archive Recordings of 1970s (Bach)

Live in France, 1970s (Volkonsky)

Restoration and editing: Elena Sych

Project idea: Alexei Lubimov

Executive producer: Eugene Platonov

© & © 2013 Moscow Tchaikovsky Conservatory. All rights Reserved

THE AVANTGARDE HARPSICHORDIST

A legendary person, composer, harpsichordist and enlightener, Prince Andrei (André – as he himself wrote his name) Mikhailovich Volkonsky was born on February 14, 1933 in Geneva into the family of the descendant of the old noble family, Mikhail Petrovich Volkonsky. Already at the age of 5 he started improvising music. The pieces that were composed by him in childhood were heard by Sergei Rachmaninov. He studied piano in Geneva and in Paris. In 1947 his family moved to the USSR. In 1950-54 Volkonsky studied composition at the Moscow Conservatory in the class of Yuri Shaporin. In the sinister environment of the anti-“formalism” struggle Volkonsky always moved against the current; he studied essentially on his own, and learnt only what he wanted to learn. In 1957 Volkonsky composed the piano piece “Musica Stricta”, a piece innovative in essence and realized in the avant-garde serial and dodecaphonic technique (compact disc SMC CD 0118). This work and his subsequent compositions opened a new phase in the history of contemporary Russian music, where Volkonsky was soon followed by a number of other talented composers – Edison Denisov, Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina... The ideological censorship was, however, on the watch, and, as the composer recalled: “For a few more years my music had been performed, but from 1962 I was completely forbidden.”

Being naturally incapable of adjusting himself to the Soviet doublethink, Volkonsky found another path for himself – performing early music on the organ and the harpsichord. In this area he was also a pioneer. In 1959 Volkonsky played his first harpsichord recital, where he performed 17th and 18th century music. Continuing his in-depth studies of early music, Volkonsky found a group of singers, and created in 1965 the “Madrigal” ensemble that performed music of the 14th-17th centuries. The ensemble and its artistic director gave over a thousand concerts throughout the entire territory of the Soviet Union; this was a most intensive performance, research and educational activity, which partially compensated Volkonsky for the boycott of his own compositions.

The politics of repression and prohibition of his music compelled Volkonsky to emigrate – once again! – first to Switzerland, and then to France. He performed as a harpsichordist and recorded Bach’s “Well Tempered Clavier”. Disillusioned with the predominating stylistic trend of contemporary music in the West, he wrote very little. In 1995 Volkonsky stopped performing, engaging in research in the area of historical tem-

peraments and working as one of the curators of the “Belaieff Foundation”, created to support Russian composers. He passed away in 2008 in Aix-en-Provence. The International harpsichord competition in Moscow since 2010 is dedicated to his memory.

(based on Yuri Kholopov’s article)

It is amazing, for one who is listening today to recordings of Volkonsky’s harpsichord performances from the 1960s and 1970s, how radically different they are from the style of the pioneers in this area, Wanda Landowska, Ralph Kirkpatrick and others, as well as from the present-day performers on historical instruments. It seems that a person is sitting at the harpsichord, who plays the instrument wonderfully, but who has looked at 17th and 18th century music with an absolutely fresh, personal eye, bypassing the barriers of “historical” styles and the rules of ornamentation and articulation, altering often even the genre of the piece he performs to suit his very subjective and very convincing point of view. Where does the boldness, originality and profound scope of Volkonsky’s interpretations come from? I shall quote a passage from Elena Dubinets’ book “Prince André Volkonsky. The Score of his Life”:

Q: “In the recording of the “Well-Tempered Clavier” you are presenting yourself as a composer, as if you wrote yourself the music you are performing.”

A: “Yes, I agree. I must tell you something rather immodest. It seems to me that all the music that has been written that I like was composed by me. I play it as I would my own compositions. The critics have found this quite shocking.”

Q: “Why had you turned to early music?”

A: “Because I did not like the Soviet regime – would this kind of answer suit you? All my life was a protest against the Soviet regime. Dodecaphony also served this means, although not exclusively. It was not a political action, it was a musical act.”

Of course, these utterances do contain a certain amount of social protest, stemming from the conditions of the Soviet pressure of those years. But the most important thing was that Volkonsky created – both in his compositions of the 1960s and in his performance on the harpsichord – true masterpieces; he studied serial systems – and wrote music permeated with mystery, denuded passion and beauty; he studied

early music – and realized on the harpsichord the celebrated compositions by Bach, the French harpsichordists, the English virginalists, Frescobaldi, as if they sounded for the first time ever... In the 1960s and 1970s, when the “authentic” models of harpsichords and the copies of the original instruments had not yet come into widespread use (in the USSR they were entirely unavailable), and the few harpsichordists who were active then (of which Volkonsky had been the first, having given his first solo recital in 1959) used instruments from East Germany with pedal stops and an unvaried sound, the sole means of expression that were available being the change of stops (like in organ) and agogics. Not only did Volkonsky achieve great mastery of these means, but he was also a rebel against the rules, a “troublemaker,” an inventor full of fantasy (this also applies to his interpretations of organ music, released in the series “A Thousand Years of Music” by the “Melodiya” label), who used the timbres of the different stops as instruments of a small orchestra, who liked to juxtapose the extreme, contrasting sounds of the 4-foot and 16-foot stops. He explored all the possible combinations of the four stops of the harpsichord, and of their lute modifications. As far as agogics is concerned – i.e. phrasing, the choice and the fluidity of the tempos, the freedom of dealing with the temporal aspect of music – he was an unsurpassed master, responding sensitively to the musical syntax that he cherished the most, as if “composing” the composition anew. The scale of temporal extensions, his diction of the musical phrases had very little to do with Baroque rhetorics and affects, it was rather a peculiar variety of the very flexible late Romantic utterance in the spirit of magic imperiousness of Furtwängler or Mengelberg – a performance-action corresponding to the greatness of the performed music (listen, for instance, to the Sarabande from the First French Suite). A lot can be said about his remarkable sense of humor, dancelike whimsicality, teasing accents that brought a distinctive character and psychological dimension to his performance (i.e. in the Gavotte and Minuet from the Fourth Suite)! But the chief feature of his performing style, as it seems to me, was the plasticity of musical gesture, his sense of the phrasing, his care for the melodic intonation, his musical breath, full of variety and freedom, as well as his stops that remind us to a great extent of the fermatas in his serial compositions “Mirror Suite” and “Lamentations of Shchaza.” As musical journalist Solomon Volkov observed sagaciously in the 1970s, “his complex style of performance, which combined dialectically elevated sadness with eccentricity, wisdom and an ironical smile, constructive calculation with unexpected sensitivity, presents an example of a genuinely creative interpretation of permanent values of the past through the prism of the present.”

In the West Volkonsky could not join the trend of “historical performance,” believing that only the instrument can be authentic, and that adherence to the rules found in theoretical treatises binds the individuality of both the composer and the performer. “I came to the definitive conclusion that one should not play what is written in the score. Now I think rather that the performer must play what is not written there.” The freshness, refinement, and charm of Volkonsky’s performances, so different from the style of the “authentic performers,” however shocking they may seem to the purists, come through to us in his recording of the **Six French Suites by J.S. Bach**, released for the first time.

“**Jeu à trois**,” a mobile-form piece* for flute, violin and harpsichord (1962). The score as such does not exist, while the parts contain phrases of various lengths that can be combined in 12 different ways, so that, following the chosen route, the composition can last from three minutes to three hours. The first performance took place in the Small Hall of the Moscow Conservatory in Volkonsky’s recital with the participation of Nahum Zaidel, flute and Lev Markiz, violin.

“**Maqam**” (“Mugham”) for tar* and harpsichord (1974). From the book by Elena Dubinets: “When a festival was organized for me in La Rochelle in 1975, I heard for the first time all the compositions that I had written without any hope of seeing them performed. In addition to that, I was asked to write a new composition specifically for this festival. So I decided to set up a meeting between the West and the East and to determine whether a European musician can hold a dialogue with another culture. This tarist was found for my purposes in Iran, and he did not speak any language except Persian, and could not read Western musical notation (...). The tarist lived at my place for three weeks, and we played together from morning until evening, until we came to a total understanding. There are moments of improvisation, but everything was decided upon beforehand. It can be perceived that this was done (...) on the basis of a very concise form.”

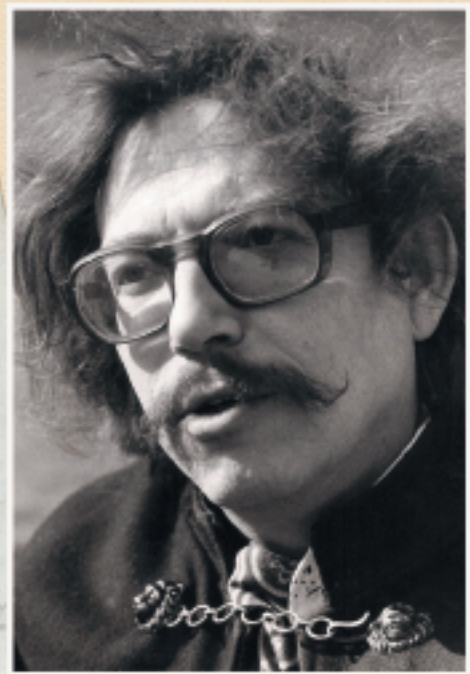
Q: “Were you pleased with this experience?”

A: “Generally speaking, yes. But I have decided that such an experiment should not be repeated, and the idea itself presented itself to me as a false one. We should not promote globalization.”

Alexei Lubimov

* Tar – a Persian, Azerbaijani, Armenian and Tajik plucked string instrument.

* Mobile structure – a musical form consisting of a set of fragments combined in a free or prescribed order.



АВАНГАРДИСТ КЛАВЕСИНА

Человек-легенда, композитор, клавесинист, просветитель, князь Андрей Михайлович Волконский родился 14 февраля 1933 г. в Женеве, в семье потомка древнего дворянского рода Михаила Петровича Волконского. Андрей уже в 5 лет начал импровизировать музыку. Сочиненные им еще в детстве пьесы слышал С.В. Рахманинов. Учился игре на рояле в Женеве и в Париже. В 1947 г. семья переехала в СССР В 1950-54 гг. Андрей Волконский учился в Московской консерватории, в классе композиции Ю.А. Шапорина. В жуткой обстановке борьбы с «формализмом» Волконский стойко шел против течения; учился он, по сути, сам – тому, чему хотел. В 1957 г. Волконский создал фортепианную пьесу «Musica stricta» («Строгая музыка»), с новаторским содержанием, музыкально воплощенным в авангардной серийно-додекафонной технике композиции (компакт-диск SMC CD 0118). Этим и другими последующими сочинениями Волконский открыл новый этап в истории современной русской музыки, за ним последовали и другие талантливые композиторы – Эдисон Денисов, Альфред Шнитке, Софья Губайдулина... Но идеологические запреты сработали, композитор вспоминал: «Еще несколько лет меня продолжали исполнять, но с 1962 года я был окончательно запрещен».

Органически неспособный к советскому двоемыслию, Волконский нашел для себя еще один путь – исполнительство старинной музыки на органе и клавесине. И в этой области он явился первооткрывателем. В 1959 г. состоялся первый в СССР сольный клавесинный вечер Андрея Волконского, посвященный музыке 17-18 веков. Продолжая интенсивно изучать старинную музыку, Волконский ищет певцов и в 1965 г. создает ансамбль «Мадригал», для исполнения музыки 14-17 веков. Ансамбль и его руководитель дали тысячи концертов на территории всего Советского Союза, это была гигантская исполнительская, исследовательская и просветительская деятельность, отчасти компенсировавшая самому Волконскому отсутствие исполнений его сочинений.

Политика гонений и запретов вынудила Волконского в 1973 г. эмигрировать – вновь! – сначала в Швейцарию, затем во Францию. Он выступает с клавесинными концертами, создает небольшой ансамбль «Нос Орус», записывает «Хорошо темперированный клавир» Баха. Разочарованный господствующими на Западе стилевыми направлениями, пишет мало. После 1995 г. Волконский

больше не выступает, занимается исследованиями в области исторических температур и работая одним из кураторов «Беляевского фонда», помогавшего российским композиторам. Он умер в 2008 году в Экс-ан-Провансе. Проводящийся с 2010 г. Международный конкурс клавесинистов в Москве носит его имя.

(по статье Ю.Н. Холопова)

Слушая сегодня клавесинные записи Андрея Волконского 1960-70-х годов, поражаешься тому, как радикально они отличаются и от стиля первопроходцев Ванды Ландовской, Ральфа Киркпатрика и других, и от нынешних аутентистов. Слово за клавесин сел человек, прекрасно играющий на инструменте, но посмотревший на музыку 17-18-веков абсолютно свежими, «своими» глазами, минова барьеры «исторических» стилей, правила исполнения орнаментики и артикуляции, переделывающий даже жанровую основу на свой, очень субъективный и очень убедительный лад. Откуда такая смелость, несхожесть – и глубинная масштабность интерпретаций Волконского? Прочитую вопросы и ответы из книги Елены Дубинец «Князь Андрей Волконский. Партитура жизни»:

«В записи «ХТК» вы выступаете как композитор, как будто вы сами сочинили музыку, которую исполняете». – «Да, я согласен. Должен сказать нескромную вещь. Мне кажется, что всю музыку, которая раньше написана и которая мне нравится, сочинил я. Я ее играю как свои сочинения. Это страшно шокировало критику».

И: «Почему вы обратились к старинной музыке?» – «Потому что мне не нравилась советская власть – вас устроит такой ответ? Вся моя жизнь была протестом против советской власти. Этому служила додекафония, хотя и не только она. Она не была политическим актом, она была музыкальным действием.»

Конечно, в этих высказываниях есть доля фрондерства в условиях советского прессинга тех лет. Но дело в том, что Волконский создавал – и в композициях 1960-х годов, и в клавесинном исполнительстве – настоящие шедевры; он изучал серийные системы – и писал музыку, полную сокровенности, обнаженной страстности и красоты; изучал старинную музыку – и словно впервые воплощал на клавесине хрестоматийные сочинения Баха, французов, английских вирджиналистов, Фрескобальди... В 1960-70-е годы, когда еще не вошли в обиход «исторические» модели клавеси-

нов, копии подлинных инструментов (по крайней мере, в СССР они полностью отсутствовали), и многие клавесинисты (а Волконский был первым, давшим в 1959 г. сольный концерт) пользовались инструментами из ГДР с педальным управлением и однообразным звуком, единственными средствами выразительности были регистровка (органного типа) и агогика. И в той и в другой Волконский не только достиг огромного мастерства; он был бунтарем против правил, смутьяном, лихим на выдумки изобретателем (это относится и к его органным интерпретациям, выпущенным в серии «Тысяча лет музыки» фирмой «Мелодия»), применившим тембры регистров как инструменты маленького оркестра, любившим противопоставление крайних, контрастных звучностей 4-х- и 16-ти-футового регистров. В регистровках он пользовался всеми возможными комбинациями четырех регистров, их лютневых модификаций и самыми невероятными микстами. Что же касается агогики – фразировки, выбора и гибкости темпов, свободы обращения со временем – здесь он был непревзойденным мастером, чутко реагирующим на очень важные для него вехи в тексте, как бы «сочиняющим» форму пьесы заново. Масштаб временных растяжек, дикция произнесения фраз имели мало общего с барочной риторикой, аффектами; скорее, это был своеобразный вариант очень гибкого позднеромантического высказывания в духе магической властности Фуртвенглера или Менгельберга – исполнение-акция, соответствующее великости играемой музыки (послушайте, например, Сарабанду из 1-й Французской сюиты). А его замечательное чувство юмора, танцевальной прихотливости, дразнящие акценты, придающие исполнению характерность, психологичность (Гавот и Менует из 4-й сюиты)! Но главной чертой его исполнительского стиля, как мне кажется, была пластика музыкального жеста, чувство фразы, в которой были и напряженное интонирование, и дыхание разной длины и периодичности, и остановки, столь похожие на паузы-ферматы в его серийных сочинениях «Сюита зеркал» и «Жалобы Щазы». Как прозорливо заметил в 70-е годы музыкальный журналист Соломон Волков, «его сложный исполнительский стиль, диалектически объединяющий возвышенную грусть и эксцентрику, мудрость и усмешку, конструктивный расчет и неожиданную чувствительность, представляет собой пример подлинно творческого преломления непреходящих ценностей прошлого сквозь призму сегодняшнего».

На Западе Волконский не смог примкнуть к движению «исторического исполнительства», считая, что аутентичным является только инструмент, что соблюдение правил из теоретических трактатов ско-

вывает живую индивидуальность и автора, и исполнителя. «Я окончательно пришел к выводу, что нельзя играть то, что написано. Теперь я скорее думаю, что исполнитель должен играть то, что не написано». В том, что столь далекие от «аутентистов» записи Волконского, при всем их «возмутительном» для пуристов свободомыслии, могут быть такими свежими, продуманными и захватывающими, убеждают нас записи **Шести Французских сюит И.С. Баха**, публикуемые впервые.

«Игра втроем», мобиль* для флейты, скрипки и клавесина (1962). Партитуры как таковой нет, в партиях для каждого инструмента фразы разной длины могут сочетаться друг с другом в 12 разных вариантах, согласно выбранному «маршруту», произведение может длиться и три минуты, и три часа. Первое исполнение состоялось в Малом зале Московской консерватории в сольном концерте Андрея Волконского, при участии Наума Зайделя (флейта) и Льва Маркиза (скрипка).

«Мугам» для тара* и клавесина (1974). Из книги Елены Дубинец: «Когда мне устроили фестиваль в Ла-Рошель в 1975 году, там сыграли все, что я писал до этого «в стол» и не слышал в исполнении. Кроме того, меня попросили написать новое сочинение специально для этого фестиваля. И я решил попробовать устроить встречу Запада с Востоком и посмотреть, сможет ли музыкант-европеец провести диалог с другой культурой. Мне нашли этого тариста в Иране, он ни на каком языке, кроме персидского, не говорил и нот не знал.(...) Тарист жил у меня три недели, и мы с утра до вечера играли, пока не достигли договоренности. Там есть моменты импровизации, но все было обговорено. В музыке слышно, что это (...) на основе очень четкой формы». – «Остались ли вы довольны этим опытом?» – «В общем, да. Но я решил, что такое больше повторять нельзя, и сама идея мне показалась ложной. Не надо устраивать глобализацию.»

Алексей Любимов

*Тар – персидский, азербайджанский, армянский, таджикский струнный щипковый инструмент.

*Мобиль – музыкальная форма, состоящая из ряда фрагментов, сочетающихся в свободном или предписанном порядке

АНДРЕЙ ВОЛКОНСКИЙ (1933 – 2008)

КЛАВЕСИН

CD1

Иоганн Себастьян Бах (1685 – 1750)

Французская сюита № 1 ре минор, BWV 812

1	1. Allemande	4.11
2	2. Courante	2.23
3	3. Sarabande	4.02
4	4. Menuet I	3.49
5	5. Menuet II	4.17
6	6. Gigue	3.05

Французская сюита № 2 до минор, BWV 813

7	1. Allemande	2.04
8	2. Courante	4.11
9	3. Sarabande	1.41
10	4. Air	1.05
11	5. Menuet	3.14
12	6. Gigue	3.47

Французская сюита № 3 си минор, BWV 814

13	1. Allemande	1.48
14	2. Courante	2.44
15	3. Sarabande	1.20
16	4. Anglaise	2.40
17	5. Menuet	2.20
18	6. Gigue	2.42

Французская сюита № 4 ми-бемоль мажор, BWV 815

19	1. Allemande	2.28
20	2. Courante	5.29
21	3. Sarabande	1.40
22	4. Gavotte	1.46
23	5. Air	1.35
24	6. Gigue	2.31

SMC CD 0139-0140
ADD/STEREO
2 CDs SET
TT: 120.38
66.42

CD2

53.56

Французская сюита № 5 соль мажор, BWV 816

1	1. Allemande	3.08
2	2. Courante	1.41
3	3. Sarabande	4.46
4	4. Gavotte	0.57
5	5. Bourree	1.38
6	6. Loure	2.51
7	7. Gigue	3.19

Французская сюита № 6 ми мажор, BWV 817

8	1. Allemande	2.37
9	2. Courante	1.47
10	3. Sarabande	3.22
11	4. Gavotte	1.11
12	5. Polonaise	1.39
13	6. Menuet	1.43
14	7. Bourree	2.01
15	8. Gigue	2.42

Андрей Волконский (1933 – 2008)

16	«Игра втроем» для флейты, скрипки и клавесина (1962)	6.17
17	«Мугам» для тара* и клавесина (1974)	12.26

Мачихо Такахаши, флейта (CD 2: 16)

Филипп Хиршхорн, скрипка (CD 2: 16)

Дариуш Талаи, тар (CD 2: 17)

Фонограммы предоставлены сыном композитора Пеэтером Волконским из своего домашнего архива

Запись 1970-х годов (Бах. Французские сюиты)

Запись с концерта на фестивале в Ла-Рошель (Франция), 1975 (CD 2: 16, 17)

Реставрация и монтаж: Елена Сыч

Автор идеи проекта: Алексей Любимов

Исполнительный продюсер: Евгений Платонов