TCHAIKOVSKY THE SEASONS PAVEL KOLESNIKOV

honens



PYOTR TCHAIKOVSKY

(1840-1893)

Les saisons The seasons Op 37b	 [44'12]
1 Janvier: Au coin du feu Moderato semplice ma espressivo	 [5'27]
2 Février: Carnaval Allegro giusto	 [2'35]
Image: 3 Mars: Chant de l'alouette Andantino espressivo	 [2'40]
4 Avril: Perce-neige Allegretto con moto e un poco rubato	 [2'20]
5 Mai: Les nuits de mai Andantino	 [4'39]
6 Juin: Barcarolle Andante cantabile	 [5'35]
7 Juillet: Chant du faucheur Allegro moderato con moto	 [1'43]
8 Août: La moisson Allegro vivace	 [3'29]
Image: Septembre: La chasse Allegro non troppo	 [2'37]
10 Octobre: Chant d'automne Andante doloroso e molto cantabile	 [5'58]
III Novembre: Troïka Allegro moderato	 [2'52]
I2 Décembre: Noël Tempo di valse	 [4'16]

Six morceauxOp 19[31'17]13Rêverie du soir Andante espressivo[5'31]14Scherzo humoristique Allegro vivacissimo[3'57]15Feuillet d'album Allegretto simplice[1'50]16Nocturne Andante sentimentale[4'09]17Capriccioso Allegretto simplice – Allegro vivacissimo – Tempo I[4'09]18Thème original et variations Andante non tanto – Variations 1–12[11'41]

PAVEL KOLESNIKOV piano





PAVEL KOLESNIKOV Photograph © Colin Way

CONTENTS

ENGLISH

FRANÇAIS

DEUTSCH

page 5

page 10

Seite 13



MAGINE that you are living in the Russian capital city of St Petersburg in 1876. As so often in that vast unmanageable land, it is an era of political and intellectual ferment. Fifteen years on from the Emancipation of the Serfs, the country's tortured past and uncertain future remain hot topics for discussion in cultured circles and the press. Radical concepts, with new catch-words such as Populism and Nihilism, are in the air. Tsar Alexander II, who had driven through the Emancipation as part of a wideranging programme of reform in the aftermath of the disastrous Crimean War, has already survived two assassination attempts. It would be the fourth one in 1881, at the hands of Revolutionaries who styled themselves 'The People's Will', that would finally carry him off. This would also mark the beginning of the end for the Romanov dynasty, which would attempt to clamp down on dissent but only succeed in fuelling the engines of discontent that eventually led to the Bolshevik Revolution in 1917.

For the time being, however, it was reasonable to suppose that Russia would continue gradually to modernize and that its growing middle class would continue to acquire the bourgeois habits of the West-such as listening to classical music and playing the piano and singing at home. If you belonged to that class, you might well have been a subscriber to the monthly musical-theatrical journal Nuvellist (the title is borrowed from the French for short-story writer). And if you were, then you would have found printed in your January 1876 issue the first of a cycle of twelve pieces commissioned from Tchaikovsky by the editor of the journal, Nikolay Matveyevich Bernard (the rest appeared in successive issues that year). They are known collectively as The seasons, or, less confusingly, as The months (the original Russian, Vremena goda, certainly translates as 'seasons', however). At the end of the year, Bernard published all twelve as a set.

Each piece was given a subtitle and an accompanying

verse. In the case of January the supplementary title was 'By the fireside' and the verse was from Pushkin. It is not entirely clear what input Tchaikovsky had in the choice of texts (he seems to have had a say in those for Nos 1 and 4), but the titles were certainly Bernard's, as the composer's letter of 24 November 1875 accepting the commission attests. Still, Bernard or Tchaikovsky, whichever it was, did match words to music—or music to words—with much sensitivity, and since the titles are already highly suggestive of his beloved Schumann, there is no reason to think that Tchaikovsky was in any way opposed to them. And while he may have expressed himself rather dismissively about the project as a whole, there is nothing in the music to suggest anything slapdash. Indeed he was evidently so fond of the middle section of January that he built Tatyana's letter scene around it while composing his operatic masterpiece Yevgeny Onegin in 1877.

The pieces themselves are perfectly matched to the market of amateurs who might not command massive techniques but who were prepared to persevere and whose sensitivities would identify readily with the moods of the music. Such a description matches Tchaikovsky's own pianistic accomplishments fairly precisely. He was a trained and competent pianist, numbering Anton Rubinstein among his teachers, but not an outstanding one.

The majority of the pieces are intimate. February is an example of the more extrovert exceptions. It bears the highly appropriate title of 'Carnival'—in Russian specifically *Maslenitsa*, the Shrovetide fair that also provides the setting for Stravinsky's *Petrushka*—and the music evokes bustling crowds, competitive attractions, and accordions on street-corners.

For March we are back to a more private expressive world. The score is headed 'The lark's song', and there are some suggestions of birdsong, which invite a pecking, staccato touch. April is subtitled 'The snowdrop' and comes



with the tantalizing marking *Allegretto con moto e un poco rubato*. The next two pieces are also on the slow side. May evokes the joyfulness as well as the beauty of the 'White nights of May' in St Petersburg, and June—one of the most famous in the set—is entitled 'Barcarolle': somewhat curiously so, because it is only the undulating middle section that in any way evokes Venetian gondolas. July's 'Reaper's song' is another *plein air* tableau, contrasting communal, or at least outdoor, activity with the more inward tone of the previous four movements.

Tchaikovsky's technical demands move up a grade or two for the second half of the set. August follows July in placing a high premium on keyboard facility. This is a 'Harvest', nominally, but to the accompaniment of a Mendelssohnian scherzo, as though all concerned are anxious to bring in the corn before the arrival of September rains. Not the least of its challenges is to achieve a wide range of colour within a piano dynamic. September, 'The hunt', follows, accompanied by another verse from Pushkin, whose invitations to horn calls are gratefully taken up in the music. Opportunities for poetic reverie return in October, the 'Autumn song', where the doloroso marking is merely a confirmation of the sighs of disillusionment and the surges of hope that leap from the page. November, headed 'Troika' (the three-horsed Russian sleigh), is a movement Rachmaninov loved to play, and his scintillating, highly personal interpretation is one that has influenced many performers, especially Russians. Finally December, entitled 'Christmas', comes with a verse from Vasily Zhukovsky describing girls taking off their slippers at the gate, in line with a local fortune-telling tradition. For this Tchaikovsky composes one of his most unassuming, yet engaging, waltzes.

The *Six morceaux* Op 19 were commissioned by Tchaikovsky's publisher Pyotr Yurgenson (Jurgenson), a man of immense energy who by the time of his death in



PYOTR ILVICH TCHAIKOVSKY

1904 had established a considerable empire in the Russian music-publishing world, buying up at least seventeen smaller firms, among them that of Nikolay Bernard in 1885. The pieces were composed immediately after the symphonic fantasia after Shakespeare, *The Tempest*, in October and November 1873. Tchaikovsky was already an experienced



composer for the piano; eight of his earlier opuses consist of piano music, and several of his titles for the Op 19 pieces have precedents there, as they do in the work of Robert Schumann, who stands as godfather to the set as a whole.

'Rêverie du soir' instantly captures the moods of languor, longing and resignation, which, thanks to countless poems, songs and films, are thought of as archetypal for the Russian soul. The middle section's major mode promises more activity, but the tempo is explicitly marked to be the same, and sighing articulations ensure that there is still a watery film over the eyes. The fleetness and dexterity required by the 'Scherzo humoristique' are tempered by *grazioso* markings that remind us of the affinities of Tchaikovsky's expressive world with the ballet. The same is true of the chimes at the heart of the slower central section, which would not be out place in *The Nutcracker*.

More within the reach of amateurs is the 'Feuillet d'album' ('Album leaf'), marked *Allegretto simplice*, which seems to come straight from a world of domestic storytelling. *Andante sentimentale* may be the marking for the 'Nocturne'; but this too is more of a personal confession than an overt, public declaration, and the tone feels more warm-hearted than self-pitying. The 'Nocturne' was the most popular of the collection in its day, and in 1888 Tchaikovsky himself made a transcription of it for cello and orchestra.

The penultimate piece starts intimately and eventemperedly, somewhat curiously for an idea that was supposed to be part of a symphony (never realized as such). Just as it seems to be sinking into slumber, however, a bustling *Allegro vivacissimo* middle section shows that the 'Capriccioso' title is not accidental. The return to intimacy is not fundamentally disturbed by the fuller texturing of the material.

Dedicated to Hermann Laroche, music critic and essayist, and one of Tchaikovsky's staunchest public supporters, the concluding 'Thème original et variations' is often heard as a self-sufficient concert piece, but it also makes a satisfying conclusion to the opus as a whole. The unassuming lyrical theme spawns variations that unfold its inner secrets at the same time as unobtrusively referring back to the textures and moods of the other pieces in the collection. The penultimate variation is marked Alla Schumann, perhaps because of its passing resemblance to the finale of Schumann's Études symphoniques. However, there is little of the vaulting ambition of that work elsewhere in the variations. Both in the characters of each variation and in their succession—from the amorous No 5 to the mock-academic fugato in No 6, to the quasi-chorale of No 7, the boulder-tossing of No 8 and the Alla mazurka No 9there is more playfulness and grace than anything profound or soul-searching. Even so, the overall affinity with Schumann, in terms of both piano-writing and emotional tenor, remains as unmistakable here as it is in *The seasons*.

DAVID FANNING © 2014



A personal note from Pavel Kolesnikov

I have always had the desire to record Tchaikovsky's piano music. Even when exploring pieces of his that are new to me, I am overwhelmed by a deep sense of familiarity, something that stems from the musical language itself. It feels as if I am an archaeologist discovering the most personal relics of my remote ancestors.

Relating oneself to the past is one of the most intricate and vital pursuits of every human life. For a Russian, this can be an especially complex endeavour. The connections between past and present are faint and often unreliable. Art has the power to bridge this historical gap and helps to overcome this obstacle.

Tchaikovsky's piano pieces are precious and precise documents of a lost epoch. His genius and mastery enabled

him to compose music of an astonishing psychological fidelity. These pieces reveal the simple qualities of everyday life with penetrating realism, and such ordinary scenes from daily life are enriched through musical expression, giving them a particular radiance and emotional power. This music connects with our personal experience, and speak to us with an unpretentious natural beauty.

Nevertheless, I find that most of these pieces are somehow too subtle and fragile for large concert halls. This is private rather than public music, and even the simplest of these pieces require a truly personal, intimate connection between the performer and listener. I hope this can be achieved through a recording.

PAVEL KOLESNIKOV © 2014





PAVEL KOLESNIKOV

Intelligent programming and outstanding pianism came together in Pavel Kolesnikov's Wigmore Hall solo recital debut, one of the most memorable of such occasions London has witnessed in a while.

The Daily Telegraph, January 2014

Since becoming Prize Laureate of the Honens Prize for Piano in 2012, Pavel Kolesnikov has been winning hearts around the world. A live recording of his prize-winning performances, released on the Honens Label, was praised by *BBC Music Magazine*, who hailed its 'tremendous clarity, unfailing musicality and considerable beauty'. Significant recital and festival appearances resulting from the Honens Prize include Zankel Hall at Carnegie Hall, Berlin's Konzerthaus, the Louvre (Paris), Vancouver Recital Society, La Jolla Music Society, Spoleto Festival USA, Canada's Banff Summer Festival, and the United Kingdom's Plush Music Festival. Orchestral appearances arranged through Honens' Artist Development Program include Russia's National Philharmonic, London Philharmonic, Orquestra Sinfônica Brasileira and Toronto Symphony Orchestra.

www.pavelkolesnikov.com

Pavel Kolesnikov was born in Siberia into a family of scientists. He studied both the piano and violin for ten years, before concentrating solely on the piano. He currently studies at Moscow State Conservatory with Sergey Dorensky, at London's Royal College of Music with Norma Fisher and at Brussels' Queen Elisabeth Music Chapel with Maria João Pires, thanks to generous support from Mr Christopher D Budden, the RCM Scholarship Foundation and the Hattori Foundation.

Pavel Kolesnikov writes: 'I am extremely grateful to my teachers, without whom I would never have achieved many things; I always felt that they came into my life at the right moment. They confirmed my belief that there is no stronger power than sincerity, and that being true to yourself is the only possible form of existence—in art as in life.'



TCHAÏKOVSKI Les saisons & Six morceaux

MAGINEZ-VOUS À SAINT-PÉTERSBOURG, capitale de la Russie, en 1876. Comme si souvent dans ce vaste pavs ingérable, l'époque est à l'agitation politique et intellectuelle. Quinze ans après l'émancipation des serfs, le passé torturé et l'avenir incertain du pays demeurent de bouillants sujets de conversation dans les cercles cultivés et dans la presse. Des concepts radicaux sont dans l'air, avec de nouveaux mots d'ordre comme populisme et nihilisme. Le tsar Alexandre II, qui avait poussé à l'émancipation des serfs dans le cadre d'un vaste programme de réformes lancé après la désastreuse guerre de Crimée, avait déjà survécu à deux tentatives d'assassinat : la quatrième, perpétrée par des révolutionnaires se faisant appeler « La volonté du peuple », lui sera fatale, en 1881. Ce sera le début de la fin pour la dynastie des Romanoy, dont la volonté de mettre un frein à la dissidence ne fera qu'alimenter les moteurs du mécontentement qui finiront par déboucher sur la révolution bolchevique de 1917.

Mais pour le moment, il est encore raisonnable de supposer que la Russie va poursuivre sa lente modernisation et que ses classes moyennes, de plus en plus nombreuses, vont adopter les habitudes bourgeoises de l'Occidentécouter de la musique classique, jouer du piano ou encore chanter à la maison. Membre de cette classe, vous auriez fort bien pu souscrire au mensuel Nuvellist (emprunt au français « nouvelliste »), consacré à la musique et au théâtre. Auquel cas vous auriez découvert dans la livraison de janvier 1876 la première des douze pièces d'un cycle commandé à Tchaïkovski par Nikolaï Matveïevitch Bernard, l'éditeur du journal, qui les fit paraître au fil des numéros avant de les réunir, à la fin de l'année, sous le titre Les saisons—ou, de manière moins confuse, Les mois (même si le russe Vremena goda se traduit bel et bien par « saisons »).

Chaque pièce s'assortit d'un sous-titre et de vers. Janvier

fut ainsi intitulé « Au coin du feu », avec des vers de Pouchkine. On ignore dans quelle mesure au juste Tchaïkovski contribua au choix des textes (il semble avoir eu son mot à dire pour les n^{os} 1 et 4), mais les titres furent certainement de Bernard, comme l'atteste la lettre du 24 novembre 1875, dans laquelle le compositeur dit accepter la commande. Reste que Bernard—ou Tchaïkovski—a fait coller les mots à la musique, ou la musique aux mots, avec beaucoup de sensibilité, la teneur fort schumannienne des titres laissant présager que le compositeur ne s'y opposa en aucune façon. Et s'il a pu tenir quelques propos dédaigneux sur le projet dans son ensemble, rien dans la musique ne suggère quoi que ce soit de fait à la diable. Mieux, « janvier » lui plut tant, semble-t-il, qu'à l'heure de rédiger son chef-d'œuvre opératique Yevgeny Onvegin (1877), il en fit le pivot de la « scène de la Lettre » de Tatiana.

Ces pièces sont idéales pour les amateurs ne disposant pas toujours d'une énorme maîtrise technique mais prêts à persévérer et dont la sensibilité s'identifierait volontiers aux climats de cette musique. Une description qui colle assez bien à ce que Tchaïkovski pouvait accomplir au piano—il était compétent (Anton Rubinstein compta parmi ses professeurs) mais pas remarquable.

La majorité des pièces sont intimes. Février, qui fait partie des expériences davantage extraverties, porte un titre des mieux appropriés, « Carnaval »—*Maslenitsa*, un mot spécifiquement russe désignant les réjouissances du carême-prenant qui servent également de cadre à *Petrouchka* de Stravinski—et évoque les foules animées, les attractions où l'on se mesure les uns aux autres et les accordéons au coin des rues.

Mars nous ramène à plus d'intimité. La partition s'intitule « Chant de l'alouette » et les quelques évocations d'oiseau qu'on y discerne appellent un toucher picotant, staccato. Avril, sous-titré « Perce-neige », survient avec la



suppliciante indication *Allegretto con moto e un poco rubato*. Les deux pièces suivantes versent également dans la lenteur : mai dit l'allégresse et la beauté des « Nuits de mai » à Saint-Pétersbourg, et juin—l'une des plus célèbres pièces du corpus—s'intitule « Barcarolle », un titre assez curieux quand on sait que seule l'ondoyante section centrale rappelle les gondoles vénitiennes. Avec son « Chant du faucheur », juillet nous offre un autre tableau de plein air et oppose au ton intériorisé des quatre mouvements précédents une activité sinon collective, du moins au grand air.

Les exigences techniques de Tchaïkovski montent d'un cran ou deux pour la seconde moitié du corpus. Après juillet, août attache beaucoup de valeur à l'aisance claviéristique. C'est, nous dit le titre, une « Moisson », mais sur l'accompagnement d'un scherzo mendelssohnien, comme si toutes les personnes concernées étaient soucieuses de rentrer les blés avant les pluies de septembre. L'un des défis, et non des moindres, consiste à obtenir une large palette de couleurs dans une dynamique piano. Septembre, « La chasse », est escorté de nouveaux vers de Pouchkine, dont les invites aux appels de cor sont reprises avec gratitude dans la musique. Les occasions de rêverie poétique reviennent en octobre, avec le « Chant d'automne »; l'indication doloroso confirme simplement les soupirs de désillusion et les bouffées d'espoir qui jaillissent de la page. Novembre (« Troïka », le traîneau russe tiré par trois chevaux) est un mouvement que Rachmaninov adorait jouer, et son interprétation scintillante, toute personnelle, influença bien des pianistes, surtout russes. Décembre, enfin, s'intitule « Noël » et s'accompagne d'une strophe dans laquelle Vassili Zhukovsky nous montre des jeunes filles ôtant leurs escarpins à la porte, en ligne avec une tradition locale de bonne aventure. Tchaïkovski signe là une de ses valses les plus banales, quoique attravante.

Les *Six morceaux* op.19 sont une commande de Piotr Yurgenson (Jurgenson) ; cet homme d'une énergie colossale, mort en 1904, fonda un immense empire en rachetant au moins dix-sept maisons d'édition musicale plus petites, dont celle de Nikolaï Bernard, en 1885. Tchaïkovski composa ces pièces en octobre et novembre 1873, juste après sa fantaisie shakespearienne *La Tempête*. Il n'était pas sans une certaine expérience de l'écriture pianistique : déjà, huit de ses œuvres étaient pour piano et plusieurs des titres de l'op.19 y trouvent des précédents, comme ils en trouvent chez Schumann, véritable parrain du corpus.

« Rêverie du soir » saisit instantanément la langueur, la nostalgie et la résignation archétypiques—les innombrables poèmes, chansons et films nous le disent—de l'âme russe. Le mode majeur de la section centrale promet un regain d'activité, mais le tempo demeure explicitement le même et les articulations soupirantes affirment que les yeux sont encore embués de larmes. La vélocité et la dextérité requises par le « Scherzo humoristique » sont tempérées par les indications *grazioso* qui nous rappellent toute l'affinité de l'expressivité tchaïkovskienne pour le ballet. De même pour les carillons au cœur de la section centrale, qui ne dépareraient pas *Casse-noisettes*.

Davantage à la portée des amateurs, le « Feuillet d'album », marqué *Allegretto simplice*, semble tout droit sorti de l'univers des conteurs familiaux. Le « Nocturne » a beau être marqué *Andante sentimentale*, il tient plus de la confession intime que de la franche déclaration publique, sur un ton plus chaleureux qu'apitoyé. Ce « Nocturne » fut, en son temps, la pièce la plus populaire du recueil et, en 1888, Tchaïkovski le transcrivit pour violoncelle et orchestre.

L'avant-dernière pièce démarre dans une intimité et une équanimité plutôt curieuses pour une idée censée faire partie d'une symphonie (qui ne verra jamais le jour en tant que telle). Au moment même où elle paraît sombrer dans



le sommeil, cependant, une section centrale active, marquée *Allegro vivacissimo*, nous prouve que le titre « Capriccioso » n'est pas là par hasard. Le retour à l'intimité n'est pas foncièrement perturbé par la texture plus pleine du matériau.

Dédié au critique musical et essayiste Hermann Laroche—l'un des plus fidèles défenseurs de Tchaïkovski en public—, le « Thème original et variations » conclusif est souvent entendu comme morceau de concert autonome, ce qui ne l'empêche pas de faire une conclusion d'une belle venue. Le thème lyrique sans prétention engendre des variations qui laissent apparaître ses secrets intimes, tout en renvoyant discrètement aux textures et aux climats des autres pièces du recueil. L'avant-dernière variation est marquée *Alla Schumann*, peut-être à cause de sa fugace ressemblance avec le finale des *Études symphoniques* schumanniennes, œuvre dont l'ambition démesurée ne trouve guère d'écho dans les autres variations. Dans leur caractère, dans leur manière de se succéder—de l'amoureuse n° 5 au fugato pseudo-académique de la n° 6, au quasi-choral de la n° 7, au roulement des galets de la n° 8 et à l'*Alla mazurka* de la n° 9—, ces variations affichent plus d'enjouement et de grâce que de profondeur et d'introspection. Pourtant, dans l'écriture pianistique comme dans la teneur émotionnelle, l'affinité avec Schumann demeure aussi patente que dans *Les saisons*.

> DAVID FANNING © 2014 Traduction HYPERION

Quelques mots de Pavel Kolesnikov

J'ai toujours souhaité enregistrer la musique pour piano de Tchaïkovski. Même lorsque j'explore des œuvres de lui que je ne connais pas, je suis submergé par un sentiment profond de familiarité, quelque chose qui vient de la langue musicale même. Et je me sens tel un archéologue découvrant les reliques les plus intimes de ses lointains ancêtres.

Le rattachement au passé est l'une des quêtes les plus compliquées, les plus vitales de toute existence humaine. Pour un Russe, cette conquête peut s'avérer d'une singulière complexité. Les connexions entre le passé et le présent sont faibles, souvent peu fiables, mais l'art a le pouvoir de jeter un pont pour franchir cet abîme historique, pour aider à surmonter cet obstacle.

Tchaïkovski a écrit des œuvres pianistiques qui sont autant de précieux et pointilleux documents d'une époque perdue. Son génie et sa maîtrise lui permirent de composer une musique d'une remarquable fidélité psychologique. Les vertus simples de la vie quotidienne y sont dévoilées avec un réalisme pénétrant et ces scènes ordinaires s'enrichissent de l'expérience musicale, qui leur confère un éclat particulier, un pouvoir émotionnel. Cette musique nous connecte à notre propre expérience, elle nous parle avec une beauté innée, sans prétention.

Pourtant, je trouve que la plupart de ces pièces sont, d'une certaine façon, trop subtiles, trop frêles pour les grandes salles de concert. Elles sont plus privées que publiques et même la plus simple exige une connexion véritablement personnelle, intime, entre l'interprète et l'auditeur. J'espère que cet enregistrement saura l'établir.

> PAVEL KOLESNIKOV © 2014 Traduction HYPERION



TSCHAIKOWSKY Die Jahreszeiten & Sechs Stücke

ERSETZEN wir uns in die russische Hauptstadt Sankt Petersburg im Jahre 1876. Wie so oft in diesem riesigen, kaum beherrschbaren Land, ist dies eine Zeit des politischen und intellektuellen Gärens. Fünfzehn Jahre nach der Aufhebung der Leibeigenschaft sind die qualvolle Vergangenheit und die ungewisse Zukunft des Landes weiterhin wichtige Diskussionsthemen in den kultivierten Zirkeln und in der Presse. Radikale Konzepte und neue Stichworte wie etwa Populismus und Nihilismus liegen in der Luft. Zar Alexander II., der die Bauernbefreiung im Zuge eines weitreichenden Reformprogramms als Reaktion auf die verheerende Niederlage im Krimkrieg durchgeführt hatte, war bereits wiederholten Attentaten entgangen. 1881 fiel er schließlich dem vierten Anschlag, diesmal angestiftet von den Revolutionären, die sich "Der Volkswille" nannten, zum Opfer. Hiermit kündigte sich ebenfalls das nahe Ende der Romanow-Dynastie an, die versuchte, gegen Dissidenten vorzugehen, letztendlich jedoch nur die allgemeine Unzufriedenheit anstachelte, was schließlich zur bolschewistischen Revolution 1917 führte.

Zunächst jedoch hatte man guten Grund anzunehmen, dass Russland allmählich modernisiert werden würde und dass der sich vergrößernde Mittelstand weiterhin die gutbürgerlichen Gepflogenheiten des Westens übernehmen würde—wie etwa zu Hause Klavier zu spielen, zu singen und Musik anzuhören. Wer diesem Stand angehörte, abonnierte oft auch die monatlich erscheinende Musik-und-Theater-Zeitschrift *Nuvellist* (der Titel ist an die französische Bezeichnung für einen Verfasser von Kurzgeschichten angelehnt). Und wer diese Zeitschrift abonnierte, der fand in der Januar-Ausgabe des Jahrgangs 1876 das erste Stück eines zwölfteiligen Zyklus, den der Herausgeber der Zeitschrift, Nikolai Matwejewitsch Bernard, bei Tschaikowsky in Auftrag gegeben hatte (die übrigen Werke erschienen in den darauffolgenden Ausgaben jenes Jahres). Diese Werkserie ist unter dem Titel *Die Jahreszeiten*, beziehungsweise weniger verwirrend—*Die Monate*, bekannt (doch lautet der russische Originaltitel *Wremena goda*, oder "Jahreszeiten"). Am Jahresende gab Bernard alle zwölf Stücke als Zyklus heraus.

Jedes Stück wurde mit einem Untertitel und einem Begleitvers versehen. Für Januar lautete der zusätzliche Titel "Am Kamin" und der Vers stammte von Puschkin. Es ist nicht ersichtlich, inwiefern Tschaikowsky sich an der Auswahl der Texte beteiligte oder beteiligen konnte (er scheint diejenigen für Nr. 1 und 4 mit ausgewählt zu haben), doch geht aus dem Brief vom 24. November 1875, in dem der Komponist den Auftrag annahm, hervor, dass die Titel von Bernard stammten. Ob es nun Bernard oder Tschaikowsky war, die Texte wurden jedenfalls mit Feingefühl zur Musik ausgewählt-oder die Musik zu den Texten—und da die Titel bereits deutlich auf den von ihm hochgeschätzten Schumann hinweisen, gibt es keinerlei Veranlassung zu der Annahme, dass Tschaikowsky sie aus irgendeinem Grunde abgelehnt hätte. Zwar mag er sich über das Projekt insgesamt recht geringschätzig geäußert haben, doch weist in der Musik nichts auf nachlässige Arbeit. Tatsächlich war er offenbar so zufrieden mit dem Mittelteil von Januar, dass er Tatjanas Briefszene darauf aufbaute, als er 1877 sein dramatisches Meisterwerk Eugen Onegin komponierte.

Die Stücke selbst sind auf den Absatzmarkt der Amateurpianisten ideal abgestimmt; diese hatten möglicherweise keine herausragende technische Ausbildung, waren aber doch dazu bereit, sich mit den Werken auseinanderzusetzen und besaßen die entsprechende Sensibilität, dass sie sich mit den Stimmungen, durch die sich diese Musik auszeichnet, identifizieren konnten. Eine solche Beschreibung passt auch ziemlich genau auf Tschaikowskys eigene pianistische Fähigkeiten—er war kein herausragender



Virtuose, wohl aber ein ausgebildeter und fähiger Pianist, zu dessen Lehrern Anton Rubinstein zählte.

Die Stücke sind zum größten Teil intimer Natur. Februar ist eine der extravertierteren Ausnahmen; es trägt den sehr passenden Titel "Karneval"—im Russischen *Maslenitsa*, jener Fastnachtsjahrmarkt, der auch die Kulisse für Strawinskys *Petruschka* liefert—und die Musik stellt geschäftige Menschenmengen, Wettstreite, Attraktionen und Akkordeonspieler an Straßenecken dar.

Im März geht es in eine privatere, expressive Sphäre zurück. Die Noten sind mit den Worten "Lied der Lerche" überschrieben und es wird mehrmals Vogelgesang angedeutet, was einen pickenden Staccato-Anschlag erfordert. April trägt den Untertitel "Schneeglöckchen", sowie die anreizende Tempobezeichnung Allegretto con moto e un poco rubato. Die folgenden beiden Stücke sind ebenfalls eher langsam gehalten. Der Mai stellt die Heiterkeit und Schönheit der "Weißen Nächte" in Sankt Petersburg dar und der Juni-eines der berühmtesten Stücke aus diesem Zyklus-trägt den Titel "Barkarole", was ein wenig seltsam anmutet, da der wellenförmige Mittelteil die einzige Passage des Stücks ist, die annähernd eine venezianische Gondel nachzeichnet. Das "Lied des Schnitters" im Juli ist ein weiteres plein air-Tableau, in dem gemeinschaftliche Tätigkeit, oder wenigstens Arbeit im Freien, dem eher innerlichen Ton der vorangehenden vier Sätze gegenübergestellt wird.

In der zweiten Zyklus-Hälfte stellt Tschaikowsky etwas höhere technische Ansprüche als zuvor. Im August-Stück ist pianistische Virtuosität gefordert. Es handelt sich hierbei um "Die Ernte", jedoch zur Begleitung eines Mendelssohn'schen Scherzos, als ob alle Beteiligten sehr bestrebt darum seien, das Korn vor dem Septemberregen ins Trockene zu bringen. Eine wichtige Herausforderung hierbei ist es, im Piano möglichst viele Klangfarben hervorzubringen. Darauf folgt September, "Die Jagd", zusammen mit einem weiteren Vers Puschkins, dessen Aufforderungen, Hornsignale erklingen zu lassen, dankbar in Musik umgesetzt werden. Im Oktober, "Herbstlied", ist wieder mehr Platz für poetische Träumereien; die doloroso-Markierung ist lediglich eine Bestätigung der desillusionierten Seufzer und der Hoffnungswellen, die aus den Noten förmlich herausspringen. November, mit der Überschrift "Troika" (jener russische Schlitten mit drei Pferden), ist ein Satz, den Rachmaninow sehr gerne spielte, und seine schillernde, sehr persönliche Interpretation sollte viele Pianisten, insbesondere russische, nachhaltig beeinflussen. Dezember schließlich, mit dem Titel "Weihnachten". erscheint mit einem Vers von Wassili Schukowski, in dem beschrieben wird, wie die Mädchen-gemäß einer örtlichen Tradition des Wahrsagens-am Tor ihre Pantoffeln ausziehen. Hierzu komponiert Tschaikowsky einen seiner bescheidensten, doch gleichzeitig gewinnendsten Walzer.

Die *Six morceaux* op. 19 wurden von Tschaikowskys Verleger Peter Jurgenson in Auftrag gegeben—ein Mann von ungeheurer Tatkraft, der zum Zeitpunkt seines Todes im Jahre 1904 ein beachtliches Imperium von Musikverlagen in Russland hinterließ, wobei er mindestens 17 kleinere Verlage aufgekauft hatte, darunter denjenigen Nikolai Bernards im Jahre 1885. Die Stücke op. 19 entstanden im Oktober und November 1873, unmittelbar nach der symphonischen Fantasie nach Shakespeares *Sturm*. Tschaikowsky war bereits ein erfahrener Komponist für das Klavier—acht seiner früheren Opera sind Klaviermusik und mehrere Nummern aus op. 19 haben dort Vorläufer, ebenso wie im Werk Robert Schumanns, der diesem Zyklus Pate steht.

Die "Rêverie du soir" fängt sofort eine Stimmung der Trägheit, Sehnsucht und Resignation ein, die dank zahlloser Gedichte, Lieder und Filme als urtypische Charakteristika der russischen Seele betrachtet werden. Die Durtonalität des Mittelteils scheint mehr Lebhaftigkeit zu versprechen,



doch wird der Interpret ausdrücklich dazu angewiesen, das Tempo gleich zu halten, und die seufzerartigen Figuren sorgen dafür, dass die Augen benetzt bleiben. Das "Scherzo humoristique" verlangt Schnelligkeit und Geschick, was von den *grazioso*-Anweisungen etwas gemäßigt wird das Ganze erinnert an die Parallelen zwischen dem Ballett und Tschaikowskys expressiver Welt. Dasselbe gilt für die Glockenschläge im langsameren Mittelteil, der ohne Weiteres in den *Nussknacker* eingefügt werden könnte.

Für Laien leichter zu meistern ist das "Feuillet d'album" ("Albumblatt"), das die Anweisung *Allegretto simplice* trägt und das der heimischen Sphäre des Geschichten-Erzählens zu entstammen scheint. *Andante sentimentale* mag zwar die Anweisung für das "Nocturne" zu sein, doch handelt es sich auch hierbei eher um ein persönliches Bekenntnis als eine offensichtliche, öffentliche Erklärung, und der Ton ist eher warmherzig als selbstbemitleidend gehalten. Das "Nocturne" war zu seiner Zeit das populärste Stück der Sammlung und 1888 arrangierte Tschaikowsky es selbst für Violoncello und Orchester.

Das vorletzte Werk beginnt in intimer und ausgeglichener Weise, was für ein Stück, das Teil einer Symphonie werden sollte etwas seltsam anmutet—allerdings wurde dieser Plan dann nicht verwirklicht. Just in dem Augenblick jedoch, wenn die Musik einzuschlummern scheint, wird durch einen geschäftigen Mittelteil, *Allegro vivacissimo*, deutlich, dass der Titel "Capriccioso" nicht unabsichtlich gewählt ist. Die Rückkehr zur Intimität wird durch die dichtere Struktur des Materials nicht wesentlich gestört.

Der abschließende Satz, "Thème original et variations", ist dem Musikkritiker und Essavisten Hermann Laroche gewidmet, einer der treuesten öffentlichen Anhänger Tschaikowskys. Oft ist dieser Satz als eigenständiges Konzertstück zu hören, doch bildet er auch einen sehr überzeugenden Abschluss zu diesem Opus. Das unaufdringliche lyrische Thema bringt Variationen hervor, die innere Geheimnisse enthüllen und gleichzeitig unauffällig auf die Texturen und Stimmungen der anderen Stücke der Sammlung Bezug nehmen. Die vorletzte Variation ist mit Alla Schumann überschrieben, möglicherweise aufgrund einer gewissen Ähnlichkeit mit dem Finale von Schumanns Symphonischen Etüden; anderswo in den Variationen findet sich der sprunghafte Gestus jenes Werks jedoch kaum. Die Variationen sind alle sowohl von ihrem Charakter als auch von ihrer Abfolge her-von der amourösen Nr. 5 über das pseudo-gelehrte Fugato in Nr. 6 bis hin zum quasi-Choral in Nr. 7. dem felsbrockenwerfenden Nr. 8 und der Nr. 9, Alla mazurka—nicht so sehr ein tiefgründiges Insichgehen, sondern eher spielerisch und anmutig gehalten. Trotzdem ist insgesamt die Ähnlichkeit zu Schumann, sowohl was den Klaviersatz als auch was die emotionale Grundhaltung anbelangt, hier ebenso unverkennbar wie in den Jahreszeiten.

> DAVID FANNING © 2014 Übersetzung VIOLA SCHEFFEL



Ein persönlicher Kommentar von Pavel Kolesnikov

Schon immer habe ich den Wunsch gehegt, die Klaviermusik Tschaikowskys einzuspielen. Selbst wenn ich mir noch unbekannte Werke einstudiere, bin ich doch jedes Mal geradezu überwältigt von einer tiefen Vertrautheit, die von der musikalischen Sprache selbst stammt. Es ist so, als sei ich ein Archäologe, der sehr persönliche Überreste seiner Vorfahren entdeckt.

Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit gehört zu den kompliziertesten und wichtigsten Bestrebungen im menschlichen Leben. Für einen Russen kann das ein besonders komplexes Vorhaben sein. Die Verbindungen zwischen der Vergangenheit und Gegenwart sind undeutlich und oft unzuverlässig. Die Kunst vermag es, diese historischen Lücken zu überbrücken und zu überwinden.

Die Klavierwerke Tschaikowskys sind wertvolle und präzise Dokumente einer verlorenen Epoche. Dank seines Genies und Talents gelang es ihm, Musik von einer bemerkenswerten psychologischen Genauigkeit zu komponieren. Diese Stücke offenbaren die einfachen Charakteristika des alltäglichen Lebens mit einem durchdringenden Realismus; und diese gewöhnlichen Szenen werden durch den musikalischen Ausdruck bereichert, was ihnen emotionale Kraft sowie einen besonderen Glanz verleiht. Diese Musik knüpft an unsere persönlichen Erfahrungen an und wendet sich mit einer bescheidenen, natürlichen Schönheit an uns.

Trotzdem bin ich der Ansicht, dass die meisten dieser Werke für große Konzertsäle gleichsam zu feinsinnig und fragil sind. Es ist dies persönliche und nicht-öffentliche Musik, und selbst die schlichtesten Stücke erfordern eine sehr persönliche, intime Verbindung zwischen Ausführendem und Hörer. Ich hoffe, dass diese Verbindung durch eine Aufnahme zustande kommen kann.

> PAVEL KOLESNIKOV © 2014 Übersetzung VIOLA SCHEFFEL





Honens discovers, nurtures and presents Complete Artists—twenty-first-century pianists for twenty-first-century audiences. In 1991, philanthropist Esther Honens established the Honens International Piano Competition Foundation in Calgary, Canada. Her dream was to discover and launch the careers of the world's most promising pianists—a dream that has become an international success story. Honens laureates are critically acclaimed all over the world and the triennial 'Search for the Complete Artist' awards one of the most generous and prestigious prizes of its kind. For more information please visit honens.com.

> Recorded at the Concert Hall, Wyastone Estate, Monmouth, on 16–18 August 2013 Recording Engineer DAVID HINITT Recording Producer ANDREW KEENER Piano STEINWAY & SONS Booklet Editor TIM PARRY Executive Producers SIMON PERRY, MICHAEL SPRING (© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXIV

Front illustration: *Sunset through Russian Trees* (1989) by Liz Wright (b 1950) Private Collection / The Bridgeman Art Library, London

All Hyperion and Helios recordings may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

www.hyperion-records.co.uk

18