

PIANO STORIES

**SASHA
STYCHKINA**
DEBUT

RAVEL CHOPIN STANCHINSKY
WEBER LISZT BARTÓK

α



MENU

- › TRACKLIST
- › ENGLISH
- › FRANÇAIS
- › DEUTSCH



During the recording of this album, I discovered the particular joy of the studio — a creative world quite different from the experience of live performance. It led me deeper into the search for sound and colour, inviting a wider dynamic and emotional range while demanding a new kind of vulnerability. The studio gave me the freedom both to explore music I feel deserves greater attention — the visionary preludes of Stanchinsky and the daring language of Weber's sonata — and to immerse myself in composers whose musical worlds especially draw me: the virtuosic and mental labyrinths of Bartók, the elegance of stylized dances by Ravel and Chopin, and the spirituality of Liszt. These works reflect what has occupied and inspired me in recent years of study and performance. I am delighted — and a little amazed — to finally share them with you.

Lors de l'enregistrement de cet album, j'ai découvert les joies particulières du studio – un monde créatif bien différent de l'expérience du concert. Cela m'a permis d'approfondir ma quête de sonorités et de couleurs, et de trouver une palette dynamique et émotionnelle plus large, tout en exigeant une forme nouvelle de vulnérabilité. Le studio m'a offert à la fois la liberté d'explorer des pages qui, à mes yeux, méritent une plus grande attention – les préludes visionnaires de Stanchinsky ou le langage audacieux de la sonate de Weber – et de m'immerger dans des compositeurs dont l'univers musical m'attire tout particulièrement : les labyrinthes mentaux virtuoses de Bartók, l'élégance des danses stylisées de Ravel et de Chopin, la spiritualité de Liszt. Ces œuvres reflètent ce qui m'a occupé et inspiré au cours de mes années récentes d'études et de concerts. Je suis ravie – et un peu émerveillée – de les partager enfin avec vous.

Während der Aufnahmen zu diesem Album entdeckte ich die besondere Freude am Studio – eine kreative Welt, die sich von der Erfahrung einer Live-Performance deutlich unterscheidet. Dies führte mich tiefer hinein in das Ausloten von Klang und Farbe, ermunterte mich zu einer größeren dynamischen und emotionalen Bandbreite und verlangte zugleich eine neue Art von Verletzlichkeit. Das Studio gab mir die Freiheit, sowohl Musik zu erkunden, die meiner Meinung nach mehr Aufmerksamkeit verdient – die visionären Präludien von Stanchinsky und die gewagte Sprache von Webers Sonate –, als auch in die musikalischen Welten von Komponisten einzutauchen, die mich besonders anziehen: die virtuoson und geistigen Labyrinth bei Bartók, die Eleganz der stilisierten Tänze bei Ravel und Chopin und die Spiritualität bei Liszt. Die Werke spiegeln wider, was mich in den letzten Jahren während meines Studiums und meiner Auftritte beschäftigt und inspiriert hat. Ich freue mich – und bin auch ein wenig erstaunt –, sie endlich mit Ihnen teilen zu können.

Sasha Stychkina

MAURICE RAVEL (1875-1937)

- | | | |
|---|----------------------------------|------|
| 1 | MENUET SUR LE NOM DE HAYDN, M.58 | 1'48 |
|---|----------------------------------|------|

ALEXEI STANCHINSKY (1888-1914)

FIVE PRELUDES

- | | | |
|---|----------------------|------|
| 2 | I. Andante | 1'45 |
| 3 | II. Lento espressivo | 1'30 |
| 4 | III. Presto | 0'56 |
| 5 | IV. Animato | 0'30 |
| 6 | V. Largo | 1'26 |

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849)

- | | | |
|---|--------------------------------------|------|
| 7 | WALTZ IN A-FLAT MAJOR, OP.42: VIVACE | 3'59 |
|---|--------------------------------------|------|

CARL MARIA VON WEBER (1786-1826)

PIANO SONATA NO.1 IN C MAJOR, OP.24

- | | | |
|----|------------------------|------|
| 8 | I. Allegro | 8'49 |
| 9 | II. Adagio | 6'23 |
| 10 | III. Menuetto. Allegro | 8'32 |
| 11 | IV. Presto | 4'15 |

BÉLA BARTÓK (1881-1945)

THREE STUDIES FOR PIANO, OP.18

- | | | |
|----|-----------------------|------|
| 12 | I. Allegro Molto | 2'30 |
| 13 | II. Andante Sostenuto | 3'29 |
| 14 | III. Rubato | 2'15 |

FRANZ LISZT (1811-1886)

- | | | |
|----|---|-------|
| 15 | VARIATIONS ON A THEME OF BACH "WEINEN, KLAGEN, SORGEN, ZAGEN" S.180 | 15'18 |
|----|---|-------|

TOTAL TIME: 63'34

SASHA STYCHKINA PIANO

VIRTUOSI

BY NICOLAS DERNY

The first sonata for piano by Carl Maria von Weber, composer of *Der Freischütz*, is best known for its concluding rondo, a *perpetuum mobile* that was also the first section of the sonata that Weber composed. Weber was twenty-six when he wrote the sonata for the Grand Duchess Maria Pavlovna of Saxe-Weimar, the sister of Tsar Alexander I. The sonata, however, far overestimated the technical ability of its dedicatee who, despite the self-sacrifice of her illustrious teacher, would never be able to play it. We should note here that Weber was thinking of his own pianistic powers, acclaimed as extraordinary, and had not taken the young woman's capacities into account. Is it purely music for demonstration, as its opening gesture suggests? It is more than that, as the player must also know how to make his instrument sing.

Take, for example, the end of the fourth bar, where a melody begins to unfold *tranquillamente*. A transition constructed from semiquavers soon leads to a second, skipping idea (*leggiermente*). This is followed by an *Adagio* in which an intimate episode with a simple texture frames two others: a highly ornamented *espressivo* and a passage in C minor in high operatic style. After a surprising *Minuet* — in fact a scherzo that we would not be surprised to learn was inspired by some theatrical mischief — comes the elusive finale, an exhilarating race nicknamed *L'infatigable* [The Untiring] by its composer. Brahms, Tchaikovsky, Godowski and others would later arrange it to their own taste.

Grande valse

The waltz had been born in Vienna and reached Warsaw at the dawn of the 19th century. After Chopin's departure from Warsaw, he composed his first waltzes in Vienna in 1830. He then settled in Paris, where his other dances enchanted the city's salons. Recognisable by the long trill on the dominant (E flat) that introduces it, Op.42 (1840) swirls lightly and almost cheekily. The contrast between the deceptively binary melody and the three-beat accompaniment in the first of its five themes creates a brilliant effect. The central lament in C minor is short-lived, after which the first theme brilliantly relaunched the piece and leads to a sparkling finale.

Ecumenism

Open the Cantata BWV 12, which Bach composed during his tenure in Weimar [1714], the city where Liszt himself would later be employed [1848–1861]. Go to No.2, a chorus marked *Lento*. Listen to the descending tetrachord in the bass¹. O despair! It was on this ostinato and the inspiration it gave him that Franz Liszt, overwhelmed by the death of his daughter Blandine in September 1862, composed this work in Rome, a severe but powerful passacaglia whose exaggerated chromaticism readily blurs the tonal structure. The piece is in fact an extension of a piano prelude [S.179] composed in 1859, the year of his son Daniel's death.

A quasi-Mephistophelean introduction (*Andante*) leads into the true exposition of the left-hand 'theme', painful and stripped bare. After many twists and turns between suffering, lamentation and despondency, the chorale *Was Gott tut, das ist wohlgethan* [What God does is done well] ends, as with the Lutheran whom Liszt considered to be the Saint Thomas Aquinas of music, by bringing back gentleness, majesty and serenity in a wholly diatonic light. A reader of Dante, Liszt might well have imagined a programme inspired by his *Divine Comedy*, in which case the first part depicts Hell, the central recitative Purgatory, and the canticle Paradise.

Dementia praecox

Hallucinatory, self-destructive, half-philosopher, half-mystic, and dead by drowning at the age of twenty-six. With such an introduction, Alexei Vladimirovich Stanchinsky, who had met Tolstoy, seems to have come straight out of a novel by Dostoevsky. A pupil of Taneyev and encouraged by Scriabin, Stanchinsky nonetheless had a bright future ahead of him: in the part of his work that he deigned not to destroy, post-Romanticism does not always prevent Prokofiev or Stravinsky from coming to the fore. Critics of the time were divided between those who saw him as a genius and those who took him for a madman — he had also spent a year in a psychiatric hospital. The *Five Preludes* [1907-1912] were published posthumously in 1928; at times they evoke the author of Prometheus, at others Chopin, Rachmaninov or Mussorgsky [No.5]. Can you hear, as we do, a reference to Glinka's *Valse-fantaisie* in No.4?

1. F – E – E flat – D – D flat – C.

Music cipher

The centenary of Haydn's death in 1909 inspired a collective tribute by Debussy, Dukas, Hahn, d'Indy, Widor and Ravel in the *Revue musicale de la Société Internationale de Musique*. You have to look carefully at the Basque composer's subtle score to see the letters of the great Joseph's name written above the notes B flat, A flat, D flat, G flat. This motif can be heard in retrograde motion in the middle of these fifty-five bars filled with tenderness and charm, in which the composer avoids the instrument's darkest bass notes but refines the ornamentation.

Transcendental

Three studies: the word makes it impossible not to just think of Liszt, Bartók's compatriot, for keyboard virtuosi, but also of those by Debussy, composed much later in 1915. If, however, we are seeking a source of inspiration for Bartók's Op.18 [1920], we must look to Vienna. There is no doubt that the future composer of *The Miraculous Mandarin*, a ballet in which Bartók reused sketches originally intended for these etudes, had studied Schoenberg's music from 1908. Less obviously, analysts also find elements drawn from Magyar folklore which Bartók himself had meticulously collected, although they are better hidden here than elsewhere. What is more, Bartók had never aimed so high in terms of sheer technical difficulty.

The first piece is a sort of toccata driven by a relentless stream of quavers and can seem like a second *Allegro barbaro*, but is more abstract. The ear has not yet recovered from its final crescendo when the *Andante sostenuto* introduces a chromatic theme (it will return in the final bars of the last piece) beneath a shower of arpeggios that sweep across the entire keyboard. What remains is an étude that plays harmonically, rhythmically, metrically and phraseologically with an atonal generating cell (A – C sharp – B sharp – F sharp – G sharp – D). A fascinating mosaic.

Greek-Russian pianist **SASHA STYCHKINA** was born in December 2003 in Moscow into a family of musicians and filmmakers. She began her musical education at an early age studying at the Central Music School of the Moscow Tchaikovsky Conservatory in the class of Mira Marchenko. Her early years were marked by intensive training and frequent public performances, quickly establishing her as an exceptional young talent.

A series of international concert and competition successes culminated in November 2019, when, at the age of fifteen, she became the youngest finalist and prizewinner in the history of the Marguerite Long International Piano Competition in Paris, bringing her early achievements to international attention.

Following this milestone, Sasha made a conscious decision to step back from the competition circuit and devote herself to a sustained period of focused artistic

development. Since 2019, she has been studying with Kirill Gerstein at the Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin, focusing on the systematic expansion of her solo and concerto repertoire and the refinement of her musical voice.

Her recent engagements include performances at the Konzerthaus Berlin, at the Kronberg Academy with Gidon Kremer, Julia Hagen and the Kremerata Baltica, as well as her debut with the Czech Philharmonic. She has appeared in major venues across Europe, including the Vienna Konzerthaus, the Barbican Centre in London, the Teatro Olimpico in Vicenza, the Wigmore Hall and at the Verbier Festival.

Recorded in 2025 at Teldex Studio Berlin, this debut album marks Sasha Stychkina's introduction as an artist of maturity, depth, and clear artistic direction.

VIRTUOSES

PAR NICOLAS DERNY

De la première sonate de l'auteur du *Freischütz*, on connaît avant tout le rondo conclusif, *perpetuum mobile* par lequel Weber commença l'écriture. Composée à vingt-six ans pour la grande duchesse Maria Pavlovna de Saxe-Weimar, l'œuvre surestime les moyens techniques de sa dédicataire, sœur du tsar Alexandre I^{er} qui, malgré l'abnégation de son illustre maître, ne pourra jamais la jouer. Il faut dire que Carl Maria pense ici pour sa propre main, reconnue extraordinaire, sans tenir compte de celle de la jeune femme. Musique de démonstration, comme le suggère déjà son geste d'ouverture ? Pas seulement. L'interprète doit aussi savoir chanter.

Voyez par exemple la fin de la quatrième mesure, où commence une mélodie à déployer *tranquillamente*. Mais une transition cousue de doubles-croches ne tarde pas à mener à une seconde idée sautillante (*leggiermente*). Suit un *Adagio* où un épisode intime à la texture simple en encadre deux autres : un *espressivo* très orné et un passage vers *ut* mineur comme un billet pour l'opéra. Après un étonnant « Menuet » – en fait un scherzo que l'on ne serait pas surpris de savoir inspiré par l'une ou l'autre diablerie théâtrale –, reste l'insaisissable finale, course grisante surnommée « L'infatigable » par son auteur. Brahms, Tchaïkovski, Godowski et d'autres l'arrangeront à leur sauce.

Grande valse

Partie de Vienne, la valse atteint Varsovie à l'aube du XIX^e siècle. Parti de Varsovie, Chopin compose ses premières valses à Vienne en 1830. Il se fixe ensuite à Paris, où d'autres de ses danses émerveillent les salons. Reconnaisable au long trille sur la dominante (*mi* bémol) qui l'introduit, l'opus 42 (1840) tourbillonne *leggiero*, presque effronté. Génial effet, dans le premier de ses cinq thèmes, que le décalage entre la mélodie faussement binaire et les trois temps de l'accompagnement. En *ut* mineur, la plainte centrale ne dure pas. La première idée relance brillamment le morceau vers une fin étincelante.

Œcuménisme

Ouvrez la cantate BWV 12 que Bach composa lors de son engagement à Weimar (1714), ville où Liszt embaucha lui-même plus tard (1848-1861). Filez au n° 2, chœur à entonner *Lente*. Écoutez le tétracorde descendant à la basse¹. Ô désespoir. C'est sur ce motif obstiné et ce qu'il lui inspire que Franz, accablé par la disparition de sa fille Blandine en septembre 1862, construit à Rome, l'œuvre qui nous occupe, sorte de sévère mais puissante passacaille dont le chromatisme exacerbé brouille volontiers les pistes tonales. La pièce prolonge en fait un prélude pour piano (S. 179) écrit en 1859, année du décès de son fils Daniel.

D'abord une introduction quasi méphistophélique (*Andante*), avant la véritable exposition du « thème » à la main gauche, douloureuse et dépouillée. Après moult allers-retours entre souffrance, plainte et abattement, le choral *Was Gott tuth, das ist wohlgethan* – comprenez : « ce que Dieu fait est bien fait » – finit, comme chez le luthérien que Liszt considère comme le saint Thomas d'Aquin de la musique, par ramener douceur, majesté et sérénité (avec, surtout, une lumière toute diatonique). Lecteur de Dante, le virtuose imagine peut-être un programme inspiré de *La Divine comédie*. Auquel cas la première partie peint l'enfer, le récitatif central le Purgatoire, le cantique le Paradis.

Dementia praecox

Halluciné, autodestructeur, mi-philosophe, mi-mystique, mort noyé à vingt-six ans. Présenté ainsi, Alexei Vladimirovitch Stanchinsky, qui rencontra Tolstoï, semble tout droit sorti de Dostoïevski. Élève de Taneïev, encouragé par Scriabine, le compositeur avait pourtant l'avenir devant lui : dans la partie de son œuvre qu'il daigna ne pas détruire, le postromantisme n'empêche pas toujours Prokofiev ou Stravinski de se profiler. La critique de l'époque se partage entre ceux le voyant comme un génie et ceux le prenant pour un fou – il passa un an en psychiatrie. Publiés à titre posthume (1928), les *Cinq Préludes* (1907-1912) évoquent tantôt l'auteur de *Prométhée*, tantôt Chopin, Rachmaninov ou Moussorgski (n° 5). Entendez-vous comme nous un clin d'œil à la Valse-fantaisie de Glinka dans le n° 4 ?

1. *Fa – mi – mi♭ – ré – ré♭ – do.*

Motif à clé

En 1909, le centenaire de la mort de Haydn inspire un hommage collectif à la *Revue musicale de la Société Internationale de Musique*. Un numéro spécial auquel participent Debussy, Dukas, Hahn, d'Indy, Widor et Ravel. Il faut lire la subtile partition du Basque pour voir, inscrit au-dessus des notes *si – la – ré – ré – sol*, les lettres du nom du grand Joseph. Soit un motif que l'on entendra en mouvement rétrograde au milieu de ces 55 mesures de tendresse et de charme, où l'auteur évite les graves les plus sombres de l'instrument mais raffine l'ornementation.

Transcendantes

Trois « études » : impossible de ne pas penser à celles du compatriote Liszt, pour sorciers du clavier, ainsi qu'à celles de Debussy, cahiers plus récents [1915]. Mais s'il faut trouver une source d'inspiration à l'opus 18 [1920] de Bartók, c'est du côté de Vienne qu'on cherchera. Personne ne doute ici que le futur auteur du *Mandarin merveilleux*, ballet dans lequel il réutilisera des esquisses originellement prévues pour ce recueil, ait étudié le Schoenberg d'après 1908. Moins évident, les analystes y trouvent, mieux cachés qu'ailleurs, des éléments tirés du folklore magyar, que le compositeur collecte avec méthode. Surtout, Béla n'a jamais visé si haut en termes de difficulté technique.

Sorte de toccata emmenée par un train de croches implacables, la première pièce peut faire l'effet d'un second *Allegro barbaro* – en plus abstrait. L'oreille n'est pas encore remise de son crescendo final que l'*Andante sostenuto* place un thème chromatique (que l'on réentendra dans les dernières mesures de l'ultime morceau) sous des gouttelettes d'arpèges qui balayeront tout le clavier. Reste une étude s'amusant harmoniquement, rythmiquement, métriquement et phraséologiquement d'une cellule génératrice atonale (*la – do# – si# – fa# – sol# – ré*). Passionnante mosaïque.

La pianiste gréco-russe **SASHA STYCHKINA**, née en décembre 2003 à Moscou dans une famille de musiciens et de cinéastes, commence très tôt sa formation musicale à l'École centrale de musique du Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, dans la classe de Mira Marchenko. Ses premières années sont marquées par un travail intensif et de nombreuses apparitions publiques, qui l'imposent rapidement comme un jeune talent exceptionnel.

Une série de succès internationaux en concert et en concours culmine en novembre 2019 lorsque, à l'âge de quinze ans, elle devient la plus jeune finaliste et lauréate dans l'histoire du Concours international de piano Marguerite Long à Paris, attirant l'attention internationale sur ses premières prouesses.

Après cette étape importante, Sasha Stychkina fait le choix délibéré de s'éloigner du circuit des concours pour approfondir sa formation artistique. Depuis 2019,

elle étudie auprès de Kirill Gerstein à la Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlin, où elle s'efforce d'élargir systématiquement son répertoire de récital et de concerto et d'affiner sa voix musicale.

Parmi ses engagements récents figurent des concerts au Konzerthaus de Berlin, à la Kronberg Academy avec Gidon Kremer, Julia Hagen et la Kremerata Baltica ainsi que ses débuts avec l'Orchestre philharmonique tchèque. Elle s'est produite dans de grandes salles européennes, notamment le Konzerthaus de Vienne, le Barbican Centre de Londres, le Teatro Olimpico de Vicence, le Wigmore Hall de Londres et le Festival de Verbier.

Dans ce premier album, enregistré en 2025 aux studios Teldex de Berlin, Sasha Stychkina apparaît comme une interprète d'une maturité et d'une profondeur exceptionnelles, avec une orientation artistique clairement affirmée.

VIRTUOSEN

VON NICOLAS DERNY

Von der Klaviersonate Nr. 1 von Carl Maria von Weber, dem späteren Komponisten des *Freischütz*, kennt man vor allem das abschließende *Rondo*, ein *Perpetuum mobile*, mit dem Weber die Niederschrift begann. Das im Alter von 26 Jahren komponierte Stück für die Großfürstin Maria Pawlowna von Sachsen-Weimar überschätzte allerdings die technischen Fähigkeiten der Widmungsträgerin, der Schwester von Zar Alexander I., und sie sollte es trotz der Aufopferung ihres berühmten Lehrers niemals spielen können. Man muss sagen, dass Weber hier für seine eigene, als außergewöhnlich bekannte Fingerfertigkeit komponiert hatte, ohne den wirklichen Fähigkeiten der jungen Frau Rechnung zu tragen. Eine rein effekthascherische Musik, wie es auch die eröffnende *ff*-Geste vermuten lassen könnte? Nicht nur. Der Interpret muss auch imstande sein zu singen.

Man beachte beispielsweise den Auftakt zum fünften Takt, wo eine Melodie anhebt, die sich *tranquillamente* entfaltet. Ein mit Sechzehntelnoten gespickter Übergang führt dann bald zu einem zweiten, *leggiermente* überschriebenen und weit mehr von Sprüngen geprägten Gedanken. Es folgt ein *Adagio*, in dem eine zunächst intime Episode mit einfacher Textur zwei weitere umrahmt – ein stark ausgeziertes *espressivo* und nach einem dramatischen Übergang nach c-Moll ein ganz opernhafter Abschnitt. Nach einem überraschenden *Menuetto* – eigentlich ein Scherzo, von dem man ohne Weiteres annehmen könnte, dass es von der einen oder anderen theatralischen Teufelei inspiriert ist – bleibt das schwer fassbare, bereits erwähnte *Rondo*, dessen dahineilende Sechzehntel sein Schöpfer als „unermüdlich“ bezeichnete. Brahms, Tschaikowski, Godowski und andere haben es nach ihrem Geschmack arrangiert.

Grande valse

Von Wien ausgehend erreichte der Walzer zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch Warschau. Bereits von Warschau fortgegangen, komponierte Chopin dann in Wien 1830 seine ersten Walzer. Anschließend ließ er sich in Paris nieder, wo weitere seiner Tänze die Salons in Begeisterung versetzten. Sein *Walzer* Opus 42 von 1840 ist an dem einleitenden langen Triller auf der Dominante *es'* zu erkennen und wirbelt

leggiere, fast frech, dahin. Ein genialer Effekt im ersten seiner fünf Themen ist die Diskrepanz zwischen der anscheinend geradtaktigen Melodie in der Oberstimme und dem auch vorgezeichneten Dreiertakt der Begleitung. Die zentrale Klage In c-Moll hält nicht lange an, und schließlich wird der erste Gedanke auf brillante Weise noch einmal aufgegriffen und führt zu einem strahlenden Abschluss.

Ökumene

Öffnen Sie die Kantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* BWV 12, die Bach während seiner Anstellung in Weimar 1714 komponierte, jener Stadt, in der auch Liszt selbst später angestellt sein sollte (1848-1861). Blättern Sie zum Chor Nr. 2, der *Lente* überschrieben ist. Achten Sie auf den chromatisch absteigenden Tetrachord im Bass¹. Welche Verzweiflung! Ausgehend von diesem ostinaten Motiv und dem, was es in ihm auslöste, entwickelte Liszt, niedergedrückt durch den Tod seiner Tochter Blandine im September 1862, in Rom die *Variationen über Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (Searle 180), eine Art strenger, aber kraftvoller Passacaglia, deren übersteigerte Chromatik die tonalen Verläufe absichtlich verwischt. Das Stück ist eigentlich die Fortsetzung eines Präludiums (Searle 179) über das gleiche Motiv, das Liszt bereits 1859, im Jahr des Todes seines Sohnes Daniel, geschrieben hatte.

Zunächst eine fast mephistophelische Einleitung (*Andante*), bevor das eigentliche „Thema“ in der linken Hand schmerzlich und schmucklos vorgestellt wird. Nach zahlreichen Wechseln zwischen Leid, Klage und Niedergeschlagenheit bringt der Choral *Was Gott tut, das ist wohlgethan* wie bei Luther, den Liszt als den Thomas von Aquin der Musik ansah, Sanftheit, Erhabenheit und Gelassenheit zurück (vor allem mit einem ganz diatonischen Licht!). Als Leser von Dante mag sich Liszt vielleicht ein von der *Göttlichen Komödie* inspiriertes Programm vorgestellt haben – in diesem Fall würde der erste Teil die Hölle, das zentrale *Lento Recitativo* das Fegefeuer und der Choral das Paradies darstellen.

Dementia praecox

Halluzinierend, selbstzerstörerisch, halb Philosoph, halb Mystiker, mit sechsundzwanzig Jahren ertrunken. So dargestellt scheint Alexei Vladimirovich Stanchinsky, der Tolstoi begegnete, unmittelbar aus einem Roman von Dostojewski entsprungen zu sein. Als Schüler von Tanejew und gefördert von

1. f – e – es – d – des – c.

Skrjabin hatte der Komponist dennoch eine vielversprechende Zukunft vor sich. In dem Teil seines Werks, den er die Güte hatte, nicht zu zerstören, verhindert die Postromantik nicht immer, dass Prokofjew oder Strawinsky zum Vorschein kommen. Die Kritik jener Zeit war geteilter Meinung: Die einen sahen in ihm ein Genie, die anderen hielten ihn für verrückt – er verbrachte ein Jahr in der Psychiatrie. Die posthum 1928 veröffentlichten *Fünf Präludien* (entstanden 1907-1912) erinnern mal an den Autor von *Prometheus*, mal an Chopin, Rachmaninow oder Mussorgski (Nr. 5). Und lässt sich in Nr. 4 vielleicht auch eine Anspielung auf Glinkas *Walzer-Fantasie* erkennen?

Mit Vorzeichnung

Im Jahr 1909 inspirierte der hundertste Todestag Haydns eine kollektive Hommage in der *Revue musicale de la Société Internationale de Musique*. An diesem Sonderheft beteiligten sich Debussy, Dukas, Hahn, d'Indy, Widor und Ravel. Man muss die subtile Partitur von Ravels *Menuet sur le nom de Haydn* selbst anschauen, um über den Noten h – a – d – d – g die mehrfach dort eingetragenen Tonbuchstaben für den Namen des großen Haydn zu entdecken. Es handelt sich um ein Motiv, das man um die Mitte dieser 55 Takte voll von Zärtlichkeit und Charme auch einmal in Krebsumkehrung hört. Der Komponist vermeidet die dunkelsten Töne des Instrument, verfeinert jedoch die Ornamentierung.

Transzendent

Bartóks *Drei Etüden* – man kommt bei diesem Titel nicht umhin, an die als „transzendent“ bezeichneten und für Zauberkünstler auf der Tastatur komponierten Etüden seines Landsmanns Liszt zu denken wie auch an die jüngeren Hefte (1915) von Debussy. Wenn man jedoch eine Inspirationsquelle für Bartóks Opus 18 (1920) finden will, dann sollte man diese in der Gegend um Wien suchen. Niemand zweifelt daran, dass der zukünftige Autor des Balletts *Der wunderbare Mandarin*, worin er die ursprünglich für diese Sammlung bestimmten Skizzen noch einmal wiederverwenden sollte, sich mit dem Schönberg der Zeit nach 1908 beschäftigt hat. Weniger offensichtlich, weil besser verborgen als in anderen Stücken, finden die Analysten hier auch Elemente aus der ungarischen Folklore, die der Komponist ganz systematisch gesammelt hat. Vor allem aber hat Bartók niemals so hoch gegriffen wie hier, was den Grad an technischen Schwierigkeiten angeht.

Nach Art einer Toccata, die von einer unerbittlich motorischen Achtelbewegung vorangetrieben wird, wirkt das erste Stück wie ein zweites *Allegro barbaro* – nur abstrakter. Das Ohr hat sich noch nicht von dessen finalem *Crescendo* erholt, da stellt das *Andante sostenuto* ein chromatisches Thema vor (das in den letzten Takten des letzten Stücks wiederkehrt), darüber fegen perlende Klangkaskaden über die gesamte Klaviatur hinweg. Es folgt noch die dritte Etüde, die harmonisch, rhythmisch, metrisch und in der Phrasierung mit einer anfangs einstimmig vorgestellten atonalen Grundzelle (a – cis – his – fis – gis – d) spielt. Ein spannendes Mosaik.

DEUTSCH

Die griechisch-russische Pianistin **SASHA STYCHKINA** wurde im Dezember 2003 in Moskau in eine Familie von Musikern und Filmemachern hineingeboren. Ihre musikalische Ausbildung begann sie bereits in jungen Jahren an der Zentralen Musikschule des Moskauer Tschaikowsky-Konservatoriums in der Klasse von Mira Marchenko. Ihre frühen Jahre waren geprägt von intensivem Üben sowie häufigen öffentlichen Auftritten, wodurch sie sich schnell als außergewöhnliches junges Talent einen Namen machte.

Eine Reihe internationaler Konzert- und Wettbewerbserfolge gipfelte im November 2019, als sie im Alter von fünfzehn Jahren die jüngste Finalistin und Preisträgerin in der Geschichte der Marguerite Long International Piano Competition in Paris wurde und dadurch nach ihren frühen Erfolgen auch international Aufmerksamkeit erlangte.

Im Anschluss an diesen Meilenstein traf sie ganz bewusst die Entscheidung, sich aus dem Wettbewerbsgeschehen zurückzuziehen und sich in einer ausgedehnten Phase

ganz auf ihre künstlerische Entwicklung zu fokussieren. Seit 2019 studiert sie bei Kirill Gerstein an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin, und konzentriert sich hierbei auf die systematische Erweiterung ihres Repertoires an Solo- und Konzertliteratur wie auch auf die Verfeinerung ihrer eigenen musikalischen Stimme.

Zu ihren jüngsten Engagements gehören Auftritte im Konzerthaus Berlin, in der Kronberg Academy mit Gidon Kremer, Julia Hagen und der Kremerata Baltica sowie ihr Debüt mit der Tschechischen Philharmonie. Sie trat in bedeutenden Konzertsälen in ganz Europa auf, darunter im Wiener Konzerthaus, im Barbican Centre in London, im Teatro Olimpico in Vicenza, in der Wigmore Hall und beim Verbier Festival.

Ihr hier vorliegendes Debütalbum, das 2025 im Teldex Studio Berlin aufgenommen wurde, präsentiert Sasha Stychkina als eine Künstlerin voll Reife, Tiefe und klarer künstlerischer Ausrichtung.

In loving memory of my grandfather, Vladimir Skanavi.

Special thanks to Fondation Banque Populaire, Kirill Gerstein, Timo Hagemeister, Katia Skanavi.

Recorded in January 2025 at Teldex Studio, Berlin (Germany)

Sasha Stychkina plays a Steinway D-572794.

SEBASTIAN NATTKEMPER TONMEISTER, MIXING & MASTERING

KIRILL GERSTEIN EXECUTIVE & RECORDING PRODUCER

JUPP WEGNER RECORDING ENGINEER

TIMO HAGEMEISTER PROJECT MANAGEMENT

THOMAS HÜBSCH PIANO TUNING

JULIA GELAS PHOTOS

VALÉRIE LAGARDE DESIGN & **FRED MICHAUD** ARTWORK

PETER LOCKWOOD LINER NOTES ENGLISH TRANSLATION

DENNIS COLLINS BIOGRAPHY & SASHA'S TEXT FRENCH TRANSLATION

JOACHIM STEINHEUER GERMAN TRANSLATION

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

MAXIME SÉNICOURT EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 1250

© SASHA STYCHKINA 2026 & © ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2026

MADE IN THE NETHERLANDS

www.sashastychkina.com

