



alfred schnittke

piano music, volume 1



nicolas stavy

SCHNITTKE, Alfred (1934–98)

	Prelude and Fugue (1963)	8'27
1	Prelude	2'52
2	Fugue. <i>Allegro</i>	5'33
	Piano Sonata No. 2 (1990)	19'58
3	I. <i>Moderato</i>	7'05
4	II. <i>Lento</i>	5'35
5	III. <i>Allegro moderato</i>	7'05
	Five Preludes and Fugue (1953–54)	17'54
6	Prelude in A flat major. <i>Moderato</i>	1'48
7	Prelude in A major. [<i>Andante</i>]	2'37
8	Prelude in D minor. <i>Presto</i>	1'43
9	Prelude in E minor. <i>Lento</i>	1'54
10	Prelude in D minor. [<i>Maestoso</i>]	4'05
11	Fugue in B minor. [<i>Andante</i>]	5'24

Little Piano Pieces (1971)	8'55
12 Folk song. <i>Andantino</i>	0'21
13 In the mountains. <i>Moderato</i>	0'31
14 Cuckoo and woodpecker. <i>Vivo</i>	0'30
15 Melody. <i>Andante</i>	1'25
16 Tale. <i>Lento</i>	1'34
17 Play. <i>Allegro</i>	0'32
18 Children's piece. <i>Andantino</i>	2'25
19 March. <i>Allegretto</i>	1'09

Five Aphorisms (1990)	13'30
20 1. <i>Moderato assai</i>	4'06
21 2. <i>Allegretto</i>	2'14
22 3. <i>Lento</i>	1'48
23 4. <i>Senza tempo</i>	2'18
24 5. <i>Grave</i>	2'45

TT: 69'55

Nicolas Stavy *piano*

Music publisher: Edition Sikorski

Instrumentarium:

Grand piano: Steinway D-274, No. 497200, built 1986

A Spirit of Discovery

Alfred Schnittke's piano music

This recording is devoted to Schnittke's piano works from various periods of his career – from the 1950s, the 'years of obscurity' (the title of a book containing the composer's conversations with the musicologist Dmitri Schulgin, Moscow 1993) to the 1990s, during what the composer himself called the 'second circle' of his life, which was shaped both by world fame and by serious illness.

Compared to his output for strings, Schnittke wrote relatively little music for the piano, an instrument which, by his own admission, was not a favourite of his. But in its own way each work reflects – or sometimes anticipates – one or other phase in the composer's creative development.

'Not so much pianistic as musical in general'

This is how Schnittke characterised the method of his piano teacher at music school, with whom he began lessons quite late, at the age of 15. A voracious spirit of discovery pervades all of his early output. As he himself put it, he wrote 'many small works and, of course, the inevitable concerto in the manner of Rachmaninov'. Scriabin and Wagner were also early influences. Later, at the Moscow Conservatory, the young Schnittke studied not only the necessarily narrow official syllabus of the era but also, in a self-taught capacity, together with his like-minded peers, representatives of the so-called Soviet avant-garde. He became familiar with some then still inaccessible works by Prokofiev and Shostakovich, Stravinsky, Bartók, Hindemith and composers of the Second Viennese School, and with various trends in New Music – serialism, aleatory music, micropolyphony, collage technique and many more.

All of this was quickly mastered and directly reflected in his work. A striking example of this is the **Five Preludes and Fugue** (1953–54), in which the twenty-

year-old composer ‘invested’ his actively collected listening resources. This can already be seen in his desire not to limit himself to a single prelude, but to utilise a range of different styles or, more precisely, stylistic overtones. In retrospect, this was a (maybe not entirely) coincidental forerunner of so-called polystylistics, the approach most often associated with Schnittke’s name. There are harmonic subtleties reminiscent of Schumann or Scriabin (Nos 1 and 4), bell-like sounds akin to Rachmaninov (No. 2) and impetuous melodies as in the main theme of the first movement of Chopin’s B flat minor Piano Sonata (No. 3). The fifth prelude, which focuses on the contrast between the two themes, is especially striking: whilst the first theme again evokes associations with Rachmaninov, the second, in the spirit of Prokofiev’s *Visions fugitives*, sounds like a mockery. It even intrudes into the thunderous recapitulation, thereby diminishing the overall pathos of the piece.

Despite all the stylistic nuances, the composer’s voice can be heard in this cycle. It contains the typical touches that he learnt during his student years – including, in his own words, ‘aquadratic thinking’ [e.g. in the theme of the first prelude, in which the classical eight-bar phrase is transformed by a modified second half and the lack of a proper cadence] and ‘variability on different levels of form and its specific structures: rhythmic, harmonic, melodic’. The colourfulness of the preludes is contrasted with the somewhat ascetic language of the fugue. But here, too, Schnittke constructs a free form: from the theme presented in the manner of a lament (the melodic outline of which inevitably reminds us of various patterns used by Bach) to the dramatic chordal climax and back to the calm moments of reflection at the end.

Whereas the Five Preludes and Fugue are conceived on a tonal basis, the cycle **Prelude and Fugue** (1963) is based on twelve-tone material from two earlier works: the Quartet (1958–59) and the opera *Das elfte Gebot* [The Eleventh Com-

mandment]. The libretto of the opera contains what is claimed to be the story of the American pilot Claude Eatherly, who took part in the bombing of Hiroshima. Tormented by his conscience and demanding a trial, he was misunderstood by those around him and committed to an asylum.

‘The cycle is based on two series’, Schnittke wrote. ‘The first [from the middle section of the Quartet] opens both the prelude and the fugue; the second, borrowed from the opera, appears in the *Moderato* section of the prelude and as the second theme of the fugue. [...] Therefore, it is in the double fugue that these themes are used separately. They are united only at the culmination, where the second theme is played in chords and the first appears in the melody. The fugue is framed by Morse code – a motif from the destruction episode in the opera, in which the pilots of the two planes communicate in this way.’ The cycle, which emerged from the intersection of two seemingly incompatible genres – quartet and opera – is one example of Schnittke’s view of dodecaphony and other avant-garde techniques not so much as a structural device but rather as an expressive one – always endeavouring to create a ‘dynamic form of the whole’ (as he himself put it).

With children in a ‘mature’ way

A dialogue, or rather an argument, between two figures, each insisting on their own form. One with easy leaps of a third combined with agonising echoes of a fourth, the other with repeated soundings of the same piano key against a backdrop of ascending and descending scales. Louder and louder and, in the next round, one note higher – but in vain. The first figure has the last word. This is the simple plot of one of the **Little Piano Pieces** (1971), the one called ‘Cuckoo and woodpecker’. This cycle was written for the composer’s six-year-old son, Andrei, and six of the eight pieces were premièred by him in 1971 in the Small Hall of the Moscow Conservatory. In many ways the experience that Schnittke had gained from working in

the theatre and for film also had an impact here. Each of the pieces is in its own way a little sketch that stimulates the imagination and is full of visual associations. At the same time, Schnittke draws on the traditions of the classic ‘children’s albums’ by Schumann, Tchaikovsky and Prokofiev, and speaks to children in a ‘mature’ way. Examples include the ‘cautious’ introduction of chromaticism in the ‘Folk song’, the Bartók-like hum of fourths and fifths in ‘In the mountains’, the polyphonic interweaving of voices in ‘Melody’ and ‘Tale’, the literal play with registers in ‘Play’ and the melodic lines frozen into a cluster in ‘Children’s piece’. Even in the lively ‘March’, which is reminiscent of Prokofiev, the changing metre causes considerable difficulties – not only for young musicians.

‘The only important thing was that it seemed significant to me’

The **Second Piano Sonata**, dedicated to the composer’s wife Irina, was completed in November 1990 and premièred by her on 1st February 1991 in the hall of the Lübeck College of Music. In his own notes, Schnittke wrote: ‘As always, the attempt to revitalise sonata form was a problem for me. Moreover, I am not a pianist myself – over the years I have played the piano only occasionally or as an accompanist. As a result of this shortcoming, I have no relationship with the keyboard. Gradually, however, I stopped thinking about keys, passages and pedals and focused instead on the content of what I was writing. It then seemed totally unimportant whether it was new or old, insurmountably difficult or whether it had been done a thousand times before. The only important thing was that it seemed significant to me.

Of course there were difficulties, but everything seemed possible, and my wife mastered things like clusters or the lack of a consistent metre in the third movement – it changes from one moment to the next. [...]

You have to take risks. Risk everything every day and start again. Move forward on the path that was already there and is wider than your own.’

The first movement (*Moderato*) begins with a leisurely, melancholy melody. The theme, however, with a slightly chromatic touch, has an enormous inner explosive force. The piano writing builds up like crashing and ever higher waves; the increasingly dissonant harmony becomes denser, the dynamics intensify until everything comes to a standstill with a powerful cluster in triple *forte*. The theme, which is heard again an octave higher, instantly loses its shape and sinks into the lowest register of the piano.

The same fate awaits the theme of the second movement (*Lento*), which is permeated by the sarabande rhythm of a funeral procession and is sporadically interrupted by a repeated note. Although without pauses in between, it sounds like a variant of the aforementioned Morse code.

The tempestuous finale (*Allegro moderato*) seems to sweep everything out of the way. The composer does not skimp on the most complex rhythmic and structural effects. Suddenly, the melancholy theme of the second movement makes its presence felt. The attempt to continue the virtuoso onslaught – to the point of free improvisation and with the reappearance of the repeated note, now transformed into a threatening drumming (*fff*) in the depths of the instrument – is rounded off not with a jubilant coda, but with the return of the sarabande. The sonata ends with a long ‘composed silence’, with chords extended by the pedal. And so it continues until the end, in which the fermata over the whole bar of rest seems like a sign of eternity...

Like the Second Piano Sonata, the **Five Aphorisms** (originally entitled: *Aphorisms. Five Preludes for Piano*) were written in 1990; they were premièred in October of that year at Carnegie Hall in New York by the Russian pianist Alexander Slobodyanik, to whom they are dedicated. The second dedicatee is the famous 20th-century Russian poet Joseph Brodsky. The composer envisaged one of his poems

being read before each of the pieces was played. Schnittke had known and loved Brodsky's poetry since his youth. But it was not until 1988, in New York, where the poet had been living in forced exile since the mid-1970s, that the two artists were personally introduced by the pianist Vladimir Feltsman, another Russian living in America and, moreover, the dedicatee of Schnittke's First Piano Sonata. The poet gave the composer several books of dedications, and two years later the *Aphorisms* appeared, as if in response. These too are a kind of dedication, bearing the familiar traits of Schnittke's compositional idiom: the quasi-twelve-tone melodies, the strict chorale episodes, the cluster layering and ever new variants of repeated notes that sound either aggressive or like a distant echo. The pieces are rich in contrast but are nevertheless linked by a general dramatic structure: the progression from a calm, often melancholy beginning by way of harsh dynamic outbursts to redemption in boundless silence.

© *Tatjana Frumkis 2025*

Nicolas Stavy performs on prestigious international stages such as the Festival de la Roque d'Anthéron, the Paris Philharmonie, the Klavier-Festival Ruhr, the Festival Piano aux Jacobins, as well as at the Salle Pleyel in Paris, the Mariinsky Theatre in St Petersburg, the Romanian Athenaeum in Bucharest, the Victoria Hall in Geneva, the Hong Kong Academy for Performing Arts and the 92nd Street Y in New York. He is also a soloist with major orchestras in Europe and the United States.

With a constant thirst for discovery, he performs chamber music with distinguished partners such as Cédric Tiberghien and Nicolas Baldeyrou, and is a member of the Trio Élégiaque. He also regularly appears alongside prominent French actors and the writer Éric-Emmanuel Schmitt. He was a pupil of the pianist

Dominique Merlet for almost 15 years, and his encounters with György Sebök and Alfred Brendel had a profound effect on him. Prizes at the International Chopin Competitions in Warsaw, Geneva (second prize) and the Bachauer Competition in the United States opened the doors of the international music world to him. His recordings have been hailed by the specialist European press, and have won him such prestigious accolades as the Preis der deutschen Schallplattenkritik (for his recording of Haydn's *Seven Last Words of Christ on the Cross* [BIS-2429]).

www.nicolasstavy.com



Alfred Schnittke

Photo: © Jürgen Köchel

Ein Entdeckergeist

Zu den Klavierwerken von Alfred Schnittke

Die vorliegende Aufnahme ist Schnittkes Klavierwerken aus verschiedenen Perioden gewidmet – nämlich von den 50ern, den „Jahren der Unbekanntheit“ (so der Titel des Buches von den Gesprächen des Komponisten mit dem Musikwissenschaftler Dmitri Schul’gin, Moskau, 1993) bis in die 90er, während des, wie der Komponist selbst das ausdrückte, „zweiten Kreises“ seines Lebens, der gleichzeitig vom Weltruhm und der schweren Krankheit geprägt wurde.

Im Vergleich zu seinem Schaffen für Streicher hat der Komponist, dem das Klavier nach eigenem Bekunden nicht sehr nahe stand, für dieses Instrument nicht viel geschrieben. Aber jedes Werk spiegelt auf seine Weise diese oder jene Phase in der schöpferischen Entwicklung des Meisters wider oder nimmt sie manchmal vorweg.

„[...] nicht so sehr pianistisch als allgemein musikalisch“

So charakterisierte Schnittke die Methode seines Klavierlehrers an der Musikfachschule, bei dem der Unterricht für ihn mit 15 Jahren ziemlich spät begann. Ein durstiger Entdeckergeist durchzieht sein gesamtes Frühwerk. Er hat nach seinen Worten „viele kleine Werke und natürlich das unvermeidliche Konzert in Rachmaninowscher Manier“ geschrieben. Auch Skrjabin und Wagner waren frühe Vorbilder. Später am Moskauer Konservatorium studierte der junge Komponist, neben der unter damaligen Bedingungen zwangsläufig engen offiziellen Ausbildung, als Autodidakt zusammen mit seinen Gleichgesinnten, Vertretern der sogenannten sowjetischen Avantgarde, einige damals noch unzugängliche Werke von Prokofjew, Schostakowitsch, sowie von Strawinsky, Bartók, Hindemith, Komponisten der Zweiten Wiener Schule samt verschiedene Strömungen der Neuen Musik – Serialismus, Aleatorik, Mikropolyphonie, Collagetechnik u.v.m.

All dies wurde schnell erlernt und schlug sich unmittelbar in seinem Werk nieder. Ein deutliches Beispiel dafür sind die **Fünf Präludien und Fuge** (1953–54), in die der zwanzigjährige Komponist sein aktiv angesammeltes Hörgepäck „investierte“. Das zeigt sich schon an seinem Wunsch, sich nicht auf ein einziges Präludium zu beschränken, sondern einen Fächer verschiedener Stile oder genauer stilistischer Obertöne einzusetzen. Im Nachhinein betrachtet, war dies ein (nicht) zufälliger Vorläufer der sogenannten Polystilistik, der Richtung, die man am meisten mit Schnittkes Namen verbunden ist. Hier gibt es Schumann-Skrjabinische harmonische Feinheiten (1 und 4), Rachmaninowsche Glockentöne (2) und Chopinsche ungestüme Melodien wie z. B. im Hauptthema des ersten Satzes seiner b-moll-Klaviersonate (3). Das 5. Präludium, das auf dem Kontrast zwischen zwei Themen aufgebaut ist, sticht besonders hervor: während das erste Thema wieder Rachmaninowsche Assoziationen hervorruft, erklingt das zweite, im Geiste von Prokofjews *Visions fugitives*, wie ein Hohn. Es dringt sogar in die tosende Reprise ein und mindert dadurch das ganze Pathos des Stückes.

Trotz aller stilistischen Nuancen ist im Zyklus die Stimme des Autors zu hören. Es handelt sich um die typischen Züge, die er noch in den Studienjahren erlernt hat, und zwar, nach seinen Worten, „aquadratisches Denken“ [z. B. im Thema des 1. Präludiums, in dem die klassische achttaktige Phrase durch die Variation des zweiten Teils und das Fehlen einer richtigen Kadenz umgeformt erscheint] und „Variabilität auf verschiedenen Ebenen der Form und ihrer spezifischen Strukturen: der rhythmischen, harmonischen, melodischen“. Der Vielfarbigkeit der Präludien steht die etwas asketische Sprache der Fuge gegenüber. Aber auch hier wurde eine freie Form aufgebaut: von dem auf Lamento-Intonation basierenden Thema (dessen melodischer Umriss unwillkürlich zu vielen Bachschen Mustern zurückführt) zu dem dramatischen akkordischen Höhepunkt und wieder zu den ruhigen Gedanken am Ende.

Während die Fünf Präludien und Fuge auf tonaler Basis gebaut sind, liegt dem Zyklus **Präludium und Fuge** (1963) das zwölftonige Material zweier früheren Werke zugrunde: das Quartett (1958–59) und die Oper *Das elfte Gebot*. Das Libretto der Oper enthält die angebliche Geschichte des amerikanischen Piloten Claude Eatherly, der an der Bombardierung von Hiroshima teilgenommen hat. Von seinem Gewissen gequält sowie einen Prozess verlangend, wurde er von seiner Umgebung missverstanden und in eine Irrenanstalt eingewiesen.

„Der Zyklus basiert auf zwei Serien,“ erklärt der Komponist, „die erste [aus dem Mittelteil des Quartetts] eröffnet zugleich das Präludium und die Fuge; die zweite, aus der Oper entliehen, erscheint im *Moderato*-Teil des Präludiums und als das zweite Thema der Fuge. [...] Das ist deshalb die Doppelfuge, in der die Themen getrennt eingesetzt sind. Sie werden erst in der Kulminations-Zone vereinigt, wo das zweite Thema in Akkorden und das erste in der Melodie wiedergegeben wird. Umrahmt wird die Fuge vom ‚Morsecode‘ – einem Motiv aus der Zerstörungsepisode, in der die Piloten der beiden Flugzeuge in dieser Sprache kommunizierten.“ Der Zyklus, der an der Kreuzung zweier eher unvereinbarer Gattungen – Quartett und Oper – entstand, ist eines der Beispiele dafür, dass Schnittke die Dodekaphonie wie auch die weiteren avantgardistischen Techniken nicht so sehr als strukturelles, sondern vielmehr als expressives Mittel betrachtete. Immer im Versuch eine „dynamische Form des Ganzen“ (auch der Ausdruck des Komponisten) zu schaffen.

Mit Kindern auf „reife“ Weise

Ein Dialog, oder vielmehr ein Streit zwischen zwei Figuren, die beide auf ihrer eigenen Form beharren. Die eine mit leichten Terzsprüngen, kombiniert mit quälenden Quart-Echos, die andere mit Schlägen der gleichen Taste vor dem Hintergrund der auf- und absteigenden Tonleitern. Lauter und lauter und in einer neuen

Runde einen Ton höher! Vergeblich. Das letzte Wort bleibt bei der ersten. Das ist die simple Handlung eines der **Kleinen Klavierstücke** (1971) mit dem Titel „Der Kuckuck und der Specht“. Ein Zyklus, der für den sechsjährigen Sohn des Komponisten, Andrei, geschrieben und von ihm 1971 im Kleinen Saal des Moskauer Konservatoriums uraufgeführt wurde (sechs von acht Stücken). In vielerlei Hinsicht wirkte sich hier die gesammelte Erfahrung aus der Arbeit am Theater und für den Film bereits aus. Jedes Stück ist auf seine Art ein kleiner Sketch, der die Fantasie anregt und voll von visuellen Assoziationen ist. Gleichzeitig knüpft Schnittke an die Traditionen der klassischen „Kinderalben“ von Schumann, Tschaikowsky und Prokofjew an, und spricht mit Kindern auf „reife“ Weise. Sei es die „vorsichtige“ Einführung der Chromatik in der „Volksweise“, das Bartók-ähnliche Summen von Quarten und Quinten im „In den Bergen“, die polyphonische Verflechtung der Stimmen in der „Melodie“ und „Erzählung“, das buchstäbliche Spiel mit den Registern in der „Spielerei“ oder die in einem Cluster erstarrten melodischen Linien im „Kinderstück“. Und selbst der Prokofjew verwandte, flotte „Marsch“ mit seinem variablen Metrum bereitet nicht nur jungen Musikern erhebliche Schwierigkeiten.

„Wichtig war allein, dass es mir wesentlich vorkam“

Im November 1990 wurde die seiner Frau Irina gewidmete **Zweite Klaviersonate** vollendet und von ihr am 1. Februar 1991 im Saal der Musikhochschule Lübeck uraufgeführt. In eigener Annotation schrieb der Komponist: „[...] Wie immer war mir der Versuch, die Sonatenform zu neuem Leben zu erwecken, ein Problem. Zudem bin ich selber kein Pianist – ich habe durch die Jahre nur ab und zu oder als Begleiter Klavier gespielt. Durch dieses Unvermögen habe ich kein Verhältnis zur Klaviatur. Nach und nach hörte ich jedoch auf, an Tasten, Passagen und Pedale zu denken und konzentrierte mich stattdessen auf den Inhalt dessen, was ich schrieb.

Es erschien dann gänzlich uninteressant, ob es neu oder alt sei, unüberwindlich schwierig oder ob es tausend Mal schon da gewesen war. Wichtig war allein, dass es mir wesentlich vorkam.

Natürlich entstanden Schwierigkeiten, aber alles schien möglich zu sein, und meine Frau meisterte Sachen wie z.B. Cluster oder dass im dritten Satz ein einheitliches Metrum fehlte – es verändert sich von Sekunde zu Sekunde. [...]

Man muss riskieren. Jeden Tag alles riskieren und neu anfangen. Vorausschreiten auf dem Weg, der bereits da war und breiter ist als der eigene.“

Der erste Satz (*Moderato*) beginnt mit einer gemächlichen, melancholischen Melodie. Doch das Thema, mit einem leicht chromatischen Hauch, hat eine enorme innere Sprengkraft. Wie krachende und immer höher werdende Wellen baut sich der Klaviersatz auf, verdichtet sich die zunehmend dissonante Harmonie, intensiviert sich die Dynamik, bis alles mit einem mächtigen Cluster im Fortfortissimo zum Stillstand kommt. Das Thema, das wieder eine Oktave höher erklingt, verliert augenblicklich seine Form und versinkt in den tiefsten Klavierregistern.

Das gleiche Schicksal erwartet das Thema des zweiten Satzes (*Lento*), das vom Sarabande-Rhythmus eines Trauerzuges durchdrungen ist und sporadisch von einem sich mehrfach wiederholenden Ton unterbrochen wird. Obwohl ohne trennende Pausen, klingt es wie eine Variante des bereits erwähnten „Morsecode“.

Das stürmische Finale (*Allegro moderato*) scheint alles aus dem Weg zu fegen. Der Komponist spart dabei nicht an den komplexesten rhythmischen und strukturellen Effekten. Plötzlich drängt sich auch hier das schwermütige Thema des zweiten Satzes auf. Der Versuch, den virtuoson Ansturm fortzusetzen – bis hin zu freier Improvisation und mit dem wieder auftauchenden repetitiven Ton, der sich in ein drohendes Trommeln (*ffff*) in der Tiefe des Instruments verwandelt, wird nicht mit einer jubelnden Coda gekrönt, sondern mit der erneuten Rückkehr der Sarabande. Die Sonate schließt ein langes, durch die vom Pedal ausgedehnten

Akkorde „vertontes Schweigen“. Und so geht es bis zum Ende, in dem die Fermate über der Ganztaktpause ein Zeichen der Ewigkeit zu sein scheint ...

Ebenfalls 1990 entstanden **Fünf Aphorismen** (ursprünglich unter dem Titel: *Aphorismen. Fünf Präludien für Klavier*), uraufgeführt im Oktober desselben Jahres in New York in der Carnegie Hall von dem russischen Pianisten Alexander Slobodyanik. Das Werk ist ihm gewidmet. Der zweite Widmungsträger ist der berühmte russische Dichter des 20. Jahrhunderts Joseph Brodsky. Nach der Idee des Komponisten sollten seine Gedichte vor jedem Stück gelesen werden. Schnittke kannte und liebte Brodskys Lyrik von Jugend an. Aber erst 1988, in New York, wo der Dichter seit Mitte der 70er Jahre im erzwungenen Exil lebte, wurden die beiden Künstler durch den Pianisten Vladimir Feltsman, der das Schicksal eines russischen Amerikaners mit Brodsky teilte und dem übrigens Schnittkes Erste Klaviersonate gewidmet ist, persönlich bekannt gemacht. Der Komponist erhielt von dem Dichter mehrere Bücher mit Widmungen, und zwei Jahre später erschienen, wie eine Antwort, die *Aphorismen*. Diese sind auch eine Art Widmungen mit den bereits vertrauten Zügen der kompositorischen Handschrift Schnittkes: den quasi zwölftönigen Melodien, den strengen Choral-Episoden, den Cluster-Schichtungen und immer neuen Varianten sich wiederholender Töne, die entweder aggressiv oder wie ein fernes Echo klingen. Die kontrastreichen Stücke sind dennoch mit einer allgemeinen Dramaturgie verbunden: vom ruhigen, oft melancholischen Anfang durch die harten dynamischen Ausbrüche zur Erlösung in der bodenlosen Stille.

© *Tatjana Frumkis 2025*

Nicolas Stavy konzertiert auf renommierten internationalen Bühnen wie dem Festival de la Roque d'Anthéron, der Pariser Philharmonie, dem Klavier-Festival Ruhr, dem Festival Piano aux Jacobins sowie im Salle Pleyel in Paris, dem Mariinsky-Theater in St. Petersburg, dem Rumänischen Athenaeum in Bukarest, der Victoria Hall in Genf, der Hong Kong Academy for Performing Arts und dem 92nd Street Y in New York. Außerdem ist er Solist bei großen Orchestern in Europa und den Vereinigten Staaten.

In seinem stetigen Entdeckungsdrang spielt er Kammermusik mit renommierten Partnern wie Cédric Tiberghien und Nicolas Baldeyrou und ist Mitglied des Trio Élégiacque. Außerdem tritt er regelmäßig an der Seite prominenter französischer Schauspieler und des Schriftstellers Éric-Emmanuel Schmitt auf. Er war fast 15 Jahre lang Schüler des Pianisten Dominique Merlet, und seine Begegnungen mit György Sebök und Alfred Brendel haben ihn tief geprägt. Preise bei den Internationalen Chopin-Wettbewerben in Warschau und Genf (zweiter Preis) sowie beim Bachauer-Wettbewerb in den Vereinigten Staaten öffneten ihm die Türen zur internationalen Musikwelt. Seine Einspielungen wurden von der europäischen Fachpresse hoch gelobt und brachten ihm so renommierte Auszeichnungen wie den Preis der deutschen Schallplattenkritik (für seine Einspielung von Haydns *Sieben letzte Worte Christi am Kreuz* [BIS-2429]) ein.

www.nicolasstavy.com

Un esprit de découverte

À propos des œuvres pour piano d'Alfred Schnittke

Cet enregistrement est consacré à des œuvres pour piano d'Alfred Schnittke composées à différents moments de sa carrière : des années 1950, les « années de l'inconnu » – pour reprendre le titre des entretiens du compositeur avec le musicologue Dmitri Shulgin publiés à Moscou en 1993 – jusqu'aux années 1990, pendant le « deuxième cercle » de sa vie – tel que le compositeur l'a lui-même appelé – marqué à la fois par une reconnaissance mondiale et de graves problèmes de santé.

Comparé à sa production pour cordes, une famille d'instruments qu'il aimait tout particulièrement, Schnittke a peu écrit pour le piano, un instrument dont, de son propre aveu, il ne se sentait pas proche. Mais chaque œuvre reflète à sa manière les phases de son évolution, les anticipant même parfois.

« [...] pas tant pianistique que musical au sens large »

C'est ainsi que Schnittke caractérisait la méthode de son professeur de piano à l'école de musique où il a tardivement – à 15 ans – commencé à étudier. Toutes ses compositions de jeunesse témoignent de son goût de la découverte. Il a écrit, pour reprendre ses mots, « beaucoup de petites œuvres et bien sûr l'inévitable concerto à la manière de Rachmaninov ». Scriabine et Wagner ont également fait partie de ses premiers modèles. Plus tard, au Conservatoire de Moscou, le jeune musicien a étudié, en plus de la formation officielle d'alors forcément corsetée, avec ses pairs et en autodidacte les compositions des représentants de ce qu'on appelait l'avant-garde soviétique. À cela se sont ajoutées des œuvres encore interdites à l'époque de Prokofiev, Chostakovitch, ainsi que de Stravinsky, Bartók, Hindemith et des compositeurs de la Seconde école de Vienne, et différents courants de la nouvelle musique comme le sérialisme, l'aléatoire, la micropolyphonie, les techniques de collage et bien d'autres.

Tout cela a été rapidement assimilé et s'est directement reflété dans son œuvre. Les **Cinq préludes et fugue** (1953–54), dans lesquels le compositeur de vingt ans a « investi » son bagage sonore activement accumulé, en sont un exemple révélateur. La volonté de ne pas se limiter à un seul prélude mais de recourir à un éventail de styles différents ou, plus précisément, de nuances stylistiques est déjà perceptible. A posteriori, on peut y voir les prémisses (pas tout à fait) fortuites de ce que l'on appellera le polystylisme, le courant auquel on associe le plus le nom de Schnittke. On y trouve des subtilités harmoniques rappelant Schumann et Scriabine (premier et quatrième préludes), des sonorités de cloches proches de Rachmaninov (second prélude) et des mélodies impétueuses à la manière du thème principal du premier mouvement de la sonate pour piano en si mineur de Chopin (troisième prélude). Le cinquième, construit sur le contraste entre deux thèmes, se distingue tout particulièrement : alors que le premier thème évoque Rachmaninov, le second, dans l'esprit des *Visions fugitives* de Prokofiev, apparaît parodique. Il s'imisce même dans la reprise tonitruante, atténuant ainsi tout le pathos de la pièce.

Malgré toutes les nuances stylistiques rencontrées dans le cycle, la voix du compositeur est perceptible. On retrouve les traits distincts qu'il développa pendant ses années d'études, c'est-à-dire, selon ses propres termes, la « pensée aquadratique » (comme par exemple dans le thème du premier prélude, où la phrase classique de huit mesures semble se transformer ou se remodeler par une modification de la seconde section de quatre mesures ou par l'absence d'une véritable cadence) et la « variabilité à différents niveaux de la forme et de ses structures spécifiques : rythmique, harmonique, mélodique ». La palette de couleurs des préludes s'oppose au langage quelque peu ascétique de la fugue. Mais ici aussi, Schnittke propose une forme libre : du thème exposé à la manière d'un *lamento* (dont le contour mélodique renvoie inévitablement à de nombreux modèles de Bach) au point culminant dramatique en accords, puis à nouveau aux moments calmes et réfléchis à la fin.

Alors que les Cinq préludes et fugue sont construits sur une base tonale, le **Prélude et fugue** (1963) est basé sur le matériau dodécaphonique de deux œuvres antérieures : le Quatuor (1958–59) et l'opéra *Das elfte Gebot* [Le onzième commandement]. Le livret de l'opéra contient l'histoire présumée du pilote américain Claude Eatherly qui participa au bombardement d'Hiroshima. Tourmenté par sa conscience et réclamant un procès, il se sentait incompris par son entourage et fut interné dans un asile d'aliénés.

« Le cycle est basé sur deux séries – explique le compositeur – la première [de la partie centrale du quatuor] ouvre à la fois le prélude et la fugue ; la seconde, empruntée à l'opéra, apparaît dans la partie *moderato* du prélude et en tant que deuxième thème de la fugue. [...] C'est donc la double fugue, dans laquelle les thèmes sont utilisés séparément. Ils ne sont réunis que dans la zone culminante, où le deuxième thème est repris en accords et le premier dans la mélodie. La fugue est encadrée par le « code morse » – un motif de l'épisode de la destruction, dans lequel les pilotes des deux avions communiquaient dans ce langage ». Ce cycle, né à la croisée de deux genres plutôt incompatibles – le quatuor et l'opéra –, est l'un des exemples démontrant que Schnittke considérait la musique à douze sons, ainsi que les autres techniques d'avant-garde, non pas tant au niveau de la structure qu'à celui de l'expression. Toujours en essayant de créer une « forme dynamique du tout », pour reprendre encore une fois ses mots.

Aux enfants avec « maturité »

Un dialogue, ou plutôt une dispute, entre deux personnages qui insistent chacun sur leur propre forme. L'une avec de simples sauts de tierce, combinés à des échos de quarts lancinants, l'autre avec des répétitions de la même note sur fond de gammes ascendantes et descendantes. Plus fort, toujours plus fort, et dans la ronde suivante, un ton plus haut ! En vain. Le premier motif a le dernier mot. Telle est

l'intrigue toute simple de l'une des **Petites pièces pour piano** (1971), intitulée « Le coucou et le pic ». Un cycle écrit pour le fils du compositeur, Andreï, alors âgé de six ans, qui créera six des huit pièces en 1971 dans la petite salle du Conservatoire de Moscou. À bien des égards, l'expérience que Schnittke avait accumulée au théâtre et au cinéma avait laissé des traces. Chaque pièce est à sa manière une saynète qui stimule l'imagination et est remplie d'associations visuelles. En même temps, Schnittke renoue avec la tradition des « albums pour enfants » des Schumann, Tchaïkovski et Prokofiev, et s'adresse aux enfants avec « maturité ». Qu'il s'agisse de l'introduction prudente du chromatisme dans la « Chanson populaire », du bourdonnement de quarts et de quintes semblable à celui de Bartók dans « Dans les montagnes », de l'entrelacement polyphonique des voix dans la « Mélodie » et le « Conte », du jeu littéral avec les registres dans « Jeu » ou des lignes mélodiques figées dans un cluster dans la « Pièce pour enfants ». Et même la « Marche », apparentée à Prokofiev, très rapide et à la métrique changeante, présente des difficultés considérables, et pas seulement pour les jeunes musiciens.

« Tout ce qui importait, c'est que cela me semble essentiel »

La **Sonate n° 2 pour piano** a été terminée en novembre 1990. Dédiée à la femme du compositeur, Irina, c'est aussi elle qui en assura la création le 1er février 1991 dans la salle de la Musikhochschule de Lübeck. Dans les notes de programme, le compositeur écrivit : « [...] Comme toujours, la tentative de faire revivre la forme sonate m'a posé des problèmes. De plus, je ne suis pas moi-même pianiste – au fil des années, je n'ai joué du piano qu'à l'occasion ou pour accompagner. Étant donné cette incapacité, je n'ai donc pas d'attachement particulier pour les instruments à clavier. Mais peu à peu, j'ai cessé de penser aux touches, aux passages de doigts et aux pédales pour me concentrer sur le contenu de ce que j'écrivais. Que ce soit nouveau ou ancien, d'une difficulté insurmontable ou que cela ait déjà été fait mille

fois, cela ne m'importait guère. Tout ce qui importait, c'était que cela me semble essentiel.

Bien sûr, des difficultés ont surgi, mais tout semblait possible, et ma femme maîtrisait des choses comme les clusters ou l'absence d'une métrique uniforme dans le troisième mouvement, celle-ci changeant de seconde en seconde. [...]

Il faut prendre des risques. Tout risquer chaque jour et recommencer. Avancer sur le chemin qui était déjà là et qui est plus large que le sien. »

Le premier mouvement (*Moderato*) commence par une mélodie tranquille et mélancolique. Mais le thème, avec une touche légèrement chromatique, a une énorme force explosive intérieure. Le mouvement du piano se construit comme des vagues fracassantes et de plus en plus hautes, l'harmonie de plus en plus dissonante se densifie, la dynamique s'intensifie jusqu'à ce que tout s'arrête avec un puissant cluster joué triple *forte*. Le thème, qui retentit à nouveau une octave plus haut, perd instantanément sa forme et s'enfonce dans les registres les plus profonds du piano.

Le même sort attend le thème du deuxième mouvement (*Lento*), imprégné du rythme de sarabande d'un cortège funèbre et sporadiquement interrompu par une note qui se répète plusieurs fois. Bien que sans séparations, il sonne comme une variante du « code morse » mentionné plus haut.

Le finale orageux (*Allegro moderato*) semble tout balayer sur son passage. Le compositeur ne ménage pas les effets rythmiques et de facture les plus complexes. Soudain, le thème mélancolique du deuxième mouvement impose sa présence. La tentative de poursuite de l'assaut virtuose – jusqu'à l'improvisation libre et avec la réapparition de la note répétée transformée en un tambour menaçant (*ffff*) dans le registre grave de l'instrument – n'est pas couronnée par une coda jubilatoire mais par le retour de la sarabande. La sonate conclut sur un long « silence composé » par les accords prolongés par la pédale. Et cela continue jusqu'à la fin, où le point d'orgue sur le silence de la mesure entière semble être un signe d'éternité...

C'est également en 1990 qu'ont été composés les **Cinq aphorismes** (titre original : *Aphorismes. Cinq préludes pour piano*) qui furent créés en octobre de la même année à New York au Carnegie Hall par le pianiste russe Alexandre Slobodyanik à qui l'œuvre est dédiée. Le deuxième dédicataire est le célèbre poète russe du XX^e siècle, Joseph Brodsky. Schnittke, qui connaissait et appréciait la poésie de Brodsky depuis sa jeunesse, avait initialement envisagé la lecture de ses poèmes avant l'exécution de chacune des pièces. Mais ce n'est qu'en 1988, à New York où le poète vivait en exil forcé depuis le milieu des années 1970, que les deux artistes ont fait connaissance par l'intermédiaire du pianiste Vladimir Feltsman, lui aussi un Russe en exil aux États-Unis et à qui la Première sonate pour piano de Schnittke est dédiée. Les *Aphorismes* ont été publiés deux ans après que Schnittke a reçu plusieurs recueils de poèmes dédiés par le poète, comme par réaction. Ce sont également des manières de dédicaces présentant les traits déjà familiers de l'écriture de Schnittke : les mélodies quasi dodécaphoniques, les épisodes choraux stricts, les stratifications en clusters et les variantes toujours nouvelles de notes répétées qui sonnent tantôt de manière agressive, tantôt comme un écho lointain. Ces pièces contrastées sont néanmoins liées à une structure dramatique globale : du début calme et souvent mélancolique à la rédemption dans le silence insondable, en passant par les ruptures dynamiques brutales.

© *Tatjana Frumkis 2025*

Nicolas Stavy se produit sur de prestigieuses scènes internationales telles que le Festival de la Roque d'Anthéron, la Philharmonie de Paris, le Klavier-Festival Ruhr, le Festival Piano aux Jacobins, ainsi qu'à la Salle Pleyel à Paris, au Théâtre Mariinsky de Saint-Petersbourg, à l'Athénée roumain à Bucarest, au Victoria Hall de Genève, au Hong-Kong Academy for Performing Arts, et au Y de la 92^e Rue à

New York. Il est également soliste aux côtés de grandes formations en Europe et aux États-Unis.

Ce musicien en perpétuelle soif de découverte se produit en musique de chambre avec des personnalités musicales telles que Cédric Tiberghien, Nicolas Baldeyrou et au sein du Trio Élégiacque qu'il rejoint désormais. Par ailleurs, il joue régulièrement aux cotés de comédiens français de renom et de l'écrivain Éric-Emmanuel Schmitt. Disciple du pianiste et pédagogue Dominique Merlet pendant près de 15 ans, ses rencontres avec György Sebók et Alfred Brendel l'ont profondément marqué. Des prix aux Concours Internationaux Chopin de Varsovie, Genève (2^e Prix) et Bachauer aux États-Unis lui ouvrent les portes du monde musical international. Ses enregistrements ont été salués par la presse spécialisée européenne et lui ont valu entre autres le prestigieux Preis der deutschen Schallplattenkritik pour celui consacré aux *Sept dernières paroles du Christ en croix* de Haydn [BIS-2429].

www.nicolasstavy.com

Also from Nicolas Stavy on BIS:



Gabriel Fauré

Nocturne No. 1 in E flat minor, Op. 33 No. 1

Romances sans paroles, Op. 17

Sonate (1863)

Mazurke (c. 1865)

Nocturne No. 6 in D flat major, Op. 63

Nocturne No. 13 in B minor, Op. 119

Ballade, Op. 19

BIS-2389

'a rich and satisfying recital' *Fanfare*

'The recording succeeds on all fronts [...] an ideal primer for Fauré newcomers and an ideal confirmation of excellence for sworn Fauré fans.' *ClassicsToday*

« une interprétation gracieuse et pleine de délicatesse qui transmet le raffinement fauréenne au plus haut degré » *toutelaculture.com*

„Bei dieser CD stimmt einfach alles [...] So gespielt tritt die hohe kompositorische Qualität dieser Musik zutage, frei von Kitsch und Verklärung [...] Das muss man hören!“ *Piano News*

Nicolas Stavy would like to thank:
Marie Gautier and H el ene D.
International Association 'Dmitri Shostakovich'
Financière Tiepolo
Sikorski Music Publishers

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Recording Data

Recording: 7th–10th March 2024 at Sendesaal Bremen, Germany
Producer and sound engineer: Fabian Frank (Arcantus Musikproduktion)
Piano technician: Ulrich Helmich

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps; audio electronics from RME, Lake People and DirectOut; MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Fabian Frank

Executive producer: Robert Suff

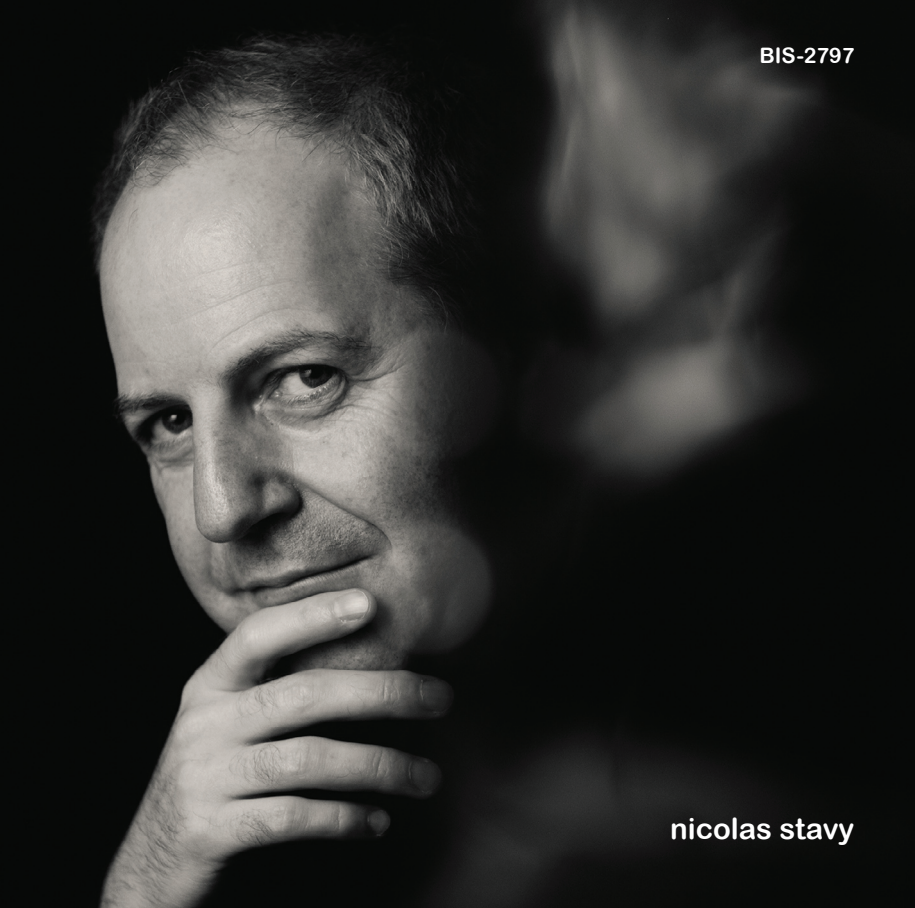
Booklet and Graphic Design

Cover text:   Tatjana Frumkis 2025
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover image:   BIS Records
Photo of Nicolas Stavy:   Marc de Pierrefeu / le philtre
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB info@bis.se www.bis.se

BIS-2797   &   2025 BIS Records AB, Sweden

A black and white portrait of a man, Nicolas Stavy, looking thoughtfully towards the camera. He has his hand resting under his chin. The background is dark and out of focus, showing a faint, larger-scale version of his face.

BIS-2797

nicolas stavy