

PAVEL KOLESNIKOV
CHOPIN
NOCTURNES



FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849)

Nocturnes

1		Nocturne No. 20 in C-sharp minor Op.posth. <i>Lento con gran espressione (version of the later autograph)</i>	4'52
		<i>Do dièse mineur / cis-Moll</i>	
2		Nocturne No. 1 in B-flat minor Op.9 No. 1. <i>Larghetto</i>	5'21
		<i>Si bémol mineur / b-Moll</i>	
3		Nocturne No. 2 in E-flat major Op.9 No. 2. <i>Andante</i>	4'18
		<i>Mi bémol majeur / Es-Dur</i>	
4		Nocturne No. 3 in B major Op.9 No. 3. <i>Allegretto</i>	5'35
		<i>Si majeur / H-Dur</i>	
5		Nocturne No. 4 in F major Op.15 No. 1. <i>Andante cantabile</i>	4'29
		<i>Fa majeur / F-Dur</i>	
6		Nocturne No. 5 in F-sharp major Op.15 No. 2. <i>Larghetto</i>	3'42
		<i>Fa dièse majeur / Fis-Dur</i>	
7		Nocturne No. 6 in G minor Op.15 No. 3. <i>Lento</i>	5'33
		<i>Sol mineur / g-Moll</i>	
8		Nocturne No. 7 in C-sharp minor Op.27 No. 1. <i>Larghetto</i>	4'42
		<i>Do dièse mineur / cis-Moll</i>	
9		Nocturne No. 8 in D-flat major Op.27 No. 2. <i>Lento sostenuto</i>	5'25
		<i>Ré bémol majeur / Des-Dur</i>	
10		Nocturne No. 9 in B major Op.32 No. 1. <i>Andante sostenuto</i>	6'29
		<i>Si majeur / H-Dur</i>	
11		Nocturne No. 10 in A-flat major Op.32 No. 2. <i>Lento</i>	4'26
		<i>La bémol majeur / As-Dur</i>	
12		Nocturne No. 11 in G minor Op.37 No. 1. <i>Andante sostenuto</i>	6'12
		<i>Sol mineur / g-Moll</i>	
13		Nocturne No. 12 in G major Op.37 No. 2. <i>Andantino</i>	5'15
		<i>Sol majeur / G-Dur</i>	

1		Nocturne No. 13 in C minor Op. 48 No. 1. <i>Lento</i>	6'43
		<i>Do mineur / c-Moll</i>	
2		Nocturne No. 14 in F-sharp minor Op. 48 No. 2. <i>Andantino</i>	7'30
		<i>Fa dièse mineur / fis-Moll</i>	
3		Nocturne No. 15 in F minor Op. 55 No. 1. <i>Andante</i>	4'00
		<i>Fa mineur / f-Moll</i>	
4		Nocturne No. 16 in E-flat major Op. 55 No. 2. <i>Lento sostenuto</i>	4'23
		<i>Mi bémol majeur / Es-Dur</i>	
5		Nocturne No. 17 in B major Op. 62 No. 1. <i>Andante</i>	7'00
		<i>Si majeur / H-Dur</i>	
6		Nocturne No. 18 in E major Op. 62 No. 2. <i>Lento</i>	6'54
		<i>Mi majeur / E-Dur</i>	
7		Nocturne No. 19 in E minor Op. posth. 72 No. 1. <i>Andante</i>	4'10
		<i>Mi mineur / e-Moll</i>	
8		Nocturne No. 20 in C-sharp minor Op. posth. <i>Lento con gran espressione (version of the earlier autograph)</i>	5'03
		<i>Do dièse mineur / cis-Moll</i>	
9		Nocturne No. 21 in C minor Op. posth. <i>Andante sostenuto</i>	3'14
		<i>Do mineur / c-Moll</i>	

Pavel Kolesnikov
Yamaha CFX Concert Grand Piano



Au moment de rédiger ces quelques notes, la tentation première est de ne rien écrire. Laisser quelques pages blanches semble la meilleure chose à faire lorsqu'il s'agit de Chopin, de son art d'une pureté surnaturelle, et à plus forte raison des œuvres qui nous occupent. J'ai moi-même cherché à me laisser guider par la pureté – peut-être une sorte de blancheur –, et accompli la majeure partie du travail sur cet album les yeux fermés, au sens propre du terme. Le soir, avant de m'endormir, allongé dans l'obscurité, je convoquais tel ou tel nocturne, le laissant venir et résonner en moi. Je m'efforçais de mémoriser la nuance et l'intensité exactes de ces apparitions afin de pouvoir les faire revivre à mon réveil. Et c'est ainsi que je souhaite qu'ils vous parviennent également : derrière des paupières closes, dans l'intimité absolue de l'esprit, comme un souvenir, un rêve, une vision.

Je connaissais la musique de Chopin avant même de savoir parler. Quand j'étais bébé, mon père, scientifique et pianiste amateur de talent, jouait du Chopin, dont un certain nombre de ses nocturnes. Je me rappelle, à cinq ou six ans, avoir contemplé une photographie de la main blanche de Frédéric – en fait un moulage en plâtre – et l'avoir comparée à celle de mon père. Plus tard, le souvenir de cette image m'a parfois amené à modifier intuitivement mon phrasé ou mon articulation au clavier.

Un musicien est plusieurs choses à la fois : un acteur, un traducteur, un prestidigitateur. Et aussi, en partie, un voyageur, un explorateur. J'adore aller jouer dans des lieux lointains et inconnus. Je recherche des trésors uniques et authentiques à rapporter à mes amis. J'en ramène également des histoires. Il en va de même lorsqu'il s'agit de traverser la musique. On s'aventure dans ces mondes reculés, on en revient avec de rares pépites, en veillant à ne pas les abîmer durant le périple. Il y a aussi beaucoup d'histoires à raconter, même s'il est parfois difficile de trouver les mots justes.

Ces notes sont marginales ; elles n'apportent que peu de faits objectifs. Il s'agit plutôt d'observations, de réflexions et d'impressions – journal intime ou carnet de voyage..

N°1. Le silence de la neige qui enveloppe le monde un matin d'hiver ; une grisaille rêvant de couleurs d'ailleurs. Le son vient du lointain comme une pensée à peine esquissée, suspendue dans une rêverie immatérielle. Cette forme courbe de la phrase initiale, sans point d'ancrage, planant avec la légèreté d'un souffle, demeure l'un des plus grands défis posés aux pianistes. Le gris est la teinte la plus exquise de la palette infinie de Chopin.

N°2. Le flottement sans effort du *bel canto* est une illusion née d'une contraction musculaire cachée, d'une respiration profondément ancrée dans le diaphragme. Glisser implique une résistance. La toile tendue d'un voile ; la tension de surface de l'eau. Entre calme et ravissement, la mélodie navigue, auréolée d'harmoniques, portée par la résonance invisible de la basse. Pour l'accompagnement, Chopin demande un "chœur de guitares". Une sonorité exotique, exquise, impossible !

N°3. Il n'est pas toujours possible, sur une photographie en noir et blanc, de distinguer midi de minuit. Bien que si majeur soit une tonalité ensoleillée, la subtile agilité de la mélodie diffracte la lumière, la faisant vaciller en en dissimulant la source. Il ne s'agit finalement pas d'une pièce nocturne ; avec une double exposition, jour et nuit se mêlent dans le même cadre.

La manière dont Chopin parvient à l'équilibre repose souvent sur une ingénieuse asymétrie. La section centrale arrive sans prévenir, aussi soudaine qu'un orage d'été. Lorsque le premier thème revient, il semble dériver sans but, déconcerté par cette explosion inexplicable. Mais dans les ultimes instants, le compositeur déploie un ornement inspiré et resplendissant, tout aussi disproportionné et étonnant. Ainsi, au tout dernier moment, l'équilibre est rétabli par un excès tenant du paradoxe.

N°4. Le terme *Rubato*, pour désigner une forme de jeu libre, se traduit par "temps volé" – une déformation de la structure rythmique qui la maintient intacte. Liszt comparait celui de Chopin au vent jouant dans les branches d'un arbre. Plus j'y réfléchis, plus je trouve cette métaphore révélatrice de la musique du Polonais en général. Tout est lié. Aucun élément ne semble ni passif ni actif : les strates transparentes de l'écriture réagissent et s'influencent mutuellement. L'accompagnement soutient la mélodie, mais la mélodie est façonnée par la basse. Elles se suivent, se séparent puis se rejoignent, toujours connectées en leur cœur. Le thème liminaire tout entier, jusqu'à la plus subtile nuance harmonique, semble naître de son premier intervalle, une quarte ascendante. Il apparaît comme la complexe conséquence d'une impulsion simple, le frôlement prolongé d'une surface produit par un seul contact. Même les contrastes les plus profonds fonctionnent selon ce principe précis de réaction mutuelle. L'ombre est engendrée par la lumière ; le trouble naît du calme ; la beauté se nourrit de la crainte de sa propre disparition.

N°5. De *fa* à *fa* dièse majeur : s'élever d'un demi-ton dans ce nocturne revient à rater une marche, à manquer un battement de cœur, à s'abîmer dans l'étreinte des ténèbres les plus profondes. En suivant le cycle des quintes, *fa* dièse majeur se situe à l'opposé d'*ut* majeur. Cet éloignement en fait la tonalité de l'exquis, de l'intime, du métaphysique. Ce n'est pas un hasard si Scriabine l'élut comme tonalité de prédilection. Elle déploie ici une couleur rare, l'une des plus profondes jamais utilisées par Chopin : un bleu foncé d'une intense luminosité intérieure. Sur cet arrière-plan, l'éclat de la mélodie devient ravissant et précieux, une topaze jaune sur un velours sombre.

N°6. Il est vraiment très rare que Chopin suggère un programme. Et lorsqu'il le fait, il est parfois difficile de s'y adapter. Sa remarque concernant le lien entre ce nocturne et *Hamlet* déroute. Rien ne semble correspondre à cette mélodie singulière, un peu efféminée et irrégulière qui s'attarde, s'arrête, soupire, s'élève jusqu'à une note aiguë d'une longueur impossible – sans pouvoir la tenir –, puis retombe, se disperse, disparaît. Je cherche un élément qui puisse m'éclairer, et finalement je pense à Ophélie. Le déploiement hypnotique et illogique de cette musique suit-il ses pas ? C'est une pensée révélatrice, une affinité intéressante pour Chopin. Un choral mystique et désincarné résonne au loin, comme un chœur hors scène dans un opéra de Verdi. Des passages similaires apparaissent à quelques reprises dans la musique du Polonais, mais il s'agit du seul moment de toute son œuvre où il ajoute une indication très particulière : *religioso*.

N°7. Le pianiste maintient la basse tournoyante et sinueuse sous sa paume comme un nuage d'orage. Des volutes de brume grise s'infiltrant entre les doigts. Il s'agit d'une sensation physique plutôt que d'une métaphore poétique, fruit d'une résonance des cordes à la fois volatile et fragile. L'impatience ou l'imprécision dissipent la magie noire. Cette qualité de l'écriture de Chopin est rarement évoquée : sa capacité à faire que sa musique, par-delà son aspect purement sonore, *se ressente* au toucher. Un trait délicat glisse de la main comme de la soie fine. Une mélodie argentée lui semble froide. Ses doigtés originaux, souvent conservés dans la partition, possèdent une dimension tactile très imaginative. Ils requièrent une glissade caressante d'un seul doigt, ou des combinaisons paradoxales dont la finalité dépasse la simple utilité pratique. En faisant confiance

à ces indications parfois déroutantes au premier abord, l'interprète ressent une sorte de présence surnaturelle, devenant le médium d'une matière musicale immatérielle.

N°8. J'ai un jour tenu une feuille de papier rosé sur laquelle figurait un délicat dessin à la pointe d'argent représentant la tête de la Vierge par Raphaël. Je connaissais cette œuvre, mais rien ne pouvait me préparer à la sublimité de l'objet. En le contemplant, je fus saisi par un sentiment de plénitude logique et poétique comme je n'en avais éprouvé auparavant. Je revis et prolonge cet instant avec ce nocturne, qui fait durer cette sensation inexplicable et fugace. Chantée d'un seul souffle généreux, sa mélodie infinie est un pont transparent, un chemin vers l'idéal. Je considère cette pièce comme un sommet, comme la preuve d'une beauté dont l'essence demeure inconnue et hors d'atteinte.

N°9. Chopin est un architecte doté d'un penchant pour la clarté, capable de conférer aux constructions les plus simples le poids d'une extraordinaire sophistication émotionnelle. Si la plupart de ses nocturnes emploient des structures logiques comme véhicules de ses idées raffinées, cette pièce se distingue véritablement. En cours de route, la forme est déséquilibrée comme par un geste extérieur. La musique elle-même se trouve prise au dépourvu, sa logique bienheureuse contrecarrée. Cela semble si inhabituel, presque conceptuel, que l'on commence à soupçonner un message caché. L'écoulement paisible, mozartien, se trouve interrompu à plusieurs reprises par une petite piqûre, une tache – une erreur. Une soudaine et incontrôlable montée d'inquiétude trahit une faille intérieure. Incapable de maintenir la sérénité, le discours glisse vers une *coda* étrange et inattendue. Elle se désintègre, s'évanouissant dans les ténèbres où il ne reste rien de sa lueur délicate.

N°10. Il arrive que Chopin formule une phrase possédant la troublante expressivité de mots articulés – une voix humaine, directe et immédiate. Dans ce nocturne, la mélodie tourbillonne autour d'une intonation miraculeusement humanisée, la répétant à l'infini, comme enivrée par elle. La ligne sinueuse se déploie dans des couleurs délicieuses et changeantes, mouchetées ici, éclatantes l'instant suivant. Elle se perd et se retrouve dans ce labyrinthe de miroirs. Vérité intime, message secret, elle est murmurée encore et encore jusqu'à ce qu'elle soit enfin comprise.

N°11. Sous les doigts, le balancier de la main gauche va, lisse et lourd comme une rame dans une eau sombre et trouble. L'économie de moyens, la parcimonie aristocratique de Chopin, sont extrêmes. Le décor ne comporte que le strict minimum afin que le drame se déploie. Des mouvements amples et répétés portent la gravité croissante jusqu'aux dernières mesures, où une douce éclosion, un demi-sourire, élève miraculeusement la pièce vers la lumière. Ce geste apparemment spontané crée une illusion structurelle étonnante : le morceau tout entier bascule, devient soudain une simple introduction à cette résolution simple mystérieuse.

N°12. Je ferme à nouveau les yeux. Je sens les motifs changeants du soleil caresser mon visage ; je ressens une chaleur. Pourquoi l'appeler nocturne ? Une anomalie silencieuse, quelque peu inquiétante, comme le pâle contour de la lune dans un ciel illuminé par l'astre roi. Je me perds dans cette hallucination. Il y a quelque chose d'escherien dans la courbure sournoise des arches traîtresses, dans la facilité des modulations douces, dans l'illusion des cadences. Cette pièce est un trompe-l'œil, une image solarisée et renversée, un rêve enchâssé dans un rêve, lui-même contenu dans un autre rêve.

N°13. Dans l'univers chopinien, le ton d'*ut* mineur est souvent synonyme de catastrophe : un fracas, un tsunami. Dans des œuvres comme le *Prélude* op.28 n°20, la *Polonaise* op.40 n°2, et les *Études* op.10 n°12 et op.25 n°12, il est porteur de tragédie. Parmi ces pages, ce nocturne se distingue par son caractère élégiaque. L'équilibre dramatique de son architecture repose sur une force contenue. La tension s'accumule lentement dans le monde hanté du *mezza voce*. Lorsqu'elle éclate enfin, elle ne provoque pas la violente tempête attendue. Un grondement tonitruant s'empare du clavier, faisant trembler tout l'instrument – mais le thème principal réapparaît, soudain transfiguré, comme un oiseau blessé. Ces accords vibrants et palpitants sont urgents et pourtant impuissants, immatériels comme un souvenir ou une prémonition. Une main prête à frapper cède à une tendresse insouciance. Elle se cabre et effleure les touches dans un paroxysme de compassion.

N°14. Chopin décrit ainsi la vaste section centrale à l'un de ses élèves : “Un tyran commande, l'autre implore grâce.” Pendant des années, cette remarque constitua pour moi un obstacle insurmontable. Intuitivement, je m'y suis opposé. Elle me paraissait presque primitive, incompatible avec la complexité psychologique de la musique – et avec le fier esprit de Chopin lui-même. Alors, une image m'est apparue : Orphée au seuil des Enfers. Se peut-il que ce soit ce que Frédéric insinua ? Je ne le saurai jamais mais, tout à coup, la pièce me devint accessible. Les portes s'ouvrirent, comme dans la dernière mesure, dans un *glissando* de lumière céleste.

N°15. Le grotesque est un langage que Chopin emploie rarement. Pourtant, ce curieux nocturne s'aventure dans l'univers fiévreux des *Nachtstücke* de Schumann. L'accompagnement aux allures de marche sur la pointe des pieds fusionne avec une exquise mélodie ondulant au rythme d'une chanson populaire. La section centrale brise cette danse somnambulique avec une violence insensée et éphémère. L'image, à la limite de la vulgarité, s'avère si étrange qu'elle pourrait provenir des *Caprices* de Goya. Ce charme troublant perdure jusqu'à la *coda*, où un *accelerando* haletant, digne d'un conte de fées, dépouille brusquement l'hallucination de son poids, dissolvant la vision en une fine poussière d'étoiles.

N°16-17-18. Il m'apparaît plus logique de commenter les ultimes nocturnes en les regroupant. Composés dans les dernières années de la vie de Chopin, ils se distinguent nettement du reste du recueil. Les premiers sont évocateurs, reflétant le monde extérieur ou intérieur – chacun à sa manière ; les trois derniers semblent s'aventurer au-delà, vers un territoire d'abstraction et d'originalité plus grandes. Cela ne signifie pas pour autant que je les considère comme de la “musique pure”, de la musique pour la musique. Simplement, l'inexplicable et l'indicible y prennent toute leur place ; le définissable s'estompe. Émotionnellement encore plus puissantes que les autres, ces pièces touchent à l'essence même, au non-verbal, au préverbal. À une chose dont nous n'avons peut-être pas conscience car elle est toujours présente en nous : l'origine intérieure.

Les plus grandes œuvres d'art nous enveloppent comme l'océan. Elles nous absorbent entièrement, presque comme la mort – avant de nous rendre à nous-mêmes. Je pénètre dans ces pièces plutôt que de les jouer ou de les interpréter. Je les aborde avec le même mélange de joie, de peur et d'émerveillement que lorsque je me jette à la mer.

Je suis emporté par les puissants courants entrelacés de *mi* bémol majeur, qui s'enfoncent et refont surface, vagues wagnériennes montant et descendant, dévoilant les fonds marins sous leurs plis transparents. Je m'accroche à la mélodie pour rester à flot. En *si* majeur, je laisse glisser mes doigts sur l'onde du son ; je me perds dans les motifs de brillance et de lustre, je me dissous entre les trilles et les murmures, devenant un autre flux doux et transparent. Et en *mi* majeur, je marche dans l'eau de la musique. Chaque pas est doux et lent. Je suis la ligne infinie illuminée par un incroyable rayonnement d'harmoniques. Je désire à la fois le passé et l'avenir. Et alors que j'atteins les dernières mesures, les mots de John Banville me viennent à l'esprit. Dans *La Mer*, il décrit un ressac comme “un haussement d'épaules d'indifférence du monde” qui nous soulève et nous emporte un instant avant de nous remettre sur pied. Et je me sens délicatement soulevé par une vague de son transparente, puis reposé sur terre.

N°19-20-21. La vie de Chopin fut brutalement interrompue par son exil de Pologne à l'âge de vingt ans. L'impossibilité de rentrer nous fait comprendre plus profondément et plus précocement les propriétés de la mémoire : l'espace nous éclairait sur le temps. Il est révélateur de constater à quel point cette frontière transparaît dans son œuvre. Les pièces composées sur son sol natal sont d'une transparence juvénile. Le temps y semble suspendu. Celles écrites hors de ses frontières gagnent presque aussitôt en richesse et en douceur. Le temps s'y met à s'écouler. Ce changement est comparable à la mue d'une voix.

Simultanément, et de façon quelque peu contradictoire, je crois qu'il y a, dans ses compositions tardives, une sorte de retour – probablement profondément inconscient – à certains thèmes de jeunesse. Cela se ressent dans la simplicité nouvelle, souvent inattendue, de telle ou telle tournure mélodique ; ou dans l'innocence désarmante d'une résolution harmonique ; ou encore dans le refus occasionnel d'une sonorité luxuriante au profit de la clarté ; ou encore dans la spontanéité particulière de l'ornementation et de l'embellissement...

Compte tenu de ce renversement de situation, le cas du *mi* mineur est particulièrement intéressant. Sa forme et son principe de construction ressemblent tellement à l'Opus 55 n°2 que certains musicologues suggèrent qu'il appartient à la dernière période – ce qui en ferait, de fait, le tout dernier nocturne de Chopin et invaliderait la

datation de 1827 proposée par Fontana. Il présente, en effet, une ressemblance frappante avec le chef-d'œuvre tardif, notamment dans la manière dont la mélodie est portée par les vagues incessantes de l'accompagnement, jamais envahissantes mais toujours présentes. Cependant, me fiant non seulement à mon analyse et à mon intuition mais aussi à la mécanique de l'écriture sous les doigts, je le considère sans hésiter comme une page de jeunesse.

Le *Nocturne en ut dièse mineur*, en revanche, ne se réincarna jamais sous aucune forme. Pièce éminemment personnelle, il fut composé pour sa sœur Ludwika et envoyé en Pologne depuis Vienne peu après que Chopin eut définitivement quitté sa patrie. “*Dla siostry mej Ludwiki*”¹, dit ma partition avant que la musique ne commence – et dans ma tête, je répète ces mots avant de commencer à jouer. Voici une lettre, une esquisse, une note pleine d'ellipses. Elle possède aussi une sonorité particulière, unique dans tout l'œuvre du maître. Transparente, perçante, pénétrante comme un sifflement lointain – des quintes, des quarts et des octaves à vides, sans rien entre elles. Ce n'est pas la douceur de l'inimitable *bel canto* chopinien. C'est doux mais presque incisif, et incroyablement expressif. Je considère que c'est la voix même de Frédéric, à vingt ans, s'exprimant en polonais – et non en français. Pour cet album, je l'ai enregistré en deux versions tirées de manuscrits différents, chacune subtilement dissemblable. La première version, aux couleurs légèrement plus claires, contient une variante rythmique magique et très originale dans la section centrale.

Le *Nocturne en ut mineur* est une petite énigme. Dernier publié, seulement paru en 1938, son origine demeure totalement inconnue. Même sa datation reste très controversée : bien qu'il semble qu'on puisse stylistiquement le rattacher à la première période, la provenance des deux autographes existants et le papier utilisé indiquent une époque proche de la fin de la vie de Chopin. Impossible pour moi d'imaginer Frédéric écrire une telle page à ce moment-là – presque vernaculaire, avec une subtile influence slave. Cette explication ne tient pas la route. Mais elle prend tout son sens si l'on suppose que le compositeur s'en retourna à ses œuvres d'antan pour en coucher certaines sur papier, peut-être avec la nostalgique valse en *la mineur* B.150 – de mémoire ou en copiant un manuscrit antérieur. Cela signifie que, même s'il ne les jugeait pas publiables, il leur accordait quand même de la valeur. Ce qui est logique, entendu qu'une lueur à peine perceptible de cette écriture de jeunesse commence à émerger dans ses œuvres les plus matures.

Voilà pourquoi j'ai décidé de les placer à la fin. Après les grands nocturnes tardifs, aussi immersifs que la mer, ces trois pièces restent à distance, à la manière d'une photographie d'enfance évoquant l'irréversible. Mais elles bouclent la boucle et figent à nouveau le temps qui s'écoule sans cesse.

PAVEL KOLESNIKOV
Traduction : Nicolas Dery

¹ À ma sœur Ludwika.

Writing these notes, the first temptation is to write none. Leaving a few blank pages seems the very best idea when it comes to Chopin, his supernaturally immaculate artistry, and particularly the Nocturnes. I myself searched for purity - perhaps a kind of blankness - as my guide. I have done most of the work on this album with my eyes shut, quite literally. At night before falling asleep, lying in bed in the darkness, I would summon one nocturne or another to come and let me hear it in my mind. I tried to memorise the exact hue and weight of those visitations so I could revive them in my waking hours. And this is how I would like them to reach you, too - behind closed eyelids, in the ultimate privacy of the mind, like a memory, a dream, or a vision.

I knew Chopin's music before I could speak. My father, a scientist and a gifted amateur musician, played Chopin, including many of these nocturnes, when I was an infant. I remember, at the age of five or six, looking at a photograph of Chopin's white hand - a plaster cast - and comparing it to the hand of my father. Later, recalling that image would sometimes make me intuitively shift my phrasing or articulation at the keyboard.

A musician is a little bit of everything: an actor, a translator, a prestidigitator. Also, in part, a traveller, an explorer. I love to go and play in distant, unfamiliar places. I search for unique, authentic gifts to bring back to my friends, and I also bring back stories. The same is true of traversing music. One ventures into its distant worlds, bringing back rare, exquisite gems, trying not to damage them in transit. There are also many stories to tell, even if it is hard to find the right words.

These notes are marginal; they offer little in the way of objective fact. They are, rather, observations, reflections, and impressions - a diary, or a voyager's journal.

No. 1 The voicelessness of snow engulfing the world on a winter morning; a grisaille dreaming of distant colour. Sound comes from afar as a barely emerging thought, suspended in weightless slumber. That curved shape of the opening phrase, devoid of any anchor, hovering with the lightness of a breath, remains one of the greatest challenges for a pianist. Grey is the most exquisite colour in Chopin's limitless palette.

No. 2 The effortless floating of *bel canto* is an illusion born of hidden muscular tension, breath anchored deep in the diaphragm. Gliding implies resistance. The taut canvas of a sail; the surface tension of water. Poised between calm and rapture, the melody sails haloed by harmonics, carried by the invisible resonance of the bass. For the accompaniment, Chopin asks for a 'chorus of guitars.' An exotic, exquisite, impossible sonority!

No. 3 In a black-and-white photograph, it is sometimes impossible to tell noon from midnight. B major is a sunlit key, yet the sly agility of the melody scatters reflected light, flickering and withholding its source. Ultimately, this is not a night piece; with a double exposure, day and night are mixed together in the same frame.

Chopin's way of achieving balance often relies on ingenious asymmetry. The middle section arrives unprepared, sudden like a summer storm. When the first theme returns, it seems to drift without direction, bewildered by that inexplicable outburst. But in the final moments, Chopin releases an inspired, resplendent flourish, equally disproportionate and astonishing. Thus, in the last possible moment the balance is restored through an act of paradoxical excess.

No. 4 *Rubato*, a way of free playing, translates from Italian as 'robbed time' - a bending of the rhythmic structure that still keeps it unbroken. Liszt compared Chopin's *rubato* to wind playing in the branches of a tree. The more I ponder this, the more I find it a revealing metaphor for Chopin's music in general. Everything is connected. Each element is neither passive nor active: the transparent layers of writing constantly react and trigger one another. The accompaniment supports the melody, but the melody is shaped by the bass line. They follow each other, split apart, and come together again, always connected at the core. The entire first theme, down to the subtlest harmonic shading, seems as if initiated by its first intonation of a rising fourth. It appears as a complex consequence of a simple impulse, the prolonged rippling of a surface produced by a single touch. Even the deepest contrasts operate on this exact principle of mutual reaction. Shadow is triggered by light; agitation is born in calm; beauty is fuelled by the fear of its own loss.

No. 5 Stepping a half-tone up from F major to the F-sharp major of this nocturne is like missing a step, skipping a heartbeat, sinking into the embrace of inky darkness. On the circle of fifths, F-sharp major sits at the furthest point from the home of C major. This distance makes it the key of the exquisite, the innermost, and the metaphysical. It is no coincidence it became the favoured key of Scriabin. Here, it yields a rare colour, one of the deepest ever used by Chopin - a dark shade of blue with an intense luminosity within. Against it, the glow of the melody is ravishing and precious, a yellow topaz on dark velvet.

No. 6 Chopin only very rarely suggests a programme, and when he does, it can be difficult to align. His own remark concerning this nocturne's relation to *Hamlet* is baffling. Nothing seems to match the idiosyncratic, somewhat effeminate and irregular melody that paces and stops, sighs, rises to an impossibly long top note - but cannot hold it, and drops, disperses, vanishes. I search for something to help me out, and at last I think of Ophelia. Does the hypnotic, illogical unfolding of this nocturne follow in her footsteps? It is a revealing thought, an interesting affinity for Chopin. There is a mystical, disembodied chorale heard from afar like an off-stage chorus in a Verdi opera. Similar chorales appear a few times in Chopin's music, but this is the only moment in his entire oeuvre where he adds a very special marking: *religioso*.

No. 7 A pianist keeps the swirling and furling bass under the dome of the palm like a storm cloud, protuberances of grey mist seeping between the fingers. This is a physical sensation rather than a poetic metaphor, the result of a string resonance that is volatile and fragile. Impatience or inaccuracy dispels the dark magic. This quality of Chopin's writing is seldom discussed: his ability to make the music not only sound, but *feel* true under the fingers. A delicate run slides out of the hand like fine silk. A silvery melody feels cold to the touch. His original fingerings, often preserved in the score, are imaginatively tactile. They demand a caressing slide of a single finger, or paradoxical combinations whose aim is not purely practical. Trusting and following these instructions, sometimes bewildering at first glance, a pianist feels a sort of supernatural presence, becoming a medium emanating musical ectoplasm.

No. 8 I once held a sheet of pinkish paper; on it there was a delicate silverpoint drawing of the Virgin's head by Raphael. I knew that drawing, but nothing could prepare me for the sublimity of the object. As I glanced at it, I suddenly felt a pang of a logical and poetic completeness I had not known before. I relive and extend the moment with this piece, which makes that inexplicable, fleeting feeling last. The infinite melody, sung in one gigantic breath, is a transparent bridge, a pathway into the ideal. I hold this piece as a pinnacle, an evidence of the unknowable and unattainable beauty.

No. 9 Chopin is an architect with a penchant for clarity, able to make the simplest forms bear the weight of extraordinary emotional sophistication. While most of his nocturnes employ logical structures as vehicles for his refined ideas, this piece truly stands apart. Along the way, the form is thrown off balance as if by an external gesture. The music itself is caught off guard, its blissful logic contravened. This is so unusual, almost conceptual, that one begins to suspect a hidden message. The peaceful, Mozartian flow is repeatedly interrupted by a small sting, a smudge – a mistake. A sudden, uncontrollable surge of unease betrays an inner flaw. Unable to sustain serenity, the piece slips into an eerie, unexpected coda. It disintegrates, fading into darkness where nothing remains of its delicate glow.

No. 10 Sometimes, Chopin comes up with a phrase that possesses the uncanny expression of speech – a direct, human utterance. In this nocturne, the melody swirls around a miraculously humanised intonation, repeating it ad infinitum, intoxicated by it. The sinuous line is layered with delicious, shifting colours, dappled now, brilliant next moment. It is lost and regained in this mirrored labyrinth. An intimate truth, a secret message, it is whispered and sung, murmured and exclaimed, again and again until it is finally understood.

No. 11 Under the fingers, the rocking figure in the left hand is smooth and heavy like an oar in murky, dark water. The economy of means, Chopin's aristocratic parsimony, is extreme. The stage set has only the bare essentials, the simplest means for the drama to unfold. Heaving surge and fall carries the never-resolving gravity right into the final bars, where the gentlest blooming, a half-smile, miraculously lifts the entire piece into the light. This seemingly spontaneous gesture achieves an astonishing structural illusion: the entire piece is overturned, becoming a mere preface to this simple yet mysterious resolution.

No. 12 Again, I close my eyes. I feel shifting patterns of the sun running over my face; I feel warmth. Why call this a nocturne? A quiet, somewhat disquieting anomaly, like the pale outline of the moon in a bright, sunlit sky. I am lost in this luminous hallucination. There is something Escheresque in the sly bending of treacherous arches, in the ease of smooth modulations, in the deceptiveness of cadences. This piece is a trompe l'oeil, a solarized and inverted image, a dream inside a dream inside a dream.

No. 13 In Chopin's world, C minor often means a catastrophe: a crash, a tsunami. In pieces like the Prelude Op. 28 No. 20, the Polonaise Op. 40 No. 2, and the Etudes Op. 10 No. 12 and Op. 25 No. 12, it carries tragedy. Among these works, this nocturne is particular for its elegiac tone. The dramatic balance of its architecture relies on withheld force, on a refusal of power. The tension is accumulated slowly in the haunted world of *mezza voce*. When it finally erupts, it doesn't bring the violent storm one might expect. A thundering roar takes over the keyboard, shaking the whole body of the piano – but the main theme reappears, transfigured all of a sudden, soaring like a wounded bird. Those fluttering and palpitating chords are urgent yet powerless, immaterial like a memory or a premonition. A hand ready to strike gives in to reckless tenderness; it flounces and brushes over the keys in a paroxysm of compassion.

No. 14 Chopin described the vast middle section of this nocturne to one of his students: 'a tyrant commands, and the other asks for mercy.' For years this remark has been an unsurpassable obstacle for me. Intuitively, I rebelled against it. It seemed almost primitive, incompatible with the complex psychology of the music – and with the proud spirit of Chopin himself.

Then, an image dawned on me: Orpheus at the gates of the underworld. Could this be what Chopin was hinting at? I will never know, but suddenly the piece opened up before me. The gates opened, just as they do in the final bar of the piece, with a glissando of celestial light.

No. 15 The grotesque is a language Chopin hardly ever speaks. Yet this curious nocturne trespasses into the feverish realm of Schumann's *Nachtstücke*. The tiptoeing march of the accompaniment is fused to an exquisitely wrought melody that sways with the gait of a street tune. The middle section breaks this somnambulant dance with senseless, short-lived violence. The image, balancing on the verge of vulgarity, is so eerie it could have come from Goya's *Los Caprichos*. This unsettling spell holds until the coda, where a breathless, fairytale *accelerando* abruptly strips the hallucination of its weight, dissolving the vision into fine stardust.

Nos. 16-17-18 It makes more sense for me to talk about these three last nocturnes together. Written in the final years of Chopin's life, they stand entirely apart from the rest of the collection. The earlier ones are evocative, reflective of the outer or inner world – each in their own way; the last three seem to venture beyond, into the territory of ever greater abstraction and greater originality. Saying that doesn't mean that I see them as 'pure music', music for music's sake. It is just that the inexplicable, the unspeakable comes to the fore in them; the definable is dispelled. Still more powerfully emotional than any of the others, these pieces touch the very core, the non-verbal, pre-verbal essence. Something which we may not be aware of because it is always with us: the origin within.

The greatest works of art embrace us like the ocean. They take us in entirely, almost like death – and grant us back to us. I step into these pieces rather than play or perform them. I approach them with the same mix of joy, fear, and wonder with which I step into the sea.

I am carried by the powerful interlocking, interwoven streams of E-flat Major, submerging and resurfacing, Wagnerian waves rising and falling and exposing the seabed under their transparent folds. I hold on to the melody to stay afloat. In B major, I trail my fingers through the rippled surface of sound; I am lost in the patterns of shine and lustre, I dissolve between the trills and murmurs, becoming another gentle, transparent stream. And in E major, I walk in the water of music. Each step is soft and slow. I follow the infinite line illuminated by an incredible radiance of overtones. I long for both the past and the future. And as I reach the final bars, the words of John Banville come to my mind. In *The Sea*, he writes about a surge, a swell of water, 'a great world's shrug of indifference' that lifts and carries us a little before setting us back on our feet. And I feel lifted delicately by the last transparent wave of sound, and then placed back down.

Nos. 19-20-21 Chopin's life was cut in half by his exile from Poland at the age of twenty. The inability to return makes us understand the properties of memory more deeply and sooner: space teaching about time. It is telling how clearly the frontier shows in Chopin's oeuvre. The works written in Poland are youthfully transparent, and time in them stands still; the works in exile almost immediately gain richness and mellowness, and time begins to flow. This qualitative change is akin to the breaking of a voice.

Simultaneously, and somewhat conversely, I believe that there is a kind of return, most probably deeply subconscious, to some of the youthful tropes in his late compositions. It can be felt in the newly found, often unexpected simplicity of one or another melodic turn, or the disarming innocence of a harmonic resolution; or in an occasional refusal of lush sonority in favour of clarity; or else, in a particular spontaneity of adornment and embellishment.

Thinking of that reversal, the case of the E minor Nocturne is particularly interesting. Its form and principle of construction so strongly resemble the Nocturne Op. 55 No. 2 that some scholars suggest it belongs to his final period – making it, in fact, Chopin's very last nocturne, and rendering Fontana's 1827 dating erroneous. It does, indeed, bear a striking similarity to the late masterpiece, even in the way the melody is pulled forward by incessant waves of the accompaniment, never overpowering but always predominant. But relying not only on my analysis and intuition but also on the physical feeling of the writing under the fingers, I consider this undoubtedly an early work.

The C-sharp minor Nocturne, on the contrary, was never reincarnated in any form. A specifically private piece, it was composed for his sister Ludwika and sent to Poland from Vienna, very soon after Chopin had left his motherland forever. '*Dla siostry mej Ludwiki*', says my score, before the music begins – and in my mind, I repeat these words in Polish before I begin to play. Here is a letter, a sketch, a note full of ellipses. It also has a special sound that never occurs again in any of Chopin's music. It is transparent, piercing, and penetrating like a distant whistle – empty fifths, fourths, and octaves placed at a great distance with nothing in between. This is not the mellow tone of Chopin's inimitable *bel canto*. It is gentle but sharp, almost breaking off, and incredibly expressive. I consider this to be Chopin's own voice, speaking in Polish – not French – at twenty years old. For this album, I have recorded it in two versions drawn from different manuscripts, each subtly different. The earlier version, slightly lighter in colour, contains a magical and very original rhythmic variant in the middle section.

The C minor Nocturne is a little enigma. As the last nocturne to be published, appearing as late as 1938, its origin remains entirely unknown. Even its dating is highly controversial: while it seems to belong stylistically to the early period with absolute certainty, the provenance of the two existing manuscripts and the paper used indicate a date close to the end of Chopin's life. For me, it is impossible to imagine Chopin writing something like this at that point – almost vernacular, with a sly Slavic tilt. This story does not add up. It only does if we assume that Chopin returned to his juvenile works and wrote some of them down, perhaps together with the nostalgic A minor Valse B.150 – maybe from memory, or copying an earlier manuscript. It means that despite not deeming them suitable for publication, he still placed value in them. It makes sense, considering that a barely perceptible gleam of that early writing begins to emerge in his most mature works.

It is for that reason I decided to place them at the end. After the great late nocturnes, as immersive as the sea, these three pieces remain distant and removed, in the way a childhood photograph speaks of irretrievability. But they complete the circle, and make time that always flows stand still again.

PAVEL KOLESNIKOV

Der erste Impuls beim Verfassen dieser Anmerkungen ist, sie gar nicht niederzuschreiben. Wenn es um Chopin geht, und speziell um die Nocturnes, wäre die beste Idee wohl, einfach einige leere Seiten zu präsentieren. Die meiste Arbeit an diesem Album habe ich mit geschlossenen Augen ausgeführt, und zwar im wörtlichen Sinne. Abends vor dem Einschlafen, im Dunkeln im Bett liegend, pflegte ich, die eine oder andere Nocturne aufzurufen und gedanklich erklingen zu lassen. Ich versuchte, mir die genauen Nuancen und Ausprägungen dieser Vergegenwärtigungen zu merken, um sie in meinen wachen Stunden erneut abrufen zu können. Und es ist mein Wunsch, dass diese Werke auch mein Publikum auf genau diese Weise erreichen – hinter geschlossenen Lidern, in der absoluten Privatheit des eigenen Geistes, wie eine Erinnerung, ein Traum oder eine Vision. In diesem Raum braucht niemand eine Anleitung.

Ich finde, Musik ist eine ganz seltsame Angelegenheit. Ein Universum aus Klängen, das eine Vielzahl von individuellen, einzigartigen Welten umfasst. In diesen Welten gibt es Gefühle und Empfindungen, von denen manche von den unseren ununterscheidbar sind, während andere uns völlig fremd erscheinen. Jeder Komponist kümmert sich um seinen eigenen Planeten. Der von Chopin ist eine Art Paradies, das nur Pianisten betreten dürfen.

Ich kannte diese Musik noch bevor ich sprechen konnte. Mein Vater, ein Naturwissenschaftler und begabter Amateurmusiker, spielte Chopin – auch vieler dieser Nocturnes – als ich noch ein kleines Kind war. Ich erinnere mich, wie ich im Alter von fünf oder sechs Jahren eine Fotografie von Chopins weißer Hand – einen Gipsabdruck – betrachtete und sie mit der Hand meines Vaters verglich. Später führte die Erinnerung an dieses Bild manchmal dazu, dass ich intuitiv meine Phrasierung oder Artikulation am Klavier abänderte. Alles ist miteinander verbunden.

Ein Musiker ist von allem etwas: Ein Schauspieler, ein Übersetzer, ein Zauberkünstler. Zum Teil auch ein Reisender, ein Entdecker. Ich liebe es, mich auf den Weg zu machen und an fernen, ungewohnten Orten zu spielen. Ich suche nach einzigartigen, authentischen Geschenken, die ich meinen Freunden mitbringen kann, und außerdem habe ich bei meiner Rückkehr etwas zu erzählen. Das Gleiche gilt für ein Durchqueren der Musik. Man wagt sich in diese fernen Welten und kommt mit seltenen, exquisiten Dingen zurück; während der Reise versucht man, sie nicht zu beschädigen. Und wieder gibt es viele Geschichten zu erzählen, auch wenn es schwerfällt, die richtigen Worte zu finden.

Diese Anmerkungen sind eher marginal, sie bieten wenig an objektiven Fakten. Eher handelt es sich um Beobachtungen, Reflexionen und Impressionen – das Journal eines Reisenden.

Nr. 1 Die Sprachlosigkeit von Schnee, der an einem Wintermorgen die Welt umhüllt; eine Grisaille, die von ferner Farbigkeit träumt. Klänge aus der Ferne wie ein kaum fassbarer Gedanke, schwebend in schwerelosem Schlummer. Diese kurvige Form der Eröffnungssphäre, ohne jegliche Verankerung schwebend mit der Leichtigkeit eines Atemzugs, bleibt für einen Pianisten eine der größten Herausforderungen. Grau ist auf Chopins unerschöpflicher Palette die exquisite Farbe.

Nr. 2 Gleiten impliziert Widerstand. Das mühelose Fließen des bel canto ist eine Illusion, entstanden aus verborgener Muskelspannung, dem tief im Zwerchfell gestützten Atem. Die straffe Leinwand eines Segels; die Oberflächenspannung von Wasser. Zwischen Ruhe und Entrückung balancierend segelt die Melodie von Harmonien umflort dahin, getragen von der unsichtbaren Resonanz des Basses. Als Begleitung verlangt Chopin einen „Gitarrenchor“. Eine exotische, exquisite, unmögliche Klanglichkeit!

Nr. 3 Bei einer Schwarz-Weiß-Fotografie ist es manchmal unmöglich, Mittag von Mitternacht zu unterscheiden. H-Dur ist eine sonnige Tonart, doch die listige Agilität der Melodie zerstreut das reflektierte Licht, sie flackert und verbirgt ihre Quelle. Letztlich ist dies kein Nachtstück: mittels Doppelbelichtung werden Tag und Nacht in derselben Umrahmung vermischt.

Chopins Methode, eine Balance zu erzielen, beruht häufig auf genialischer Asymmetrie. Der Mittelteil taucht unvorbereitet auf, plötzlich wie ein Sommersturm. Wenn das erste Thema erneut erklingt, scheint es richtungslos dahinzutreiben, verwirrt von diesem unerklärlichen Ausbruch. Im letzten Moment jedoch löst Chopin eine beseelte, prachtvolle Kaskade aus, die gleichermaßen disproportioniert und überraschend ist. So wird die Balance im letztmöglichen Augenblick wiederhergestellt – ein Akt puren Exzesses versöhnt das Paradox.

Nr. 4 *Rubato*, eine Art freies Spiel, lässt sich aus dem Italienischen als „geraubte Zeit“ übersetzen – ein Verbiegen der rhythmischen Struktur, ohne diese zu zerstören. Liszt hat Chopins *rubato* mit dem Wind verglichen, der in den Ästen eines Baumes spielt. Je mehr ich darüber nachdenke, desto mehr sehe ich darin eine aufschlussreiche Metapher für Chopins Musik insgesamt. Alles ist miteinander verbunden. Jedes Element ist weder passiv noch aktiv: Die transparenten Schichten des Satzverbandes reagieren ständig aufeinander, ja sie bedingen einander. Die Begleitung unterstützt die Melodie, doch die Melodie wird von der Basslinie geformt. Sie folgen einander, trennen und vereinen sich wieder, im Kern stets verbunden. Das gesamte erste Thema bis hinunter zu den feinsten harmonischen Schattierungen scheint von der ersten Intonation einer aufsteigenden Quarte auszugehen. Es erscheint wie eine komplexe Konsequenz eines einfachen Impulses, das ausgedehnte Kräuseln einer Oberfläche, ausgelöst von einer einzigen Berührung. Selbst die größten Kontraste agieren nach diesem klaren Prinzip wechselseitiger Reaktion. Schatten ist durch Licht bedingt; Bewegung folgt auf Ruhe; Schönheit enthält die Furcht vor ihrem Verlust.

Nr. 5 Das Erklimmen eines Halbtons von F-Dur zum Fis-Dur dieser Nocturne ist, als ließe man einen Schritt aus, als setze das Herz für einen Schlag aus, als sänke man in die Umarmung tintigen Dunkels. Im Quintenzirkel sitzt Fis-Dur von der Grundtonart C-Dur aus gesehen am entferntesten Punkt. Diese Distanz macht Fis-Dur zur Tonart des Exquisiten, des Innersten und des Metaphysischen. Nicht zufällig war dies Scriabins favorisierte Tonart. Hier liefert sie eine seltene Klangfarbe, eine der tiefsten, die Chopin je verwendet hat – einen satten Blauton mit einer intensiven inneren Leuchtkraft. Vor diesem Hintergrund erstrahlt die Melodie als hinreißende Kostbarkeit, ein gelber Topaz auf dunklem Samt.

Nr. 6 Chopin hat für seine Musik nur selten ein Programm benannt, und wenn er dies tat, ist es oft schwer nachzuvollziehen. Seine Bemerkung über die Beziehung dieser Nocturne zu *Hamlet* verblüfft. Nichts scheint zu dieser eigenwilligen, irregulären Melodie zu passen, die voranschreitet und anhält, seufzt, zu einem unerhört langen Spitzenton aufsteigt – diesen jedoch nicht halten kann und hinabfällt, sich auflöst, verklingt. Ich suche nach etwas, das mir hier aushelfen könnte, und denke schließlich an Ophelia. Zeichnet diese hypnotisierende, widersinnig sich entwickelnde Musik ihr Bildnis nach? Das ist ein erkenntnisreicher Gedanke, eine interessante Annäherung an den Komponisten. Die Form ist von radikaler Freiheit: drei unabhängige Szenen, die sich alle in dieselbe Richtung bewegen. In der Mitte erklingt aus der Ferne ein mystischer, schwerelos Choral, wie ein hinter den Kulissen platzierter Chor in einer Verdi-Oper. Ähnliche Choräle kommen in Chopins Musik mehrmals vor, doch dies ist das einzige Mal in seinem gesamten Oeuvre, dass er eine sehr spezielle Anweisung gibt: *religioso*.

Nr. 7 Ein Pianist hält den wirbelnden, rollenden Bass unter seiner hohlen Handfläche wie eine Sturmwolke, grauer Nebel quillt zwischen seinen Fingern hervor. Dies ist eher eine physische Empfindung als eine poetische Metapher, das Resultat einer volatilen und fragilen Resonanz in den Saiten. Ungeduld oder mangelnde Präzision vertreibt diesen dunklen Zauber. Diese Eigenschaft in Chopins Kompositionen wird selten diskutiert – seine Fähigkeit, die Musik unter den Fingern nicht nur wahrhaftig klingen, sondern sich auch richtig *anfühlen* zu lassen. Eine geschmeidige Passage entspinnt sich aus der Hand wie feine Seide. Eine silbrige Melodie fühlt sich bei Berührung kühl an. Die originalen Fingersätze, die häufig in den Autographen und Erstausgaben überliefert sind, sind von erfinderischer Haptik. Sie fordern das zärtliche Gleiten eines einzelnen Fingers oder paradoxe Kombinationen, deren Absicht nicht nur praktisch ist. Ein Pianist, der diesen manchmal auf den ersten Blick verwirrenden Instruktionen vertraut und ihnen folgt, empfindet eine Art übernatürlicher Präsenz, wird zu einem Medium, das musikalisches Ektoplasma verströmt.

Nr. 8 Einmal hielt ich ein Blatt rosafarbenen Papiers in den Händen; darauf befand sich eine Silberstiftzeichnung Raphaels vom Kopf der Jungfrau Maria. Ich kannte die Zeichnung, doch nichts hatte mich auf die Erhabenheit dieses Objekts vorbereitet. Während ich das Bild betrachtete, präsentierte sich mir das Universum plötzlich in einer logischen und poetischen Vollkommenheit, die ich zuvor nicht wahrgenommen hatte. Mit dieser Musik erlebe ich jenen Augenblick erneut und es gelingt mir, ihn zu verlängern; sie lässt jene unerklärliche flüchtige Empfindung verweilen. Diese unerschöpfliche Melodie, in einem einzigen großzügigen Atemzug gesungen, ist eine transparente Brücke, ein Weg zwischen der Realität und ihrem absoluten Ideal. Ich empfinde dieses Stück als einen Gipfelpunkt, als unleugbaren Beleg der immensen Kraft der Schönheit.

Nr. 9 Chopin ist ein Architekt mit einer Vorliebe für Klarheit; er ist in der Lage, die einfachsten Formen das Gewicht außerordentlicher emotionaler Differenziertheit tragen zu lassen. Während die meisten seiner Nocturnes für die Umsetzung seiner komplexen musikalischen Gedanken logische Strukturen verwenden, verhält es sich hier ganz anders. Im Verlauf des Stücks gerät die Form aus der Balance, als wäre dies das Resultat eines Eingriffs von außen. Die Musik selbst erscheint wie überrascht, ihre glückselige Logik plötzlich beeinträchtigt. Das ist derart ungewöhnlich, fast konzeptionell, dass man beginnt, eine verborgene Botschaft zu vermuten. Der friedvolle, an Mozart gemahnende Verlauf wird wiederholt von einem kleinen Stachel unterbrochen, einem Schmutzleck, einem Fehler. Eine plötzliche unkontrollierbare Welle des Unbehagens verrät einen inneren Makel. Unfähig, die heitere Stimmung zu bewahren, gleitet das Stück unerwartet in eine gespenstische Coda. Es löst sich auf, entschwindet in die Dunkelheit, und von seinem zarten Glanz bleibt nichts zurück.

Nr. 10 Gelegentlich denkt Chopin sich eine Phrase aus, die auf unheimliche Art die Ausdrucksweise gesprochener Worte hat – eine unmittelbare, menschliche Äußerung. Auch in dieser Nocturne gelingt ihm dies und er weigert sich, davon abzulassen. Er wiederholt diese Phrase *ad infinitum*, ist geradezu berauscht von ihr, befrachtet die Melodie mit herrlich wechselnden Klangfarben. Jede Wiederholung variiert das harmonische Licht, verändert die psychologische Temperatur der Phrase ohne jemals ihre Form anzutasten. Für kurze Zeit im gespiegelten Labyrinth des Mittelteils verloren, wird sie schließlich triumphal zurückgewonnen. Eine intime Wahrheit, eine geheime Botschaft, wird sie wieder und wieder geflüstert, bis sie endlich verstanden wird.

Nr. 11 Unter den Fingern ist die schaukelnde Figur in der linken Hand glatt und schwer wie ein Ruder in trüb-dunklem Wasser. Die Ökonomie der Mittel, Chopins aristokratische Sparsamkeit, ist hier extrem. Das Bühnenbild weist kaum die für die dramatische Entwicklung notwendigen Requisiten auf. Das wogende Auf und Ab trägt die stetig wachsende Feierlichkeit bis in die letzten Takte hinein, wo das sanfteste Erblühen, ein zaghaftes Lächeln das gesamte Stück auf wunderbare Weise ins Licht hebt. Diese unglaublich maßvolle Geste bewirkt eine erstaunliche strukturelle Illusion: Das ganze gewichtige Stück wird plötzlich auf ein bloßes Vorspiel zu dieser simplen, unvergesslichen Auflösung reduziert.

Nr. 12 Ich schließe meine Augen und spüre, wie wechselnde Sonnenmuster über mein Gesicht laufen; ich spüre Wärme. Warum soll man dies als Nocturne bezeichnen? Eine ruhige, zugleich leicht beunruhigende Anomalie wie die blassen Umrisse des Mondes an einem hellen, sonnigen Himmel. Ich verliere mich in dieser leuchtenden Halluzination. Da ist etwas Escher-haftes in dem trügerischen Beugen verräterischer Bögen, in der Leichtigkeit glatter Modulationen, in den täuschenden Kadenzen. Dieses Stück ist eine ungebrochene Illusion, eine offene Frage.

Nr. 13 In Chopins Welt bedeutet c-Moll häufig eine Katastrophe – einen Crash, einen Tsunami. In Werken wie dem Prélude op. 28 Nr. 20, der Polonaise op. 40 Nr. 2 und seinen Études op. 10 Nr. 12 und op. 25 Nr. 12 vermittelt die Tonart Tragik. Unter diesen Werken sticht die Nocturne mit ihrer elegischen Stimme hervor. Die dramatische Balance ihrer Architektur ruht auf gezügelter Kraft, auf einer Weigerung zuzuschlagen. In der Geisterwelt von mezza voce baut sich langsam Spannung auf. Wenn diese schließlich hervorbricht, bringt sie jedoch nicht den erwarteten finalen Sturm. Ein donnerndes Getöse bemächtigt sich der Tastatur, schüttelt den gesamten Rahmen des Klaviers – doch dann taucht wieder das Hauptthema auf, aber plötzlich verwandelt, dahinsegelnd wie ein verwundeter Vogel. Diese flatternden, pochenden Akkorde sind zugleich drängend und kraftlos, wie eine Erinnerung oder eine Vorahnung. Eine Hand, die bereit ist zuzuschlagen, lässt sich auf rückhaltlose Zärtlichkeit ein; in einem Anfall von Mitgefühl rauscht und streicht sie über die Tasten.

Nr. 14 Chopin hat den ausladenden Mittelteil dieser Nocturne einem Studenten gegenüber mit den folgenden Worten beschrieben: „Ein Tyrann befiehlt und der andere bittet um Gnade.“ Jahrelang war diese Bemerkung für mich ein unüberwindbares Hindernis. Ich habe intuitiv gegen sie rebelliert. Sie erschien mir fast primitiv, unvereinbar mit der komplexen Psychologie dieser Musik – und mit dem stolzen Geist von Chopin selbst.

Dann kam mir ein Bild in den Sinn: Orpheus an den Toren zur Unterwelt. War es dies, worauf Chopin anspielte? Ich werde es nie wissen, doch plötzlich fand ich Zugang zu dem Stück. Die Tore öffneten sich, genauso wie sie es im letzten Takt des Werks tun, mit einem glissando überirdischen Lichts.

Nr. 15 Das Grotteske ist eine Sprache, die Chopin kaum jemals spricht. Doch diese eigenwillige Nocturne begibt sich auf das fiebrige Terrain der Schumannschen Nachtstücke. Der sich auf Zehenspitzen bewegende Marsch in der Begleitung ist mit einer exquisit gearbeiteten Melodie gepaart, die sich im Habitus eines Gassenhauers wiegt. Der Mittelteil unterbricht diesen schlafwandlerischen Tanz mit unsinniger kurzlebiger Heftigkeit. Der hierdurch bewirkte Eindruck bewegt sich am Rande der Vulgarität und ist so gruselig, er könnte aus Goyas *Los Caprichos* stammen. Dieser verstörende Spuk dauert bis zur Coda, in der ein kurzatmiges, zugleich märchenhaftes *accelerando* dieser Halluzination abrupt ihre Schwere nimmt und sie in feinen Sternenstaub auflöst.

Nrn. 16-17-18 Die späten Nocturnes lassen sich leichter im Bündel besprechen. Sie entstanden in Chopins letzten Lebensjahren und unterscheiden sich wesentlich vom Rest der Sammlung. Die früheren sind sinnträchtig, sie reflektieren die äußere oder innere Welt – jede auf ihre eigene Weise; die letzten drei scheinen sich in fernere Gefilde zu wagen, sie erkunden ein abstrakteres Territorium und entwickeln größere Originalität. Dies soll aber nicht bedeuten, dass ich sie als „reine Musik“ sehe, als Musik um der Musik willen. Es ist eher, als trete in ihnen das Unerklärliche, das Unausprechliche hervor, während das Definierbare sich verflüchtigt. Diese Stücke besitzen eine noch viel größere emotionale Kraft als jedes der anderen, sie berühren das Innerste, das non-verbale, prä-verbale Sein. Etwas, dessen wir uns möglicherweise gar nicht bewusst sind, da es sich schon immer in unserem Inneren befindet – der innere Ursprung.

Die größten Kunstwerke umarmen uns wie der Ozean. Sie vereinnahmen uns völlig, fast wie der Tod – und geben uns wieder frei. Ich dringe in diese Stücke ein, anstatt sie zu spielen oder aufzuführen. Ich nähere mich ihnen mit derselben Mischung von Freude, Furcht und Staunen, mit dem ich mich ins Meer begeben.

Ich werde getragen von den kraftvoll vermischten, verwobenen Fluten von Es-Dur, tauche unter und wieder auf, Wagnerische Wellen wogen auf und ab und exponieren den Meeresgrund unter ihren transparenten Faltungen. Ich klammere mich an die Melodie, um mich über Wasser zu halten. In H-Dur zeichne ich mit meinen Fingern die sich kräuselnde Oberfläche des Klangs nach; ich verliere mich in den Mustern von Schimmer und Glanz, ich löse mich auf zwischen dem Getriller und Geplätscher und werde zu einem weiteren sanften, transparenten Wasserlauf. Und in E-Dur wate ich in den Wassern der Musik. Ein jeder Schritt ist sanft und zögerlich. Ich folge der unendlichen Linie, illuminiert von einem unglaublichen Strahlen der Obertöne. Ich sehne mich gleichzeitig nach dem Vergangenen und dem Kommenden. Und indem ich die letzten Takte erreiche, kommen mir die Worte von John Banville in den Sinn. In *The Sea* beschreibt er eine Welle, eine Wasserwoge als „der großen Welt gleichgültiges Schulterzucken“, das uns ein wenig anhebt und trägt, bevor es uns wieder auf unsere Füße stellt. Und ich fühle mich sanft angehoben von einer transparenten Welle und dann wieder abgesetzt.

Nrn. 19-20-21 Chopins Leben war zweigeteilt, da er als Zwanzigjähriger Polen verließ und ins französische Exil ging. Die Unmöglichkeit der Rückkehr lässt uns den Stellenwert von Erinnerungen tiefer und früher verstehen – Raum lehrt uns Zeit. Es ist auffällig, wie deutlich diese Grenze in Chopins Oeuvre hervortritt: Die in Polen entstandenen Stücke sind von jugendlicher Klarheit, in diesen Werken scheint die Zeit stillzustehen; die Kompositionen aus dem Exil gewinnen fast unmittelbar an Tiefe und Reife, und die Zeit beginnt zu vergehen. Diese qualitative Veränderung ist einem Stimmbruch vergleichbar.

Zugleich, und gewissermaßen im Widerspruch hierzu, glaube ich, dass es in Chopins späten Kompositionen – höchstwahrscheinlich tief im Unterbewusstsein – eine Art Rückkehr zu einigen seiner jugendlichen Tropen gibt. Das ist in der wiederentdeckten, oft unerwarteten Einfachheit der einen oder anderen melodischen Wendung zu spüren, oder in der entwaffnenden Unschuld einer harmonischen Auflösung, in der gelegentlichen Zurückweisung satter Sonorität zugunsten polyphoner Klarheit oder in einer gewissen Spontaneität einer Ausschmückung oder Verzierung.

Im Kontext dieser Annäherung an die Vergangenheit ist der Fall der Nocturne in e-Moll von besonderem Interesse. Ihre Form und Konstruktionsweise erinnert derart unmittelbar an die Nocturne op. 55 Nr. 2, dass einige Musikwissenschaftler überzeugt sind, sie sei Chopins letzter Schaffensphase zuzuordnen, was sie zu seiner allerletzten Nocturne machen würde – Fontanas Datierung auf das Jahr 1827 wäre mithin ein Irrtum. In der Tat weist das Stück große Ähnlichkeit mit dem späten Meisterwerk auf, sogar in der Art, wie die Melodie von unablässigen Wellen der – niemals überwältigenden doch stets dominanten – Begleitung vorangetrieben wird. Wenn ich mich jedoch nicht ausschließlich auf meine Ohren verlasse, sondern auch auf das physische Gefühl der kompositorischen Faktur unter meinen Fingern, ordne ich diese Komposition ohne Zögern als Frühwerk ein.

Die cis-Moll-Nocturne hingegen hat nie eine formale Reinkarnation erfahren. Diese ausgesprochen private Komposition schrieb Chopin für seine Schwester Ludwika und sandte sie von Wien aus nach Polen, kurz nachdem er sein Vaterland für immer verlassen hatte. „*Dla siostry mej Ludwiki*“ steht auf meinen Noten, bevor die Musik beginnt – und in meinem Kopf wiederhole ich diese Worte auf Polnisch, bevor ich zu spielen beginne. Dies ist ein Brief, eine Skizze, eine Notiz voller Ellipsen. Das Stück hat auch einen besonderen Klang, der sich nirgendwo anders in Chopins Musik findet. Er ist transparent, stechend und durchdringend wie eine Trillerpfeife – leere Quinten, Quarten und Oktaven, die in großer Distanz zueinander platziert sind, mit nichts dazwischen. Dies ist nicht der liebevolle Klang von Chopins unnachahmlichem *bel canto*. Die Musik ist zärtlich doch durchdringend – fast bricht sie ab – und ungemein expressiv. Ich höre hier Chopins eigene Stimme, im Alter von zwanzig Jahren, und er spricht Polnisch, nicht Französisch. Für das vorliegende Album habe ich das Werk in zwei Fassungen eingespielt, die in verschiedenen Handschriften in leicht unterschiedlichen Versionen überliefert sind. Die frühere Fassung mit ihren etwas helleren Klangfarben enthält im Mittelteil eine magische und sehr originelle rhythmische Variante.

Die c-Moll-Nocturne ist ein kleines Rätsel. Die Ursprünge dieser als letzte veröffentlichten Nocturne – sie erschien erst 1938 – liegen völlig im Dunkel. Selbst ihre Datierung ist hochumstritten: Während sie stilistisch absolut der Frühphase des Komponisten anzugehören scheint, verweisen die Provenienz der beiden überlieferten Handschriften und das verwendete Papier auf eine Entstehungszeit kurz vor dem Lebensende des Künstlers. Mir persönlich erscheint es unmöglich, mir vorzustellen, dass Chopin zu dem Zeitpunkt etwas Derartiges geschrieben haben könnte – fast volkstümlich, mit einem leicht slawischen Einschlag. Das passt alles nicht zusammen. Es würde aber passen, wenn wir annähen, dass Chopin sich seine frühen Stücke noch einmal vornahm und einige von ihnen niederschrieb, vielleicht zusammen mit dem nostalgischen Walzer in a-Moll B. 150 – entweder aus dem Gedächtnis oder indem er eine ältere Handschrift kopierte. Das heißt, auch wenn er es nicht für angemessen hielt, sie zu veröffentlichen, hat er sie doch geschätzt. Das ergibt Sinn, wenn man bedenkt, dass ein kaum wahrnehmbarer Schimmer dieser frühen Kompositionen sich in seinen spätesten Werken abzuzeichnen beginnt.

Aus diesem Grund habe ich beschlossen, sie ans Ende zu setzen. Nach den großartigen späten Nocturnes, tiefsinnig wie das Meer, bleiben diese drei Stücke distanziert und fern, ähnlich wie ein Foto aus der Kindheit von Unwiederbringlichkeit spricht. Aber sie vollenden den Kreis und bringen die stetig verfließende Zeit dazu, innezuhalten.

PAVEL KOLESNIKOV
Übersetzung: Stephanie Wollny

L'imaginaire musical de **Pavel Kolesnikov** ne s'est jamais limité à la musique seule. Littérature, peinture, cinéma, danse, mode et design ont façonné une voix artistique où curiosité intellectuelle et intelligence poétique coexistent dans un équilibre rare. Le magazine *Gramophone* a ainsi souligné que "très peu de pianistes de sa génération réunissent à ce point intelligence, sensibilité, musicalité, imagination et une maîtrise instrumentale aussi exceptionnelle".

Après sa victoire au Concours international de piano Honens en 2012, ses débuts au Wigmore Hall l'ont révélé à la scène internationale. Depuis, il entretient un lien privilégié avec cette salle, dont il est devenu artiste en résidence. Il a ensuite occupé cette même fonction au Festival d'Aldeburgh, au Park Avenue Armory de New York et, pour la saison 2026-2027, au BOZAR de Bruxelles. En 2021, les BBC Proms lui ont confié l'interprétation des *Variations Goldberg* de Bach au Royal Albert Hall, un honneur rarement accordé à un pianiste soliste. Parallèlement à son activité de récitaliste, il se produit avec les plus grands orchestres internationaux, collaborant récemment avec des chefs tels que Susanna Mälkki, Alpesh Chauhan, Edward Gardner, Nathalie Stutzmann, Manfred Honeck et Sir Mark Elder.

Pour Pavel Kolesnikov, toutes les disciplines artistiques sont intimement liées. Sa collaboration avec la chorégraphe Anne Teresa De Keersmaecker et la compagnie Rosas autour des *Variations Goldberg* a déjà été donnée plus d'une centaine de fois à travers le monde. En 2025, il a codirigé la programmation du week-end musical imaginé par David Hockney à la Fondation Louis Vuitton, tout en poursuivant des collaborations avec le créateur de mode Yohji Yamamoto, le dramaturge Martin Crimp et l'architecte Sophie Hicks.

Avec Samson Tsoy, son compagnon de travail et de vie depuis leurs années d'études, il forme un duo de pianos unanimement salué par la critique. En 2019, ils ont fondé le Ragged Music Festival, un festival itinérant singulier qui offre aux artistes un cadre épuré propice à l'exploration d'un dialogue entre musique, architecture et arts visuels. Leur discographie commune chez harmonia mundi est régulièrement récompensée par la critique, notamment par un Diapason d'Or pour leur disque Schubert/Desyatnikov et un Gramophone Award pour le Stravinsky/Ravel. Après une série d'enregistrements très remarqués chez Hyperion, consacrés notamment à Reynaldo Hahn, Louis Couperin, Chopin, Bach et Tchaïkovski, Pavel Kolesnikov inaugure aujourd'hui avec ces *Nocturnes* de Chopin un nouveau partenariat discographique en solo avec harmonia mundi.

Pavel Kolesnikov's musical imagination has never been confined to music alone. Literature, painting, cinema, dance, fashion, and design have shaped an artistic voice in which intellectual curiosity and poetic intelligence exist in rare equilibrium. *Gramophone* observed that 'very few pianists of Kolesnikov's generation share his abundance of intelligence, sensitivity, musicality, imagination, and sheer instrumental mastery.'

Following his winning performance at the Honens Piano Competition in 2012, Kolesnikov's Wigmore Hall debut brought him to international attention. He has remained closely associated with the hall, later becoming an Artist-in-Residence. The same role has since taken him to the Aldeburgh Festival, New York's Park Avenue Armory, and, for the 2026-27 season, BOZAR Brussels. In 2021, the BBC Proms invited Kolesnikov to perform Bach's Goldberg Variations at the Royal Albert Hall – a rare distinction for a solo pianist. Alongside his recital career, he has appeared with leading orchestras worldwide, most recently collaborating with Susanna Mälkki, Alpesh Chauhan, Edward Gardner, Nathalie Stutzmann, Manfred Honeck, and Sir Mark Elder.

For Kolesnikov, all artistic disciplines are interconnected. His collaboration with choreographer Anne Teresa De Keersmaecker and Rosas on Bach's Goldberg Variations has been performed more than a hundred times worldwide. In 2025, he co-curated David Hockney's musical weekend at the Fondation Louis Vuitton, alongside further collaborations with fashion designer Yohji Yamamoto, playwright Martin Crimp, and architect Sophie Hicks.

With Samson Tsoy, his work and life partner since their student days, he forms a much-praised piano duo. In 2019, they founded the Ragged Music Festival, a unique touring festival which provides a stripped-down environment for artists to explore a dialogue between music, architecture, and the visual arts. Their joint discography for harmonia mundi regularly garners critical acclaim, including a Diapason d'Or for Schubert/Desyatnikov and a Gramophone Award for Stravinsky/Ravel. Following a celebrated series of recordings for Hyperion spanning Reynaldo Hahn, Louis Couperin, Chopin, Bach, and Tchaikovsky, Kolesnikov now embarks on a new solo partnership with harmonia mundi, beginning with the Chopin Nocturnes.

Pavel Kolesnikov's Vorstellungswelt beschränkte sich nie allein auf die Musik. Literatur, Malerei, Film, Tanz, Mode und Design prägten einen Künstler, bei dem intellektuelle Neugier und poetische Intelligenz in einem seltenen Gleichgewicht zusammenwirken. Die Zeitschrift *Gramophone* schrieb: „Nur wenige Pianisten seiner Generation vereinen eine solche Intelligenz, Sensibilität, Musikalität, Fantasie und außergewöhnliche instrumentale Meisterschaft.“

Nachdem er 2012 die Honens International Piano Competition gewonnen hatte, erlangte Kolesnikov mit seinem Debüt in der Wigmore Hall internationale Bekanntheit. Seitdem hat er eine besondere Beziehung zu diesem Haus, dessen Artist in Residence er wurde. Die gleiche Funktion hatte er danach beim Aldeburgh Festival, bei der Park Avenue Armory in New York und, in der Saison 2026/27, beim BOZAR von Brüssel. 2021 wurde ihm von den BBC Proms die Aufführung von Bachs *Goldberg-Variationen* in der Royal Albert Hall anvertraut – eine Ehre, die Solopianisten nur selten zuteilwird. Neben seiner Tätigkeit als Solist konzertierte er mit führenden internationalen Orchestern und arbeitete in jüngster Zeit mit Dirigenten wie Susanna Mälkki, Alpesh Chauhan, Edward Gardner, Nathalie Stutzmann, Manfred Honeck und Sir Mark Elder zusammen.

Für Pavel Kolesnikov sind alle künstlerischen Disziplinen untrennbar miteinander verbunden. Die mit der Choreografin Anne Teresa De Keersmaecker und ihrem Tanzensemble Rosas entwickelte Produktion *Goldberg-Variationen* wurde weltweit bereits über hundert Mal aufgeführt. 2025 war er Co-Kurator des Programms für das auf einer Idee von David Hockney basierende Musikwochenende in der Fondation Louis Vuitton. Zugleich setzte er seine Kooperationen mit dem Modedesigner Yohji Yamamoto, dem Dramatiker Martin Crimp und der Architektin Sophie Hicks fort.

Mit Samson Tsoy, der seit Studienzeiten sein Lebens- und Arbeitspartner ist, bildet er ein Klavierduo, das von der Kritik einhellig gefeiert wird. 2019 gründeten sie das einzigartige, an wechselnden Orten stattfindende Ragged Music Festival, das Künstlern einen puristischen Rahmen für den Dialog zwischen Musik, Architektur und bildender Kunst bietet. Ihre Aufnahmen bei harmonia mundi bekommen regelmäßig lobende Rezensionen. So wurden ihre Schubert/Desyatnikov-Aufnahme mit einem Diapason d'Or und das Stravinsky/Ravel-Album mit einem Gramophone Award ausgezeichnet. Nach einer Reihe vielbeachteter Einspielungen für Hyperion, die Werken von Reynaldo Hahn, Louis Couperin, Chopin, Bach und Tschaikowsky gewidmet sind, geht Pavel Kolesnikov mit diesen *Nocturnes* von Chopin nun als Solist eine neue Partnerschaft mit harmonia mundi ein.

Pavel Kolesnikov, Samson Tsoy – A harmonia mundi discography

Also available in digital (download and streaming)

IGOR STRAVINSKY
Le Sacre du printemps
MAURICE RAVEL
Ma mère l'Oye
CD HMM 902752



“Miracle de poésie pure et d'enchantement.”
– **Le Monde**

‘Kolesnikov and Tsoy are emerging
as one of the great four-hands
partnerships of our time.’
– **The NY Times**

‘By pairing [the Stravinsky] with Ravel's
original *Ma mère l'Oye*, they magically reveal
not only how so much more comes through
in Stravinsky's orchestral masterpiece as
pared down, but how, at the other end of the
scale, musical poetry can fill out the surface
simplicity of Ravel's 'pièces enfantines'.
– **BBC Music Magazine**

FRANZ SCHUBERT
Divertissement à la hongroise D.818, Op.54
Fantasie in F minor D.940, Op.103
LEONID DESYATNIKOV
Trompe-l'œil (world premiere recording)
CD HMM 902716



“Un pur joyau” – **Diapason d'Or**

“Sublime !” – **Le Monde**

‘These two listen closely, play with rare
intimacy and draw us in, demanding we pay
the same acute attention.’
– **The Guardian**

‘In this recording the Schubert works emerge
as absolutely magical. The *Divertissement*
elicits a sumptuous softness, while the
Fantasie creates the impression of vast
and intensely dramatic landscapes.’
– **BBC Music Magazine**

‘It should be said upfront that Kolesnikov
and Tsoy share a unity of musical intent,
perfectly matched finesse and nuance,
and beautifully coordinated pianistic
resources that make their hand-in-
glove ensemble a joy to experience.’
– **Gramophone**

„Eine wirklich aufregende Schubert-Platte“
– **Rondo**

*'For this recording Pavel Kolesnikov selected a Yamaha CFX Concert Grand Piano.
With thanks to Yamaha Music for their generous support'*



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2026

Enregistrement : 11-14 juillet et 19-21 août 2025, Merritt Hall, Sherborne Girls, Sherborne, Dorset (Royaume-Uni)

Direction artistique : Andrew Keener

Prise de son, mixage et mastering : Oscar Torres

Montage : Matthew Swan

Piano : Yusuke Kojima

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo : Joss McKinley

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

pavelkolesnikov.co.uk

