



KIRILL GERSTEIN

JAMES GAFFIGAN

DEUTSCHES
SYMPHONIE-ORCHESTER
BERLIN

TCHAIKOVSKY 1

World premiere recording of
composer's own version

PROKOFIEV 2

PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY (1840-1893)
Piano Concerto No. 1 in B-flat minor, Op. 23 (CW53)

1879 version – world premiere recording

- 1 Allegro non troppo e molto maestoso 20:12
- 2 Andantino semplice 6:24
- 3 Allegro con fuoco 7:28

SERGEI SERGEYEVICH PROKOFIEV (1891-1953)

Piano Concerto No. 2 in G minor, Op. 16

- 4 Andantino 10:58
- 5 Scherzo: Vivace 2:37
- 6 Intermezzo: Allegro moderato 6:48
- 7 Finale: Allegro tempestoso 10:53

Publisher: © Hawkes & Son (London) Ltd.

TT 65:25

KIRILL GERSTEIN, piano (Steinway & Sons D-274 #585770)

DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

JAMES GAFFIGAN, conductor

english	deutsch	français
---------	---------	----------

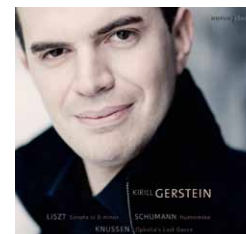
Recording Credits

Location Funkhaus Berlin Nalepastrasse Saal 1, 23.-27.VI.2014 | Executive Producer Stephan Cahen (myrios classics), Rainer Pöllmann (Deutschlandradio Kultur) | Recording Producer, Digital Editing Stephan Cahen | Balance Engineers Stephan Flock (EBS), Stephan Cahen | Assistant Engineer Douglas Ward (EBS) | Microphones Sennheiser MKH20 & MKH50, Sonodore RCM402, Schoeps CMC5 MK21 & MK22s | Mic Cables van den Hul | Mic Preamps Sonodore MPA-508 | A/D & D/A Converters DAD AX24, DirectOut Technologies Andiamo | Recording Format 24Bit/192kHz | Digital Workstation Merging Technologies Pyramix | Monitoring BeW Nautilus Loudspeakers & Pass Labs Amps | Piano technician Thomas Hübsch Artist photos Marco Borggreve www.marcoborggreve.com | Graphic Design Stephan Cahen | Heartfelt Thanks To Ferenc Rados, Noam Gerstein, Polina Vaydman, Ada Aynbinder, Igor Duhovny, Olga Katargina, Philip Rothman, Paul Boghossian Rainer Pöllmann, Alexander Steinbeis, Regine Bassalig, Dr. Renate Hellweg-Unruh, Benjamin Dries, Burkher Techel & crew, Evert Menting, Stephan Flock & Douglas Ward (Emil Berliner Studios), Thomas Hübsch, Frank Michelmann, Marco Borggreve, Tilman Kannegiesser, Esther Cahen MYR016 © 2014 ©2015 by myrios classics & Deutschlandradio myrios classics | Stephan Cahen Musikproduktion | Postfach 940174 | 51089 Köln | Germany | www.myriosclassics.com Thank YOU for listening!



IMAGINARY PICTURES
M. Mussorgsky Pictures at an Exhibition
R. Schumann Carnival Op. 9

MYR013, 2014
4260183510130



KIRILL GERSTEIN PLAYS LISZT, SCHUMANN, KNUSSEN

R. Schumann Humoreske
F. Liszt Sonate in h-moll | B Minor | Si Mineur
O. Knussen Ophelia's Last Dance

MYR005, 2010
4260183510055



SONATAS FOR VIOLA & PIANO VOL. 1
Clarke | Vieuxtemps | Brahms

Tabea Zimmermann, Viola
Kirill Gerstein, Klavier

MYR004, 2010
4260183510048



SONATAS FOR VIOLA & PIANO VOL. 2
Brahms | Schubert | Franck

Tabea Zimmermann, Viola
Kirill Gerstein, Klavier

MYR008, 2012
4260183510086

KIRILL GERSTEIN on myrios classics

Pyotr Ilyich Tchaikovsky's Piano Concerto No. 1 in B-flat minor

is one of the most recognizable and popular pieces in the classical music repertoire. However, the actual musical text of the composition, as Tchaikovsky notated and conducted it on numerous occasions, has been distorted by editorial interventions introduced after his death.

There are three versions of the concerto. Tchaikovsky himself was responsible for the two versions of the piece dating from 1875 and 1879. The third version was published posthumously after 1894. It is this third version in which the concerto has been prevalently heard for over a century, and it varies significantly from the two earlier versions.

At the end of 1874, Tchaikovsky showed the first version to his supporter, one of the foremost Russian musicians of the time, pianist Nikolai Rubinstein. Not being a concert pianist himself, the composer sought advice on the technical aspect of the piano writing in the concerto. Rubinstein was scathingly negative about both the musical material and the virtuosic qualities of the new composition. Tchaikovsky describes this occasion in a letter to his patron, Nadezhda von Meck (Feb. 2, 1878), and quotes himself declaring to Rubinstein at the end of that encounter: *"I shall not change a single note. [...] and will print it exactly the way it is written now"*.

Tchaikovsky completed this first version in February of 1875 and dedicated the concerto to the great German pianist, Hans von Bülow. The virtuoso responded to the concerto's musical and pianistic qualities with great enthusiasm and premiered it in Boston in October of 1875. A student of Tchaikovsky's, the pianist and composer Sergey Taneev, gave the first performance in Moscow in December of 1875 with the now less doubtful N. Rubinstein on the podium. Shortly after these early perfor-

mances, Tchaikovsky decided to make some alterations to the piano writing, while leaving both the musical material and the overall structure intact. With these changes incorporated, the second version of the concerto was printed by his publisher, P. Jurgenson, in 1879. From then on, it was this 1879 version that Tchaikovsky conducted, right up until his very last performance in St. Petersburg on October 28, 1893, days before his death. Did Tchaikovsky authorize the change to the opening chords and further alterations made in the posthumous version or were they the fabrication of other musicians or editors?

It is impossible to definitively ascertain the authorship of the posthumous version. The name of Alexander Siloti, a student of Tchaikovsky's, is most commonly mentioned in association with the changes in Tchaikovsky's text. Siloti is quoted by Olin Downes in a New York Times article of Oct. 13, 1929: *"[...] Some time after the first and second editions had appeared, Mr. Siloti informs us, he ventured to speak to Tchaikovsky about these matters. The young musician played the opening chords on the piano. 'That's what you want, isn't it?' 'Why, yes,' replied the composer, astonished, 'it's what I've written, isn't it?' 'No. That's just the point. It's what I've played.' Siloti had transposed the chords of the right hand an octave higher than Tchaikovsky had written them – transposed them as they stand today. Siloti suggested other changes, and a short cut in the last movement."*

There is documentary evidence that Siloti and Tchaikovsky discussed a proposed cut in the last movement, and that some further changes to the concerto were contemplated. However, the existing correspondence between them does not mention the changing of the opening chords nor other alterations that actually ended up in the posthumous version. Siloti's New York Times interview contains a number of inaccuracies relating to the history

of the concerto. For example, he mentions the third edition of the concerto being published by P. Jurgenson during Tchaikovsky's lifetime and attributes the lack of his being credited as the editor to his young age at the time. Research shows that no updated edition of the concerto was brought out by Jurgenson from 1879 until after 1894. Additionally, I find Siloti's description of Tchaikovsky's not noticing the changed opening chords dubious. The boastful tone of Siloti's account makes its accuracy more questionable.

One can only speculate about the reasons why the posthumous edition became the prevalent one in the 20th century. It was probably due to a confluence of factors, among them: the limited number of copies in the early printings of the concerto; the fact that additions and alterations by virtuoso performers was an accepted practice of the time; a widespread but unfounded view among pianists that Tchaikovsky did not know how to write "pianistically"; and Siloti's claims that the changes were authorized by the composer himself.

The publisher, P. Jurgenson, further complicated matters by entering later changes into the printing plates without changing the identifying numbers of the plates. This makes it difficult to distinguish print runs that preceded Tchaikovsky's death from those that came after. In 1954/55, the Russian pianist and teacher, Alexander Goldenweiser, made an attempt to separate posthumous editorial additions from the composer's text of the concerto, but was hindered by the incomplete sources available to him at the time. Doubts about the authenticity of the third version surfaced early on.

As the Russian pianist Konstantin Igumnov (a student of Taneev's) put it: *"the third version [...] introduces significant changes to the original text. The chordal accompani-*

ment of the opening theme is altered (thicker voicing, increased dynamics and introduction of solid chords instead of the arpeggiated ones in the original). The range of the final restatement of finale's secondary theme is changed, and a cut in the development of the third movement is made. [...] we are convinced that the composer, and not his editors, is right”.

Sergey Taneev helped in the preparation and copying of the score and orchestral parts of the concerto and was one of the early exponents of the piece. Tchaikovsky describes how “gloriously he plays my concerto” in one of the letters to his brother. Thus, Taneev’s 1912 letter to Igumnov, expressing his disbelief in the authenticity of the third version, is particularly significant: “[...] the [opening] chords sound excellently on the piano (I remember them in N. Rubinstein’s performance) and why one should prefer the ideas of “editors” to what the composer himself wrote is beyond me... If, in addition to all else, one adds the extremely quick tempi that go beyond the limits of what is indicated in the composition (for example listening to the middle part of the Andantino movement one could think that it is a Prestissimo, when indicated is only an Allegro vivace assai), my dissatisfaction with the performance of the concerto will be quite understandable. I believe it is necessary to return to the author’s text, to forget what overzealous editors put in the composition on their own, and to perform it according to the author’s intentions”.

2015 marks the 175th anniversary of Tchaikovsky’s birth and the 140th anniversary of the concerto’s premiere. As part of the commemorations, the Tchaikovsky Museum and Archive in Klin, Russia is publishing a new scholarly edition of the first piano concerto. The volumes of the new edition include both the 1875 and 1879 versions in two piano reduction and full orchestral score.

The editorial team, led by Dr. Polina Vaydman, the senior researcher of the Tchaikovsky archive, has examined what is to date the most complete set of materials relating to the concerto: all extant autograph manuscripts as well as numerous copies of the printed score dated pre and post Tchaikovsky’s death. Of special significance among the studied sources is Tchaikovsky’s own conducting score with handwritten performance markings that he used in his last public performance on the 28th of October, 1893. The fact that this score was conducted from by the composer right before his death further confirms the assertion that the third version was not executed with Tchaikovsky’s participation and that he did not definitively authorize further changes for publication.

Comparing the 1879 version with the posthumous one convinces me that the musical substance is expressed more authentically in the composer’s own score. Many examples of differing dynamics, articulations and tempo indications in Tchaikovsky’s version point to a more lyrical, almost Schumannesque conception of the concerto. The arpeggiated chords and softer dynamics in the opening do not threaten to overpower the theme in the strings and allow the melody more metric flexibility and differentiation. Restoring the measures traditionally cut in the middle section of the finale enables us to hear harmonically adventurous musical material and positively affects the structural balance of the movement. In sum, the editorial changes of the third version add a flavor of superficial brilliance to the piece, while at the same time taking away from its genuine musical character.

This recording is the first one to use the newly researched score and orchestral parts of the 1879 version of the concerto, the text of which is the closest to the final known intentions of Tchaikovsky. I am very grateful to Dr. Vaydman, Ada Aynbinder, Igor Duhovny, Olga Katargina, the

Tchaikovsky Museum and Archive, the Glinka Museum, and MPI Publishing for giving me pre-publication access to the materials of the new urtext. Dr. Vaydman’s extensive introductory article to the new edition, as well as our numerous conversations, provided me with the factual basis for this note.

Sergei Sergeevich Prokofiev’s Piano Concerto No. 2 in G minor

Sergey Taneev called Tchaikovsky’s B-flat minor concerto “the first truly Russian piano concerto”. Its inventive combination of Western compositional techniques and Russian folk-inspired material profoundly influenced the next generation of piano concertos by Rachmaninoff and Prokofiev. Prokofiev’s diary first mentions working on his second piano concerto in November of 1912. Six months later, on May 27, 1913, he writes: “At four o’clock, finished the finale of the Concerto.”

Throughout this period, his diaries record an intense occupation with Tchaikovsky’s music and life: “Upon returning home, I read more of ‘The Life of P. I. Tchaikovsky’. I am elated by this book. Most importantly, it gives me an extraordinary desire to compose and work on a composition. I have begun the scherzo of the Concerto.” (Prokofiev’s diary, December 2, 1912)

Tchaikovsky’s piano music was part of his work as a piano student of the renowned pedagogue, Anna Essipova: “In the morning I practiced the Tchaikinson (sic) Concerto. Also was composing mine.” (December 8, 1912)

Prokofiev mentions numerous scores of Tchaikovsky’s compositions that he was conducting, studying or listening to at the time. A few days before the premiere of his second concerto in Pavlovsk, Russia, he describes hearing

Tchaikovsky's 6th symphony in the same concert venue: *"I reveled in Tchaikovsky's 6th symphony. Its closing page filled me with wild elation - the sound and mood! I proclaimed: "To the devil with dry music!". I met Karatygin [a friend of Prokofiev's and an influential music critic] and told him that I have now righted myself and became an admirer of Tchaikovsky"* (August 20, 1913)

In his memoirs, Prokofiev writes of his decision to aim for a deeper expression in the second concerto in order to refute the accusations leveled at his first piano concerto of superficial brilliance and a certain "footballish" quality. As part of this search, he steeped himself further in the musical tradition descending from Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov and other Russian composers of the 19th century. Prokofiev's second piano concerto can be seen to belong to this musical tradition even while it greatly expands its harmonic language, formal construction and the possibilities for daring virtuosity in the piano writing.

The tragic mood of the concerto, especially of the 1st movement, is often thought to have been provoked by the death of Max Schmidthof, Prokofiev's best friend at the time. On April 27, 1913, Prokofiev received a letter from Schmidthof: *"relaying the latest news to you - I have shot myself"*. Prokofiev dedicated the concerto to the memory of his friend. However, his diaries show that the majority of the concerto's musical material was conceived prior to Schmidthof's death. Thus, it is not this tragic personal event, but likely more abstract musical factors that influenced the substance and mood of the concerto.

Similarly to the Tchaikovsky concerto on this recording, the Prokofiev concerto is also presented in its second version. But a very different kind of story explains why. In 1918, during the tumultuous period following the Russian revolution, he departed Russia for America. Prokofiev left some of his papers, including the manuscript

orchestral score of the concerto, in his apartment in Petrograd. Some years later, he learned that the apartment had been looted and his papers, including the score of the concerto, had been used for heating. The composer's mother had brought a score of the two-piano reduction of the concerto with her from Russia. Using the experience he had gained in the intervening years, Prokofiev reconstructed and revised the composition in 1923. Writing to his friend, the Russian composer Nikolai Myaskovsky, Prokofiev describes the evolution of the piece: *"the thematic material has remained entirely intact, the contrapuntal fabric has been made slightly more complex, the form became more graceful, less square, and then I worked to improve both piano and the orchestral parts."*

The second version of the concerto was premiered in Paris in 1924 with Sergei Koussevitzky conducting and Prokofiev at the piano.

Kirill Gerstein

Kirill Gerstein's musical curiosity and versatility has led to an intense engagement with a wide range of repertoire and styles. From Bach to Adès his playing is distinguished by a clarity of expression and honesty of interpretation which, combined with a discerning intelligence and virtuosity, have taken him rapidly to highest level of classical music.

Based both in Europe and in the US, Kirill Gerstein appears world-wide in performances ranging from concerts with the Cleveland Orchestra, the Boston Symphony, the Vienna Philharmonic and Gewandhaus Orchestra Leipzig to recitals in London, Paris and New York. Gerstein is the sixth recipient of the prestigious Gilmore Artist Award, presented every four years to an exceptional pianist who, regardless of age or nationality, possesses broad and profound musicianship and charisma, and who performs internationally at the highest level. The prize enabled Gerstein to commission new works by Oliver Knussen, Chick Corea, Alexander Gohr, Brad Mehldau and Timothy Andres.

Gerstein's first recital disc on the myrios classics label featured works by Schumann, Liszt and Oliver Knussen and was named one of the best recordings of 2010 by the *New York Times* and one of the best Schumann recordings - in the year of the composer's bicentenary - by *NPR Music*. In collaboration with Tabea Zimmermann he has since made two albums of sonatas for viola and piano for myrios classics, which include works by Brahms and Schubert, as well as César Franck, Rebecca Clarke and Henri Vieuxtemps. The second of the two discs was awarded the *Diapason d'Or de l'année 2013*. His most recent solo disc, "Imaginary Pictures" with works of Mussorgsky and Schumann, has been selected by the *New York Times* as one of the best recordings of 2014.

Born in 1979 in Voronezh, Russia, Kirill Gerstein attended one of the country's special music schools for gifted children and taught himself to play jazz by listening to his parents' record collection. Following a chance encounter with jazz legend Gary Burton in St. Petersburg when he was 14, he was invited to attend the Berklee College of Music in Boston, where he studied jazz piano but also continued his classical piano studies. At the age of 16, he decided to focus on classical music and moved to New York City to attend the Manhattan School of Music, where he studied with Solomon Mikowsky. He continued his studies with Dmitri Bashkirov in Madrid and Ferenc Rados in Budapest. www.kirillgerstein.com



American conductor **James Gaffigan**'s international career was launched when he was named a first prize winner at the 2004 Sir Georg Solti International Conducting Competition. Currently Chief Conductor of the Lucerne Symphony Orchestra and Principal Guest Conductor of both the Netherlands Radio Philharmonic Orchestra and of Cologne's Gürzenich Orchestra, he also guest conducts leading orchestras throughout the world.

Guest engagements have included the Munich and Rotterdam Philharmonics, London Symphony, Dresden Staatskapelle, BBC Symphony, DSO and RSO Berlin, Orchestre de Paris, Vienna Symphony, London Philharmonic and the Sydney Symphony. Equally busy in North America, he has led performances with the NY Philharmonic, Cleveland Orchestra, Toronto Symphony, Los Angeles Philharmonic both at Disney Hall and at the Hollywood Bowl, San Francisco Symphony and the National Symphony at the Kennedy Center among others.

A great lover of opera, he made his debut with the Vienna State Opera in the 2011/12 season and was immediately invited back for the following season. He has a continuing relationship with Glyndebourne and debuts with the Bavarian State Opera in the 2015/16 season. He made his professional opera debut with the Zurich Opera in 2005 and has also led productions at the Houston Opera, Hamburg Opera and the Aspen Music Festival.

Born in New York City in 1979, Mr. Gaffigan attended the New England Conservatory of Music and the Shepherd School of Music at Rice University in Houston, where he earned his Masters of Music in conducting. He worked with Michael Tilson-Thomas as the Associate Conductor of the San Francisco Symphony and prior to that appointment, was the Assistant Conductor of the Cleveland Orchestra where he worked closely with Franz Welser-Moest. Mr. Gaffigan resides in Lucerne with his wife and two young children. www.jamesgaffigan.com





Photo by Frank Eidel

For more than 67 years the **Deutsches Symphonie-Orchester Berlin (DSO Berlin)** has distinguished itself as one of Germany's leading orchestras. The number of renowned music directors, the scope and variety of its work, and its particular emphasis on modern and contemporary music, makes the ensemble unique. Founded as the RIAS Symphony Orchestra in 1946, it was renamed the Radio Symphony Orchestra Berlin in 1956 and has borne its current name since 1993.

As the first music director, Ferenc Fricsay defined the standards in terms of repertoire, acoustic ideal and media presence. In 1964, the young Lorin Maazel assumed artistic responsibility. In 1982, he was followed by Riccardo Chailly and in 1989 by Vladimir Askenazy. Kent Nagano was appointed music director in 2000. Since his departure in 2006, he has been associated with the orchestra as an honorary conductor.

From 2007 to 2010, as the successor to Nagano, Ingo Metzmacher set decisive accents in the concert life of the capital with progressive programmes and consistent commitment to the music of the 20th and 21st centuries. Since September 2012, the North Ossetian Tugan Sokhiev has been music director of the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin.

Apart from its concerts in Berlin, the DSO is also present in many guest appearances in international music life. The orchestra has held performances in the major concert halls of Europe, North and South America, the Near, Middle and Far East. The orchestra is also in demand worldwide with many award-winning CD recordings. In 2011, it was awarded a *Grammy Award* for the best opera recording for the production of Kaija Saariaho's ›L'amour de loin‹ conducted by Kent Nagano. In June of 2014 the recording of ›Ivan the Terrible‹ was released as the orchestra's first production under the baton of Tugan Sokhiev.

The Deutsches Symphonie-Orchester Berlin is an ensemble of the Radio Orchestra and Choirs GmbH (roc berlin). The shareholders are Deutschlandradio, the Federal Republic of Germany, the State of Berlin and Radio Berlin-Brandenburg.

www.dso-berlin.de

Das Klavierkonzert Nr. 1 in b-Moll von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky

gehört zu den bekanntesten Stücken der klassischen Musikliteratur. Allerdings wurde der musikalische Text, so wie Tschaikowsky ihn komponierte und bei zahlreichen Gelegenheiten auch selbst dirigierte, durch diverse Eingriffe nach seinem Tod verzerrt.

Es gibt drei Versionen des Konzertes. Tschaikowsky verfasste die beiden ersten von 1875 und 1879. Eine dritte Version wurde 1894 posthum veröffentlicht. Diese Fassung kam am häufigsten binnen des letzten Jahrhunderts zu Gehör, und sie unterscheidet sich maßgeblich von den beiden früheren.

Tschaikowsky zeigte die erste Version Ende 1874 seinem Förderer Nikolai Rubinstein, einem der führenden Musiker Russlands dieser Zeit. Der Komponist suchte Rat in spieltechnischen Aspekten der Klavierstimme, denn er war selbst kein erfahrener Konzertpianist. Rubinsteins Urteil allerdings war vernichtend, sowohl was die Musik selbst als auch die virtuose Qualität der neuen Komposition anging. Diese Begegnung mit Rubinstein beschreibt der Komponist rückblickend in einem Brief an seine Mäzenin Nadeschda von Meck, datiert vom 2. Februar 1878. Seine damalige Reaktion gegenüber Rubinstein zitiert er darin mit den Worten: „*Ich beabsichtige, nicht eine einzige Note zu ändern [...] und werde es genau so herausbringen*“.

Tschaikowsky vollendete diese erste Version im Februar 1875 und widmete das Konzert dem großen deutschen Pianisten Hans von Bülow. Der Virtuose begegnete den musikalischen und pianistischen Qualitäten des Werkes mit großer Begeisterung und brachte es im Oktober 1875 zur Uraufführung in Boston. Die Moskauer Premiere erfolgte im Dezember des selben Jahres durch Sergei Taneev, einem Schüler Tschaikowskys, unter dem Dirigat des nun weniger zweifelnden Nikolai Rubinstein.

Bereits kurz nach diesen ersten Aufführungen nahm Tschaikowsky einige Änderungen in der Klavierstimme vor, ließ das musikalische Material und die Gesamtstruktur allerdings unberührt. Unter Einarbeitung dieser Änderungen erfolgte 1879 die Herausgabe der zweiten Fassung durch den Verleger P. Jurgenson. Bis zu seinem letzten Konzert am 28. Oktober 1893 in St. Petersburg, lediglich wenige Tage vor seinem Tod, dirigierte Tschaikowsky diese 1879er-Fassung. Autorisierte Tschaikowsky zu Lebzeiten die zahlreichen Veränderungen in der posthum erschienenen 3. Version – so wie beispielsweise die bearbeiteten Anfangsakkorde der Klavierstimme?

Den Urheber dieser posthumer Fassung zweifelsfrei auszumachen erscheint indes unmöglich. Der Name eines seiner Schüler, Alexander Siloti, wird jedoch oft in Zusammenhang mit den Änderungen an Tschaikowskys originalem Text gebracht. In der New York Times vom 13. Oktober 1929 wird Siloti in einem Artikel des Musikkritikers Olin Downes zitiert: „*Geraume Zeit, nachdem die erste und zweite Ausgabe erschienen ist, informiert Herr Siloti uns, dass er es sich erlaubte, mit Tschaikowsky über diese Angelegenheit zu sprechen. Der junge Musiker spielte die Eröffnungsakkorde auf dem Klavier. „Das ist es, was Sie wollten, oder?“ „Ja, natürlich“, antwortete der Komponist erstaunt, „das ist doch, was ich geschrieben habe?“ „Nein, genau das ist der Punkt. Es ist, was ich gespielt habe.“ Siloti hatte die Akkorde der rechten Hand eine Oktave höher gespielt als Tschaikowsky sie notiert hatte, dorthin, wo sie bis heute noch stehen. Siloti regte weitere Änderungen an, sowie eine Kürzung des letzten Satzes.*“

Über die vorgeschlagene Kürzung des letzten Satzes existiert ein Schriftwechsel zwischen Siloti und Tschaikowsky, und auch weitere Revisionen wurden zwischen beiden diskutiert. Die Eröffnungsakkorde oder andere letztlich in

der posthumer Fassung geänderte Stellen werden darin jedoch nicht erwähnt. Silotis Aussagen im Interview mit der New York Times weisen eine Fülle von Ungenauigkeiten über die wahre Entstehungsgeschichte des Konzertes auf. Beispielsweise behauptete er, P. Jurgenson habe zu Tschaikowskys Lebzeiten eine dritte Fassung des Konzertes verlegt und führt den Umstand, in dieser nicht als Urheber genannt zu werden, auf sein damals junges Alter zurück. Eine genauere Untersuchung der Sachlage zeigt jedoch, dass durch den Verleger Jurgenson eine dritte Fassung zwischen 1879 und 1894 gar nicht herausgegeben wurde. Zudem erscheint Silotis Behauptung, Tschaikowsky habe die Veränderung der Eröffnungsakkorde überhaupt nicht bemerkt, sehr zweifelhaft. Der prahlerische Ton in Silotis Erzählung lässt die Genauigkeit seiner Darlegung umso fragwürdiger erscheinen.

Man kann lediglich mutmaßen, warum einzig die posthume Fassung ihre Verbreitung im 20. Jahrhundert fand. Womöglich kamen hier verschiedene Faktoren zusammen. Zum einen gab es nur eine geringe Anzahl an gedruckten Exemplaren der früheren Ausgaben. Dann war es gängige Praxis dieser Zeit, dass ausübende Künstler den Notentext vielfältig veränderten und ergänzten. Es hält sich auch die (unbegründete) Vermutung unter Pianisten, Tschaikowsky hätte nicht „pianistisch“ genug zu schreiben gewusst. Und schließlich gab es Silotis Angaben, seine Änderungen seien mit Zustimmung des Komponisten eingearbeitet worden. Zudem verkomplizierte der Verleger P. Jurgenson die Situation, indem er spätere Revisionen am Notentext einarbeitete, ohne die Seriennummer der Druckplatten zu verändern. Dies erschwerte es, die Druckauflagen des Konzertes vor und nach Tschaikowskys Tod auseinanderzuhalten. Der russische Pianist und Pädagoge Alexander Goldenweiser unternahm 1954/55 den Versuch, die posthum eingepflegten Änderungen vom Originaltext Tschaikows-

kys zu trennen, scheiterte jedoch an der unzureichenden Quellenlage dieser Zeit. Allerdings wurden bereits früh Zweifel an der Authentizität der dritten Fassung geäußert. Der russische Pianist Konstantin Igumnov, ein Schüler Taneevs, formulierte es so: *„Die 3. Version [...] weist bedeutende Unterschiede zum Originaltext auf. Die Klavierbegleitung des Eröffnungsthemas wurde verändert (dichtere Tonsetzung, größere Dynamik und die Einführung von ungebrochenen Akkorden im Gegensatz zu den arpeggierten des Originals). Im Finalsatz wurde der Umfang der letzten Wiederholung des zweiten Themas verändert und ein Schnitt in der Durchführung vorgenommen. [...] wir sind davon überzeugt, dass der Komponist, nicht jedoch seine Herausgeber, im Recht sind.“*

Sergei Taneev war bei der Aufbereitung und Abschrift von Partitur und Orchesterstimmen behilflich und zudem einer der frühen Interpreten des Stückes. Tchaikowsky beschreibt in einem Brief an seinen Bruder, wie *„prächtig er mein Konzert spielt“*. Deswegen ist gerade ein Brief Taneevs an Igumnov aus dem Jahr 1912 von entscheidender Bedeutung: *„Die [Eröffnungs-] Akkorde klingen hervorragend auf dem Klavier (ich erinnere mich daran bei N. Rubinstains Aufführung), und warum man den Ideen von „Herausgebern“ gegenüber denen des Komponisten den Vorzug geben sollte, erschließt sich mir nicht... zu allem Überfluß: wenn man die extrem schnellen Tempi jenseits aller im Stück verzeichneten Vorgaben hinzurechnet (beispielsweise könnte man beim Hören des Mittelteils des Andantino-Satzes denken, es handle sich um ein Prestissimo, obwohl nur als Allegro vivace assai angegeben), wird mein Missfallen an der Interpretation des Stückes wohl verständlich. Ich denke, dass es wichtig wäre, zum Urtext des Komponisten zurückzukehren, zu vergessen, was übereifrige Herausgeber der Komposition eigenmächtig hinzufügten und das Konzert nach den Maßgaben des Verfassers aufzuführen.“*

Das Jahr 2015 vereint sowohl den 175. Geburtstag Tschaikowskys als auch das 140. Jubiläum der Erstaufführung des b-Moll-Klavierkonzertes. Das Tschaikowsky-Museum und Archiv in Klin (Russland) veröffentlicht aus diesem Anlaß eine kritische Ausgabe des bekannten Werkes. Die Bände der neuen Ausgabe beinhalten beide Fassungen von 1875 und 1879 als Orchesterpartitur sowie als Auszug für zwei Klaviere.

Das Herausgeberteam unter der Führung von Dr. Polina Vaydman, der leitenden Wissenschaftlerin des Tschaikowsky-Archivs, hat die bisher umfangreichste Materialsammlung zu diesem Werk zusammengetragen. Sie umfasst alle erhaltenen Autographe wie auch zahlreiche Exemplare gedruckter Noten, datiert vor und nach dem Tod Tschaikowskys. Von besonderer Bedeutung unter allen ausgewerteten Quellen ist die Dirigierpartitur des Komponisten mit handschriftlichen Einträgen. Tschaikowsky hatte sie bei seinem letzten öffentlichen Auftritt am 28. Oktober 1893 benutzt. Der Umstand, dass er unmittelbar vor seinem Tod aus dieser Partitur dirigierte, bestärkt die Annahme, dass eine dritte Fassung weder unter seiner Mitwirkung aufgeführt wurde noch dass Änderungen am Notentext für eine eventuelle Neuauflage von ihm gebilligt wurden.

Im Vergleich der 1879er-Fassung mit der posthumen erscheint in ersterer die musikalische Substanz authentischer. Zahlreiche Stellen unterscheiden sich in Dynamik, Artikulation und den Tempoangaben, und sie alle scheinen in Tschaikowskys originaler Version zu einer lyrischeren, fast „Schumannesken“ Konzeption des Werkes zu führen. Die arpeggierten Akkorde und die leisere Dynamik zu Beginn verleiten nicht dazu, dass das Klavier das Thema in den Streichern niederringt und gewähren der Melodie mehr metrische Beweglichkeit und Differenzierung. Die Wiederherstellung der entfernten Takte

aus dem Mittelteil des Finalsatzes lässt uns harmonisch überraschendes neues Material gewinnen. Zudem beeinflusst es in positiver Weise die strukturelle Ausgeglichenheit des Satzes. In ihrer Summe fügen die in der dritten Fassung vorgenommenen Änderungen eine Prise oberflächlicher Brillanz hinzu, die uns gleichzeitig von dem ursprünglichen musikalischen Charakter wegführt.

Die vorliegende Aufnahme ist die erste, die die kritische Ausgabe von Partitur und Orchester stimmen des Konzertes berücksichtigt, jenes musikalischen Textes, der dem letzten Willen Tschaikowskys am nächsten kommt. Ich bedanke mich bei Dr. Vaydman, Ada Aynbinder, Igor Duhovny, Olga Katargina, dem Tschaikowsky-Museum und Archiv, dem Glinka Museum und MPI Publishing für den Zugang zu den Urtext-Materialien noch vor deren Veröffentlichung. Dr. Vaydmans ausführliche Werkeinführung zur neuen Urtext-Ausgabe des Konzertes war mir als Grundlage für diesen Text eine ebenso große Hilfe wie die zahlreichen Gespräche mit ihr.

Das Klavierkonzert Nr. 2 in g-Moll von Sergei Sergejewitsch Prokofjew

Sergei Taneev bezeichnete Tschaikowskys b-Moll-Klavierkonzert einmal als *„das erste wirklich russische Klavierkonzert“*. Die originelle Kombination westlicher Kompositionsweise mit Elementen russischer Volksmusik hat die folgende Generation der Klavierkonzerte etwa Rachmaninovs und Prokofjews grundlegend beeinflusst. In einem Tagebucheintrag vom November 1912 erwähnt Sergei Prokofjew erstmals die Arbeit an seinem 2. Klavierkonzert. Sechs Monate später, am 27. Mai 1913, schreibt er: *„Finale des Konzertes gegen 4 Uhr beendet.“*

Während dieser gesamten Zeit zeugen seine Tagebucheinträge von einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Leben und Werk Tschaikowskys: *„Nach der Rückkehr las ich mehr aus 'Das Leben des P.I. Tschaikowsky'. Dieses Buch begeistert mich. Am wichtigsten jedoch erweckt es in mir den tiefen Wunsch zu komponieren und mich mit einer Komposition intensiv zu befassen. Ich habe das Scherzo des Konzertes begonnen.“* (2. Dezember 1912)

Als Student der berühmten Klavierpädagogin Anna Esipova gehörte Tschaikowskys Werk zum Unterrichtsrepertoire: *„Am Morgen übte ich das Tchaikinon (sic) Konzert. Zudem arbeitete ich an der Komposition meines eigenen.“* (8. Dezember 1912).

Prokofjew erwähnt zu dieser Zeit etliche Werke Tschaikowskys, die er hört, dirigiert oder deren Partitur er studiert. Wenige Tage vor der Uraufführung seines 2. Klavierkonzertes in Pavlosk (Russland) beschreibt Prokofjew, wie er bei einem Konzert vor Ort Tschaikowskys 6. Symphonie hört: *„Ich schwelge in Tschaikowskys 6. Symphonie. Der Schluß erfüllt mich mit wilder Begeisterung – dieser Klang und dieses Gemüt! ‚Zum Teufel mit nüchternen Musik!‘, rief ich. Als ich Karatygin traf [ein Freund Prokofjews und einflussreicher Musikkritiker], verkündete ich ihm, dass ich mich nun auf dem wahren Weg befinde und zu einem Bewunderer Tschaikowskys geworden bin.“* (20. August 1913).

In seinen Memoiren bemerkt Prokofjew, dass er für sein 2. Klavierkonzert nach einem tieferem Ausdruck suchte, denn zuvor sah er sich mit Vorwürfen einiger Kritiker konfrontiert, sein 1. Klavierkonzert sei „lediglich oberflächlich brilliant“ und von einer „fussballartigen“ Qualität. Teil dieser Suche war die intensive Auseinandersetzung mit der musikalischen Tradition, in der Tschaikowsky, Rimsky-Korsakov und weitere russische Komponisten des 19. Jahrhunderts standen. Prokofjews 2. Klavierkonzert erscheint als ein Sprößling dieser Tradition, obwohl seine harmo-

nische Sprache, die formale Anlage und der Rahmen für waghalsige Virtuosität des Klavierparts diese Tradition umfangreich erweitern.

Die ergreifende Stimmung des Konzertes, die vor allem den 1. Satz durchdringt, wird oft mit dem Tod Max Schmidthofs in Verbindung gebracht, Prokofjews damals engstem Freund. Am 27. April 1913 erreichte ihn eine Notiz Schmidthofs: *„Ich teile Dir die neuesten Nachrichten mit – ich habe mich erschossen“.*

Prokofjew widmete das Konzert daraufhin zwar seinem verstorbenen Freund, seine Tagebucheinträge zeigen jedoch, dass der Großteil der Komposition bereits vor Schmidthofs Tod konzipiert wurde. Das lässt darauf schließen, dass nicht dieses tragische Ereignis, sondern abstraktere, musikalische Faktoren Substanz und Stimmung des Konzertes beeinflussten.

Ebenso wie das Tschaikowsky-Konzert ist auf dieser Aufnahme auch das Werk Prokofjews in seiner Zweitfassung zu hören. Hierzu führten allerdings andere Gründe. 1918, während der Unruhen nach der Oktoberrevolution, siedelte Prokofjew für einige Zeit in die USA über und hinterließ einige persönliche Dokumente in seiner Petrograder Wohnung. Dazu zählte auch das Manuskript der Orchesterpartitur des 2. Klavierkonzerts. Prokofjew musste einige Jahre später erfahren, dass die Wohnung in seiner Abwesenheit geplündert und sämtliche Dokumente, inklusive der Partitur, verheizt wurden. Allerdings war Prokofjews Mutter im Besitz eines Auszuges für zwei Klaviere, den sie ihrem Sohn später überbrachte. Der Komponist rekonstruierte aus dieser Quelle den Orchestersatz und revidierte das Konzert im Jahr 1923 mit der Erfahrung der dazwischenliegenden Jahre.

Seinem Freund, dem Komponisten Nikolai Myaskovsky, erläuterte er in einem Brief die Entstehung des Stückes:

„Das thematische Material blieb exakt gleich, die kontrapunktische Substanz ist geringfügig komplexer, die Form aber graziöser und weniger steif. Letztlich habe ich daran gearbeitet, sowohl die Klavierstimme als auch die Orchesterbegleitung zu verbessern“.

Diese zweite Version des Konzerts wurde 1924 in Paris unter der Leitung von Sergei Koussevitzky mit Prokofjew selbst am Klavier uraufgeführt.

Kirill Gerstein

Kirill Gersteins musikalische Neugierde und Vielfältigkeit bringen ihn dazu, sich intensiv mit einer breiten Palette an Repertoire und Stilen auseinanderzusetzen. Von Bach bis Adès – sein Spiel zeichnet sich durch größte Klarheit des Ausdrucks und Wahrhaftigkeit der Interpretation aus. Kombiniert mit musikalischem Scharfsinn und Virtuosität hat es ihn schnell zu einem der gefragtesten Pianisten seiner Generation gemacht. In Europa und den Vereinigten Staaten zu Hause, konzertiert Kirill Gerstein weltweit bei Soloabenden in Städten wie London, Paris und New York. Als Solist ist er regelmäßig Gast bei den bedeutendsten Orchestern wie den Wiener Philharmonikern, dem Gewandhaus Orchester Leipzig sowie dem Cleveland Orchestra und dem Boston Symphony Orchestra. Kirill Gerstein wurde als 6. Preisträger der angesehenen Gilmore Artist Award verliehen. Dieser Preis wird alle vier Jahre an herausragende Pianisten vergeben, die sowohl eine breite und profunde Musikalität als auch Charisma besitzen, und die international auf den wichtigsten Bühnen auftreten. Dabei spielen Alter oder Nationalität keine Rolle. Für einen Teil des mit dem Gilmore Award verbundenen Geldes gab er bei Komponisten wie Oliver Knussen, Chick Corea, Alexander Gohr, Brad Mehldau und Timothy Andres neue Werke in Auftrag.

Kirill Gersteins erste Soloaufnahme mit Werken von Schumann, Liszt und Oliver Knussen für *myrios classics* wurde von der *New York Times* als eine der besten Aufnahmen des Jahres 2010 und von der amerikanischen Rundfunkanstalt *National Public Radio* als eine der besten Schumann-Aufnahmen im 200. Jubiläumsjahr des Komponisten ausgezeichnet. Zusammen mit Tabea Zimmermann hat er seither, ebenfalls für *myrios classics*, zwei CDs mit Sonaten für Bratsche und Klavier von Brahms und Schubert, sowie von César Franck, Rebecca Clarke und Henri Vieuxtemps eingespielt. Die zweite dieser Aufnahmen wurde 2013 mit dem *Diapason d'Or de l'année* ausgezeichnet. Das jüngste Soloalbum „Imaginary Pictures“, das Werke von Musorgsky und Schumann verbindet, wurde von der *New York Times* unter die besten Aufnahmen des Jahres 2014 gewählt.

Der 1979 im russischen Voronezh geborene Kirill Gerstein besuchte eine spezielle Musikschule für begabte Kinder und brachte sich selbst mit Hilfe der Plattensammlung seiner Eltern Jazz bei. Nach einer zufälligen Begegnung mit Jazzlegende Gary Burton in Sankt Petersburg wurde der 14-jährige Gerstein eingeladen, das Berklee College of Music in Boston zu besuchen, wo er sowohl Jazz als auch die klassische Klaviertradition studierte. Im Alter von 16 Jahren beschloss er, sich auf seine klassische Ausbildung zu konzentrieren und zog nach New York City, um die Manhattan School of Music zu besuchen, wo er bei Solomon Mikowsky studierte, 1998 einen Bachelor und ein Jahr später einen Master of Music erwarb. Er setzte seine Studien mit Dmitri Bashkirov in Madrid und Ferenc Rados in Budapest fort.

www.kirillgerstein.com



Die internationale Karriere des amerikanischen Dirigenten **James Gaffigan** begann mit der Verleihung des 1. Preises beim Sir Georg Solti Dirigierwettbewerb 2004. James Gaffigan ist derzeit Chefdirigent des Luzerner Sinfonieorchesters sowie 1. Gastdirigent des Nederlands Radio Filharmonisch Orkest und des Gürzenich Orchesters Köln. Als Gastdirigent leitete er die Münchner und Rotterdamer Philharmoniker, London Symphony, London Philharmonic sowie das BBC Symphony Orchestra, die Staatskapelle Dresden, das DSO und RSO Berlin, das Orchestre de Paris, die Wiener Symphoniker und das Sydney Symphony Orchestra. James Gaffigan ist ebenso auf dem nordamerikanischen Kontinent gefragt – er dirigierte Aufführungen des New York Philharmonic, Cleveland Orchestra, Toronto Symphony, Los Angeles Philharmonic in der Disney Hall als auch der Hollywood Bowl sowie unter anderem das San Francisco Symphony und das National Symphony Orchestra im Kennedy Center.

James Gaffigan ist großer Opernliebhaber. Sein professionelles Operndebüt erfolgte 2005 an der Zürcher Oper. Er leitete seitdem Produktionen an der Oper in Houston, der Hamburger Oper sowie dem Aspen Music Festival. 2011/12 erfolgte sein Debut an der Wiener Staatsoper, woraufhin er direkt wieder für die folgende Saison eingeladen wurde. Immer wieder ist James Gaffigan zu Gast beim Glyndebourne Festival. Er wird zudem in der Saison 2015/16 sein Debut an der Bayerischen Staatsoper feiern.

1979 in New York City geboren, studierte James Gaffigan am New England Conservatory of Music und der Shepherd School of Music an der Rice University Houston, wo er seinen Master of Music im Fach Dirigieren absolvierte. Er arbeitete als stellvertretender Dirigent von Michael Tilson Thomas beim San Francisco Symphony Orchestra und war zuvor Assistent von Franz Welser-Moest beim Cleveland Orchestra. James Gaffigan lebt mit seiner Frau und zwei kleinen Kindern in Luzern.

www.jamesgaffigan.com





Photo by Frank Eidel

In den bald 70 Jahren seines Bestehens hat sich das **Deutsche Symphonie-Orchester Berlin (DSO Berlin)** durch seine Stilsicherheit, sein Engagement für Gegenwartsmusik, mit Rundfunk-, CD- und Fernsehproduktionen sowie durch bedeutende Dirigentenpersönlichkeiten, die es an sich zu binden verstand, einen exzellenten Ruf erworben. Gegründet 1946 als RIAS-Symphonie-Orchester, wurde es 1956 in Radio-Symphonie-Orchester Berlin umbenannt. Seinen heutigen Namen trägt es seit 1993.

Ferenc Fricsay definierte als erster Chefdirigent Maßstäbe im Repertoire, im Klangideal und in der Medienpräsenz. 1964 übernahm der junge Lorin Maazel die künstlerische Verantwortung, 1982 folgte Riccardo Chailly und 1989 Vladimir Ashkenazy. Kent Nagano wurde 2000 zum Chefdirigenten berufen. Seit seinem Abschied 2006 ist er dem Orchester als Ehrendirigent verbunden.

Von 2007 bis 2010 setzte Ingo Metzmacher als Nachfolger Naganos mit progressiver Programmatik und konsequentem Einsatz für die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts Akzente im hauptstädtischen Konzertleben. Seit September 2012 ist Tugan Sokhiev Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin.

Neben seinen Konzerten in Berlin ist das DSO im Rahmen zahlreicher Gastspiele im internationalen Musikleben präsent. So gastierte das Orchester in den bedeutenden Konzertsälen Europas, Nord- und Südamerikas, des Nahen, Mittleren und Fernen Ostens. Auch mit vielfach ausgezeichneten CD-Einspielungen ist das DSO weltweit gefragt. 2011 erhielt es für die Produktion von Kaija Saariahos ›L'amour de loin‹ unter Kent Naganos Leitung den ›Grammy Award‹ für die beste Operaufnahme. Im Juni 2014 erschien mit Prokofjews ›Iwan der Schreckliche‹ die erste gemeinsame CD mit Tugan Sokhiev. Das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin ist ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH (roc berlin) in der Trägerschaft von Deutschlandradio, der Bundesrepublik Deutschland, dem Land Berlin und dem Rundfunk Berlin-Brandenburg.

www.dso-berlin.de

Le premier concerto pour piano en si bémol mineur de Piotr Ilitch Tchaïkovski

est certainement l'une des œuvres les plus familières et populaires de tout le répertoire classique. Néanmoins, la partition d'origine, telle que Tchaïkovski l'a notée puis dirigée à plusieurs occasions, s'est vue « défigurée » par des altérations éditoriales après sa mort.

Trois versions en existent. Tchaïkovski lui-même est le responsable des deux premières, datant respectivement de 1875 et de 1879. Par contre, la troisième a été publiée après 1894 – donc après sa mort – et c'est dans cette version que ce concerto a été entendu le plus souvent pendant plus d'un siècle. Les différences avec les deux versions précédentes sont considérables.

Fin 1874, Tchaïkovski montre la première version à son mentor, le pianiste Nikolai Rubinstein, l'un des plus éminents musiciens russes de son temps. Le compositeur n'a pas lui-même le niveau d'un pianiste concertiste, et cherche donc pour son concerto des conseils dans le domaine de l'écriture pianistique. Rubinstein rejette catégoriquement tant le matériel musical de cette nouvelle composition comme ses aspects de virtuosité. Tchaïkovski raconte leur dispute par la suite, dans une lettre à son égérie et mécène Nadejda von Meck, datée du 2 février 1878. Il dit avoir mis terme à la discussion avec Rubinstein en affirmant : « Je n'en changerai pas une seule note [...] et je l'imprimerai tel quel. »

Tchaïkovski achève la première version en février 1875. Il la dédie au grand pianiste allemand Hans von Bülow, qui réagira aux qualités musicales et pianistiques de ce concerto avec le plus grand enthousiasme et en jouera la création mondiale à Boston en octobre de cette même année. Le pianiste et compositeur Sergueï Taneïev, élève de Tchaïkovski, en donne la création russe à Moscou en

décembre 1875 sous la baguette de Rubinstein, dont les doutes se sont entre-temps largement dissipés.

Peu de temps après ces premières représentations, Tchaïkovski décide d'apporter une série de changements dans l'écriture pianistique, tout en gardant intact le matériel musical et la structure globale du concerto. P. Jurgenson, l'éditeur de Tchaïkovski, en publiera la deuxième version en 1879 avec les modifications. Le compositeur dirigera dorénavant son concerto en utilisant cette 2^e version de 1879, jusqu'à la dernière représentation de son vivant, à Saint-Pétersbourg le 28 octobre 1893, quelques jours avant sa mort.

Tchaïkovski a-t-il autorisé les modifications des accords initiaux et les autres changements qu'on découvre dans la version posthume, ou ont-elles été fabriquées de toutes pièces par d'autres musiciens et éditeurs ? On ne peut pas savoir avec certitude qu'il a été l'auteur de ces altérations dans la version posthume. La plupart du temps on mentionne le nom d'Alexandre Siloti, élève de Tchaïkovski. Dans un article publié dans le New York Times le 13 octobre 1929, le critique Olin Downes cite Siloti : « [...] *Quelque temps après la publication des premières et deuxième éditions, M. Siloti affirme avoir eu un entretien avec Tchaïkovski au sujet de son concerto. Lors de cette rencontre, le jeune musicien a joué les accords initiaux : 'C'est bien ce que vous voulez, n'est-ce pas ?' 'Mais bien sûr', répond le compositeur, étonné. 'C'est ce que j'ai écrit, n'est-ce pas ?' 'Non. C'est ce que je voulais vous montrer. Ce n'est pas ce que vous avez écrit, mais c'est ce que je viens de jouer.' Siloti a transposé les accords de la main droite une octave plus haut que l'original, dans la tessiture qu'on connaît de nos jours. Il a également suggéré d'autres modifications, par exemple une brève coupure dans le dernier mouvement.* »

En effet, des documents prouvent que Siloti et Tchaïkovski ont également envisagé une coupure dans le dernier

mouvement ainsi que d'autres altérations. Mais, dans leur correspondance, on ne trouve aucune mention d'un changement des accords initiaux, ni d'autres modifications qui apparaissent dans la version posthume.

Concernant l'histoire de ce concerto, l'interview avec Siloti dans le New York Times contient plusieurs inexactitudes. Par exemple, Siloti se réfère à une 3^e édition publiée par P. Jurgenson pendant que Tchaïkovski était encore en vie, et affirme qu'il n'a pas été cité en tant que co-rédacteur à cause de son jeune âge. Mais la recherche musicologique montre qu'entre 1879 et 1849 Jurgenson n'a publié aucune version « révisée » du concerto. Par ailleurs, la version des faits référée par Siloti me paraît peu crédible : comment se pourrait-il que Tchaïkovski n'eût pas noté un tel changement dans les accords initiaux ? Finalement, ce qui rend l'histoire de Siloti encore plus douteuse, c'est sa vantardise.

Nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses afin d'expliquer pourquoi l'édition posthume est devenue la version nettement plus connue de cette musique pendant tout le XX^e siècle. Plusieurs facteurs en sont responsables. D'abord, les deux premières éditions du concerto n'ont eu qu'un tirage limité. En outre, à cette époque, il était encore accepté que les interprètes virtuoses modifient les partitions qu'ils jouaient ou y incorporent même des ajouts de leur plume. Beaucoup de pianistes ont toujours pensé – par erreur – que Tchaïkovski ne savait pas écrire de manière « pianistique ». Finalement, Siloti disait bien que le compositeur lui-même aurait voulu ces changements, et ses affirmations ont joué un rôle non-négligeable.

Comme si la situation n'avait déjà pas été assez compliquée, l'éditeur P. Jurgenson a apporté des modifications directement sur les plaques d'impression, tout en laissant les numéros sériels inchangés. Ainsi, on peut difficilement

voir la différence entre des séries d'impression qui précèdent la mort de Tchaïkovski et d'autres qui sont venues après. En 1954/55, le pianiste et professeur russe Alexander Goldenweiser l'a tenté, mais n'y est pas parvenu par manque de sources originales. Par contre, des doutes ont vite surgi concernant la prétendue authenticité de la troisième version. Le pianiste russe Konstantin Igumnov, élève de Taneïev, a apporté les arguments suivants : « *La troisième version [...] introduit des changements importants par rapport à l'original. L'accompagnement en accords du thème initial est modifié : la texture devient plus épaisse, la dynamique est plus large, et les accords plaqués remplacent les accords arpégés d'origine. Puis la toute dernière apparition du thème secondaire du mouvement final est modifiée, et il y a également une coupure dans la section du développement. [...] Nous sommes finalement convaincus que c'est le compositeur qui a raison, et non les rédacteurs posthumes.* »

Sergueï Taneïev a aidé à préparer et recopier la partition d'orchestre et le matériel orchestral du concerto ; par ailleurs, il en a été l'un des premiers interprètes. Tchaïkovski, pour sa part, dans une lettre à son frère, affirmait que Taneïev « *joue mon concerto de manière glorieuse* ». Cette opinion du compositeur donnerait encore plus de poids à une autre lettre datée de 1912, dans laquelle Taneïev écrivait à Igumnov qu'il ne considérait pas la troisième version comme authentique : « *[...] Les accords [initiaux] sonnent de manière excellente au piano (je m'en souviens dans l'interprétation de N. Rubinstein). D'ailleurs, je ne comprendrai jamais pourquoi on devrait préférer les idées de certains 'post-rédacteurs' à celles, originales, du compositeur. [...]. Si on y ajoute des tempi extrêmement rapides qui dépassent largement les limites de ce qui est indiqué dans la composition (dans la partie centrale du mouvement Andantino, par exemple, on croirait presque entendre un prestissimo, malgré le fait que c'est indiqué Allegro vi-*

vace assai), on comprendra mieux mon mécontentement avec cette interprétation du concerto. Je pense qu'afin de jouer ce concerto en suivant les intentions de son auteur, il faut revenir au texte original de ce dernier, et il faut oublier tout ce que les éditeurs, par excès de zèle, auraient ajouté de leur propre gré. »

En 2015 nous fêtons le 175^e anniversaire de la naissance de Tchaïkovski, ainsi que le 140^e anniversaire de la création de son concerto pour piano. En commémoration, le Musée et Archive Tchaïkovski, situés à Kline (Russie), publie une nouvelle édition Urtext du Premier Concerto pour Piano. Elle contient la version de 1875 et celle de 1879, en réductions pour deux pianos ainsi que les partitions orchestrales entières.

Mme Polina Vaydman, chercheur en chef de l'Archive Tchaïkovski, et son équipe éditoriale ont examiné la quantité la plus importante de matériaux jamais réunis en relation avec le Premier Concerto pour Piano : tous les manuscrits autographes, ainsi que de nombreux exemplaires qui ont été imprimés avant et après la mort du compositeur. Parmi ces matériaux, on notera la présence d'une source particulièrement importante : la partition personnelle qu'utilisait Tchaïkovski lui-même pour diriger son concerto, avec les ajouts manuscrits qu'il a utilisés lors de la dernière représentation de ce concerto de son vivant, le 28 octobre 1893. Le fait que le compositeur, juste avant sa mort, ait dirigé lui-même l'orchestre à partir de cette partition donne encore plus de force à notre thèse que la troisième version a été réalisée sans son concours, et que Tchaïkovski n'a jamais autorisé définitivement des modifications supplémentaires pour une publication ultérieure.

Comparant la version de 1879 avec l'édition posthume, je suis convaincu que la substance musicale de cette œuvre se trouve exprimée de manière plus authentique dans la partition originale du compositeur. Nombre de variantes

en termes de dynamique, d'articulation et de tempo dans la première version suggèrent une conception plus lyrique, presque schumannienne de ce concerto. Au début, les accords arpégés et la dynamique plus feutrée n'étouffent pas le thème énoncé dans les cordes : la mélodie principale comporte ainsi plus de nuances et sa métrique devient plus flexible. Puis, dans la section centrale du mouvement final, la restitution des mesures coupées nous permet d'entendre des harmonies hardies, ce qui affecte l'équilibre structurel de ce mouvement de manière favorable. En contraste, les modifications éditoriales posthumes de la troisième version ajoutent, certes, une brillance superficielle, mais enlèvent à ce concerto, en même temps, une partie de son caractère musical authentique.

Cet enregistrement est le premier basé sur la nouvelle édition de la partition de 1879, dont le texte est le plus proche des dernières intentions du compositeur. Je voudrais exprimer mes plus profonds remerciements aux personnes suivantes : Polina Vaydman, Ada Aynbinder, Igor Duhovny, Olga Katargina, ainsi qu'au Musée et Archive Tchaïkovski de Kline, au Musée Glinka et à la maison d'édition MPI Publishing pour avoir eu la gentillesse de me permettre l'accès aux matériaux de ce nouvel Urtext avant même sa publication. Pour écrire ces lignes j'ai pu me baser également sur l'important article de Polina Vaydman qui introduit la nouvelle édition critique du concerto, ainsi que sur nos nombreux entretiens.

Le concerto pour piano no. 2 en sol mineur de Sergueï Sergueïevitch Prokofiev

Selon Sergueï Taneïev, le concerto en si bémol mineur de Tchaïkovski est « le premier concerto pour piano authentiquement russe ». Mêlant de manière originale les techniques de composition occidentales avec un matériel musical inspiré du folklore russe, cette œuvre aura une influence capitale sur la génération suivante de concertos pour piano, ceux de Rachmaninov et de Prokofiev. Dans son journal intime, Prokofiev fait mention de son deuxième concerto pour piano pour la première fois en novembre 1912. Six mois plus tard, le 27 mai 1913, il écrira : « À quatre heures j'ai fini le dernier mouvement du concerto. » Pendant toute cette période on peut observer qu'il se penche souvent sur la musique et la vie de Tchaïkovski : « Revenu à la maison, j'ai lu encore plus loin dans *La Vie de P. I. Tchaïkovski*. Ce livre m'enflamme. Plus important encore, il provoque en moi un immense désir d'écrire, de peaufiner une œuvre. En même temps, j'ai commencé à écrire le scherzo du concerto » (*Journal intime de Prokofiev, le 2 décembre 1912*).

La musique pour piano de Tchaïkovski avait figuré également dans le répertoire que Prokofiev travaillait sous la férule de la célèbre pédagogue Anna Essipova : « Ce matin, j'ai répété le Concerto de Tchaïkovski au piano ; en même temps, j'écrivais le mien » (*8 décembre 1912*).

Tout au long des mois où il écrit son 2^e concerto, Prokofiev fait souvent allusion dans son journal intime à de nombreuses pièces de Tchaïkovski qu'il est en train de diriger, étudier ou écouter. Quelques jours avant la création de son 2^e Concerto à Pavlovsk en Russie, Prokofiev raconte avoir écouté la 6^e symphonie de Tchaïkovski dans la même salle :

« Je me suis délecté à entendre la 6e symphonie de Tchaïkovski. La dernière page m'a rempli d'une exultation presque folle : quel son, quel ambiance ! Et j'ai proclamé, 'Au diable avec la musique sèche, sans émotions !' J'ai rencontré Karatygin [critique musical influent et ami de Prokofiev], et je lui ai confessé que j'avais fait volte-face, et qu'à partir de maintenant je suis admirateur de Tchaïkovski ! » (20 août 1913)

Dans ses mémoires, Prokofiev affirme avoir composé le 2^e Concerto pour Piano pour donner tort à tous ceux qui avaient décrié son premier concerto comme étant trop rugueux et sportif, d'une brillance superficielle. Cherchant une expression plus profonde, il continue à absorber la tradition musicale provenant de Tchaïkovski et d'autres compositeurs russes du XIX^e siècle. Ainsi, dans le 2^e Concerto, il fusionne cet héritage musical avec de nouvelles hardiesses dans l'harmonie, dans la construction formelle et dans l'écriture virtuose pour piano. L'ambiance tragique qui règne dans ce concerto – particulièrement dans le premier mouvement – est souvent associée à la mort de son meilleur ami à l'époque, Max Schmidthof. Le 27 avril 1913, Prokofiev reçoit une lettre de ce dernier, où il lit : « Je te transmets une nouvelle toute fraîche : je me suis flingué ». Prokofiev dédiera le 2^e Concerto à la mémoire de son ami. Néanmoins, son journal intime montre que le matériel musical a été conçu, en grande partie, avant la mort de Schmidthof. Ainsi, la substance et l'ambiance de cette œuvre découlent plutôt de circonstances musicales plus abstraites que cette tragédie personnelle.

Tout comme le concerto de Tchaïkovski qui figure sur ce CD, nous avons enregistré celui de Prokofiev également dans sa 2^e version, mais pour des raisons historiques bien différentes. Pendant les tumultes de la révolution de 1918, Prokofiev quitte la Russie pour les Etats-Unis, laissant dans son appartement à Saint-Pétersbourg quelques

papiers importants, dont le manuscrit de la partition orchestrale du 2^e concerto pour piano. Quelques années plus tard, il apprendra que l'appartement a été pillé et que ses papiers, dont le concerto, ont été brûlés pour faire du chauffage.

Quand elle quitte la Russie, la mère du compositeur amène avec elle une partition de la réduction pour deux pianos du concerto. Prokofiev, grâce à son expérience acquise entre-temps, reconstruit et révisé cette œuvre en 1923, évolution qu'il décrit dans une lettre à son ami, le compositeur russe Nikolaï Miaskovsky : « *Le matériel thématique est resté intact ; la texture contrapuntique est devenue un peu plus complexe, et la forme plus élégante, moins carrée. Puis, je me suis efforcé à améliorer tant la partie de piano que les parties orchestrales.* »

Prokofiev créera lui-même au piano cette nouvelle version du 2^e Concerto à Paris en 1924, avec Serge Koussevitzky à la tête de l'orchestre.

Kirill Gerstein

Traduction: Stanley Hanks