

A black and white portrait of Alexander Koryakin, a man with dark hair and glasses, wearing a white shirt. He is looking directly at the camera with a neutral expression. His hands are raised in front of him, palms facing forward, in a gesture that could be interpreted as a 'stop' or a 'presentation' gesture. The background is a soft, out-of-focus light grey.

ALEXANDER  
KORYAKIN PIANO

MUSSORGSKY ◆ DEBUSSY ◆ SCHUMANN

# ALEXANDER KORYAKIN

PIANO

## MODEST MUSSORGSKY

(1831–1889)

## Bilder einer Ausstellung

Erinnerungen an Viktor Hartmann (1874)

- 1 Promenade | 1 : 31
- 2 Der Gnom | 2 : 26
- 3 Promenade | 0 : 50
- 4 Das alte Schloß | 4 : 04
- 5 Promenade | 0 : 31
- 6 Die Tuilerien (Spielende Kinder im Streit) | 1 : 03
- 7 Bydło (Der Ochsenkarren) | 3 : 18
- 8 Promenade | 0 : 50
- 9 Ballett der Küchlein in ihren Eierschalen | 1 : 22
- 10 „Samuel“ Goldenberg und „Schmuyle“ | 2 : 09
- 11 Promenade | 1 : 21
- 12 Der Marktplatz von Limoges | 1 : 31
- 13 Die Katakomben | 2 : 16
- 14 Promenade – Cum mortuis in lingua mortua | 2 : 12
- 15 Die Hütte der Baba Yaga | 3 : 28
- 16 Das große Tor von Kiew | 5 : 11

## CLAUDE DEBUSSY

(1862–1918)

## Images – Ire Série (L 110) (1901/4)

- 17 Reflets dans l'eau (Andantino molto) | 5 : 02
- 18 Hommage à Rameau (Lent e grave) | 6 : 31
- 19 Mouvement (Animé) | 3 : 30

## ROBERT SCHUMANN

(1810–1856)

## Fantasiestücke op. 12 (1837)

- 20 Des Abends (Sehr innig zu spielen) | 3 : 39
- 21 Aufschwung (Sehr rasch) | 3 : 18
- 22 Warum? (Langsam und zart) | 2 : 49
- 23 Grillen (Mit Humor) | 3 : 24
- 24 In der Nacht (Mit Leidenschaft) | 4 : 04
- 25 Fabel (Langsam) | 2 : 55
- 26 Traumes Wirren (Äußerst lebhaft) | 2 : 38
- 27 Ende vom Lied (Mit gutem Humor) | 5 : 14

gesamt 77 : 31

## MODEST MUSSORGSKY

### Bilder einer Ausstellung Erinnerungen an Viktor Hartmann

Fast so alt wie die Instrumentalmusik selbst sind die Versuche von Komponisten, Musik zu schreiben, die beim Zuhörer eine bestimmte Vorstellung von Bildern oder gar von Erzählinhalten schaffen soll. Sehr oft wird diese „Programm Musik“ durch entsprechende Satzüberschriften oder Titel verdeutlicht. Genauso alt ist aber auch ihre Kontroverse mit der „absoluten Musik“, die auf keine außermusikalischen Inhalte abstellt, sondern ihre Bedeutung und ihre Wertigkeit entweder rein aus sich selbst gewinnt oder aus den poetischen Assoziationen, die der Komponist ihr unterlegt. Dies mag in der Anmerkung Beethovens über seine *Sinfonie Nr. 6 op. 68*, der *Pastorale*, in der etwa eine Gewitterstimmung packenden Ausdruck findet, ihre treffendste Formulierung gefunden haben: *Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey* bzw. sein Verdikt: *Jede Malerey, nachdem sie in der Instrumentalmusik zu weit getrieben, verlehrt*. Die Grenze zwischen absolutem Tonschaffen und Programm Musik, zwischen Tönen vor einem Bild oder einem Bild in Tönen, sind dabei sicher fließend.

Eines der berühmtesten Beispiele für Programm Musik ist der 1874 entstandene Klavierzyklus **Bilder einer Ausstellung – Erinnerungen an Viktor Hartmann** von **Modest Mussorgsky** (1839–1881), dessen einzelne Sätze sich auf Aquarelle und Zeichnungen des Architekten, Bildhauers und Malers Viktor Hartmann (1834–1873) beziehen, der eng mit dem Komponisten befreundet gewesen war. Mussorgsky hatte diese Bilder auf einer Gedächtnisausstellung gesehen, die nach dem Tod Hartmanns im Frühjahr 1874 in der St. Petersburger Akademie der Künste veranstaltet worden war – eine Inspirationsquelle, die zumindest in einigen wenigen Teilen bis auf den heutigen Tag erhalten geblieben ist. Mussorgskys Komposition ist als Rundgang durch diese Ausstellung konzipiert, mit der Promenade als durch die Folge von zehn Bildern wandelndes, in vier Abwandlungen erscheinendes Selbstportrait, als ein „tönendes Cameo“, das zwischen den einzelnen Stücken vermittelt und den Eindruck der Bilder auf den Komponisten in Klang zu setzen scheint.

Das erste Bild **Der Gnom** schildert die grotesken, unbeholfen stolpernden Bewegungen eines Zwerges. Sehr plastisch und deskriptiv untermalt die Musik Mussorgskys seine immer wieder

scheiternden Versuche, auf die Beine zu kommen, um dann mit einem gewaltigen Purzeln – pianistisch ein herausforderndes Kabinettstück *con tutta forza*, mit *velocissimo* auseinanderstrebenden Achteln – hinwegzustürzen. **Das alte Schloß** (*Il vecchio castello*) verbildlicht einen Troubadour, der zu einem ostinaten Bass-Gis eine traurige Weise anstimmt. Das Schloß scheint am Ende hinwegzubröckeln, wenn das Thema immer mehr verkürzt wird. In den **Tuileries** (*Tuileries. Dispute d'enfants après jeux – Tuileries. Spielende Kinder im Streit*) werden zankende Kinder nachgezeichnet; der Tonfall erinnert zuweilen an Mussorgskys Liederzyklus *Kinderstube*, der etwa zwei Jahre vor dem Klavierzyklus entstand. **Bydło** (*Der Ochsenkarren*) beschreibt einen polnischen Ochsenkarren; man hört geradezu, wie sich die Zugtiere in den schwerfälligen Ostinato-Bässen gegen den Widerstand des Karrens stemmen und ihn am Beobachter vorüberziehen. Das **Ballett der Küchlein in den Eierschalen** bezieht sich auf eine Aquarellskizze Hartmanns mit einem Kostümentwurf zu dem Ballett *Trilby* von Julius Gerber (1831–1883), das 1870 am Moskauer Bolschoi-Theater uraufgeführt wurde. Es lässt ein Bild von umeinander- und durcheinandertollenden Küken entstehen, ein scharfer Kontrast zu dem Ochsenkarren zuvor und ein ebensolcher zu der nachfolgenden Charakterstudie zweier Juden „**Samuel**“ Goldenberg und „**Schmuyle**“: der eine reich, herrisch und gravitatisch – im dröhnenden Bass, der andere ärmlich und abgerissen – im dissonanten Diskant. Wiederum kontrastreich erscheint das nächste Bild – **Der Marktplatz von Limoges** mit seinen keifenden Marktweibern, deren sich bald überschlagendes Durcheinanderrufen der Komponist genüsslich zu zitieren scheint. **Die Katakomben** (*Römische Gruft*) beziehen sich auf ein Selbstbildnis Hartmanns, welches den Maler selbst mit einer Lampe in den Pariser Katakomben darstellte. Dumpf dröhnende Bass-Akkorde in Kühner Harmonik schaffen eine düstere Atmosphäre, die zu einem mystischen h-Moll-Andante überleiten, in dem wieder das Motiv der Promenade anklingt. **Cum mortuis in lingua morta** (*Mit den Toten in einer toten Sprache*)



überschrieb der Komponist diese kurze Episode und bemerkte weiter dazu: *Der Schöpfergeist des verstorbenen Hartmann leitet mich zu den Schädeln und ruft sie an – die Schädel leuchten im Innern sanft auf.* Tremolo-Figuren und Vorhaltsharmonien schaffen eine irrlichternde Wirkung.

**Die Hütte der Baba-Jaga** zeigt eine russische Sagenfigur – die Hexe Baba-Jaga – die den ahnungslosen Wanderer in ihre Hütte im Wald lockt und auffrisst. Diese Hütte ruht auf Hühnerfüßen, damit sie sie jederzeit in die Richtung des todgeweihten Ankömmlings wenden kann. Die Hexe selbst reitet dabei nicht auf einem Besen, sondern auf einem Mörser, den sie mit einem wuchtigen Stößel ruckartig vorwärtstreibt. Diese Stöße sind in den beiden Rahmenteilen deutlich zu hören, während die Verwendung von tritonischer Harmonik die düster-drohende Waldstimmung beschreibt. Das Finale erklingt in bildlicher Form eines repräsentativen Stadtores: **Das große Tor von Kiew** (*Das Heldentor (in der alten Hauptstadt Kiew)*). Hartmann hatte 1869 einen zeichnerischen Entwurf im wuchtigen altrussischen Stil für ein Stadtor mit Glockenturm und einem Kirchenanbau erstellt, das in Kiew erbaut werden sollte, jedoch nicht ausgeführt wurde. Das Promenadenmotiv durchzieht dieses Bild pathetisch, ein feierlicher Umzug scheint vorbeizuziehen, kraftvoll-feierliche Hymnen erklingen, bevor der Zyklus schließlich mit Glockengeläut in äußerster Vehemenz und mächtigem Pathos seinen würdigen und pianistisch effektvollen Abschluss findet.

## CLAUDE DEBUSSY

### Images I<sup>re</sup> Série

Die **Images** von **Claude Debussy**, eine Sammlung von Klavierstücken in zwei Folgen zu je drei Kompositionen, entstanden zwischen 1901 und 1907. Der tonmalersche Impressionismus des Komponisten erreicht in diesen sechs Werken einen seiner Höhepunkte. Debussy ließ sich nicht selten von Außermusikalischem inspirieren, von Wasserspiegelungen etwa, von fernem Glockenklang, von einem alten Tempel in der Nacht, von der künstlerischen Darstellung goldener Fische auf einem Schmuckkästchen. Doch führten ihn diese außermusikalischen Inspirationen nicht zu Imitationen, sondern vielmehr zu eigenen musikalischen Assoziationen. In seinen beiden Heften Images, die überdies von einem „Wassermotiv“ überspannt und damit verbunden werden

(1er Série, Nr. 1: *Reflets dans l'eau* – 2me Série, Nr. 3: *Poissons d'or*), wird dieser künstlerische Ansatz sehr deutlich. Seinem Stiefsohn Raoul Bardac (1881–1950), Komponist auch er, riet er im Februar 1906: *Sammeln Sie Eindrücke. – Beeilen Sie sich nicht, diese sofort aufzuzeichnen... Die Musik ist der Malerei insofern überlegen, als sie die verschiedenen Variationen der Farbe und des Lichtes zusammenbringen und in einem Werk vereinen kann. Eine Wahrheit, die trotz ihrer Einfachheit oft übersehen worden ist.*

Das erste Stück des ersten Hefts, **Reflets dans l'eau** (Andantino molto, 4/8, Des-Dur), ist wohl auch das populärste des gesamten Zyklus'. Es beschwört Lichtreflexionen auf einer Wasseroberfläche, ein faszinierendes Spiel der Elemente, das durch farbige, auf- und absteigende Akkorde und wellenartige Begleitfiguren in der rechten Hand „verbildlicht“ wird.

Das zweite Stück ist eine Verneigung vor dem berühmten französischen Komponisten, Musiktheoretiker und Cembalovirtuosen des Barock Jean-Philippe Rameau (1683–1764): **Hommage à Rameau** (Lent e grave, 3/2, gis-Moll). Debussy evoziert mit seiner Musik eine Sarabande – prägender Satz einer barocken Suite. Doch nimmt er dieser Form ihre ursprüngliche Strenge und wandelt sie so zu einer Meditation über diese vorklassische Epoche, was sich auch aus seiner Spielanweisung ergibt: *Dans le style d'une sarabande, mais sans rigueur.*

**Mouvement**, das dritte Stück der ersten Serie (Animé, 2/4, C-Dur), ein pianistisches „Perpetuum mobile“, ist von der Motorik einer Triolenbewegung gekennzeichnet, die mit der rechten Hand einsetzt und schließlich zur linken wechselt, bis beide Hände sich in virtuoser Manier überkreuzen und geradezu verschränken, ein pianistisch außerordentlich anspruchsvolles Stück.

Nicht nur mit der ersten Serie seiner *Images* ist Debussy ein Meisterwerk geglückt, das seinen Stammplatz im Repertoire der Pianisten für alle Zeit behaupten wird. Davon war auch der Komponist überzeugt, als er seinem Verleger Jacques Durand in Paris, bei dem der Zyklus 1905 erschien, schrieb: *...ohne falsche Eitelkeit, ich glaube, dass diese drei Stücke gut gelungen sind und dass sie einen Platz in der Klavierliteratur einnehmen werden ... zur Linken Schumanns und zur Rechten Chopins ... as you like it.*

## ROBERT SCHUMANN

### Fantasiestücke op. 12

Das Verhältnis von Programmmusik zu absoluter Musik spielt auch bei den **Fantasiestücken op. 12** von **Robert Schumann** eine „bezeichnende“ Rolle. Er komponierte einen guten Teil dieser Klavierstücke innerhalb von acht Tagen des Frühsommers 1837. Aus diesen und einigen bereits im März 1836 skizzierten Stücken wählte er schließlich acht aus, die unter dem Titel *Fantasiestücke op. 12* erschienen. *Auch freuen wir uns darauf, Herrn Schumann kennen zu lernen, dessen Compositionen wir theilweise sehr liebgewonnen haben, besonders die Phantasiestücke*, schrieb Louis Spohr (1784–1859) in einem Brief an die mit Robert Schumann befreundete Pianistin Henriette Voigt (1808–1839), nachdem ihm dieser im Februar 1838 seine gerade bei Breitkopf & Härtel in Leipzig in zwei Heften erschienene Sammlung zugesandt hatte. Der achteilige Zyklus zählt zu den wenigen Werken aus Schumanns früher Schaffensperiode, die sich schon bald nach ihrem Erscheinen größerer Beliebtheit erfreuten, die bis zum heutigen Tage andauert. Dies erklärt sich wohl nicht zuletzt daraus, dass es Schumann hier erstmals gelungen ist, breiter ausgeführte und formal übersichtliche Charakterstücke von nicht allzu hoher technischer Schwierigkeit zu schreiben, die dem Musikverständnis der Zeitgenossen zugänglicher waren als etwa seine *Papillons op. 2*, *Davidsbündlertänze op. 6* und der *Carnaval op. 9* mit ihrem Wechsel heterogener musikalischer Aphorismen oder die enormen technischen Anforderungen der *Toccata op. 7* und der *Symphonischen Etüden op. 13*. Schumann selbst hatte dies am besten erkannt, wenn er im Januar 1839 an seine Braut Clara Wieck schreibt: *Du spielst oft denen, die noch gar nichts von mir kennen, den Carnaval vor – wären dazu die Fantasiestücke nicht besser? Im Carnaval hebt immer ein Stück das andere auf, was nicht alle vertragen können; in den Phantasiestücken kann man sich aber recht behaglich ausbreiten...*

Wie bei fast allen frühen Klavierwerken Schumanns, ist auch in op. 12 die zyklische Einheit durch sehr genaue, beziehungsreiche Disposition der Tonarten, des Tempos und der Proportionen gewährleistet. Das erste Heft (Nr. 1–4) ist durch den zweimaligen Wechsel von Des-Dur und b-Moll, von lyrischer Verträumtheit und heroisch-trotzigem bzw. burleskem Temperament gekennzeichnet. Mit der rhythmischen Spannung zwischen Zweier- und Dreiermetrum in *Des Abends*



(Nr. 1) korrespondiert der Dialog der Oberstimmen in *Warum?* (Nr. 3). Im zweiten Heft spannt sich der Bogen von der aufgewühlten Leidenschaft des f-Moll (Nr. 5 *In der Nacht*) zum beruhigenden F-Dur-Epilog des *Ende vom Lied* (Nr. 8). Dazwischen stehen die *Fabel* (Nr. 6) in C-Dur mit ihrem wahrhaft „erzählenden“ Gestus und ihrem Changieren zwischen Ruhe und Erregung und die *Traumes Wirren* (Nr. 7) in F-Dur, deren beinahe salonhafte Eleganz und mitreißende Brillanz sich mit einem dämonisch-skurilen Unterton mischt.

Der Komponist selbst entwickelte eine besondere Vorliebe für *In der Nacht*, das Herzstück des ganzen Zyklus. Am 21. April 1838 schrieb er an Clara: *Von Krägen* [Karl Krägen, mit Schumann befreundeter Pianist, 1797–1879] *habe ich eben einen Brief – er schreibt mir viel Schönes über die Phantasiestücke und schwärmt ordentlich nach seiner Art darin – die ‚Nacht‘ wäre ‚groß und schön‘ schreibt er und sein Liebstes; mir beinahe auch. Später, als ich fertig war, hab ich zu meiner Freude die Geschichte von ‚Hero und Leander‘ darin gefunden. Du kennst sie wohl, Leander schwimmt alle Nächte durch das Meer zu seiner Geliebten, die auf dem Leuchthurm wartet, mit brennender Fackel ihm den Weg zeigt. Es ist eine alte schöne romantische Sage. Spiel ich die ‚Nacht‘, so kann ich dies Bild nicht vergeßen – erst wie er sich in’s Meer stürzt – sie ruft – er antwortet – er durch die Wellen glücklich an’s Land – nun die Cantilene, wo sie sich in Armen haben – dann, wie er wieder fort muß, sich nicht trennen kann – bis die Nacht wieder alles in Dunkel einhüllt – Freilich denke ich mir da die Hero genau wie Dich, und säßest Du auf einem Leuchthurm, ich würde wohl auch schwimmen lernen noch. Sage mir doch, ob auch Dir dies Bild zur Musik paßt. Am folgenden Tag deutete Schumann den selben Gedanken in einem Brief an Karl Krägen an, wobei er nochmals betonte, dass es ihm hier nicht um Programmmusik, sondern um eine nachträgliche poetische Assoziation ging, die auch dem Interpreten nützlich sein könnte: *Die ‚Nacht‘ ist auch mir das Liebste. Später habe ich die Geschichte von Hero und Leander darin gefunden. Sehen Sie doch nach. Es paßt alles zum Erstaunen. Liszt, der in Wien ist, soll die Phantasiestücke zum Entzücken vom Blatt gespielt haben; namentlich das ‚Ende vom Lied‘...**

Claus-Dieter Hanauer

## MODEST MUSSORGSKY

### **Pictures at an Exhibition** A Remembrance of Viktor Hartmann

The attempts of composers to create with their music figurative imaginations or even such of narrative contents on the audience are as old as the instrumental music itself. This „program music“ is often provided by descriptive titles or movement headings. Nearly as old as the program music itself is the controversy with the "absolute music", which is intended to be appreciated without any particular reference to the outside world. The importance and artistic quality of absolute music is due to its very own structures and contents or to the poetic associations, which the composer combines with his music. This tension between absolute music and program music is described very clear by Beethoven's note to his *Symphony No. 6 Op. 68*, the *Pastoral Symphony*, with its enthralling intonation of a thunderstorm: *Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey* (More the expression of feeling than painting) bzw. his verdict: *Jede Malerey, nachdem sie in der Instrumentalmusik zu weit getrieben, verliert* (Every painting in instrumental music, taken to extremes, loses). Nevertheless, the boundary between absolute music and program music, between sounds before arising an image and an image in sounds, are certainly quite fluid.

One of the most famous examples of program music is the piano cycle **Pictures at an Exhibition – A Remembrance of Viktor Hartmann** by **Modest Mussorgsky** (1839–1881). It is a suite of ten pieces (plus a recurring, varied *Promenade*), written in 1874. The individual pieces of the cycle relate to watercolours and drawings by the architect, sculptor and painter Viktor Hartmann (1834–1873), who was a close friend of the composer. Mussorgsky had seen these pictures at a memorial exhibition at the St. Petersburg Academy in the spring of 1874. And these pictures, some of which exist even till today, became the source of his inspiration. Mussorgsky's work is designed as a tour through that exhibition, through a suite of ten pictures with the promenade as a four times modified self-portrait, a resounding „cameo“, linking the individual pieces and reflecting the impression of the pictures on the composer.

**The Gnome**, the first picture after the opening *Promenade*, suggest with lurching music, in contrasting tempos and with frequent stops and sudden starts the cutted movement of a gnome, a

pianistically demanding piece with finally “*velocissimo*” diverging eight notes. **The Old Castle**, after the 2<sup>nd</sup> *Promenade*, “shows” a medieval castle before which a troubadour sings a sad song. At the end of this piece, the composer shortens the theme – the castle seems to crumble. The 3<sup>rd</sup> *Promenade* leads, with more extroversion and weight than before, to the vivid **Tuileries** (*Children’s Quarrel after Games*), an avenue in the garden of the Tuileries in Paris, with a swarm of quarreling and playing children and nurses. The content of this piece, its musical tone, refers to Mussorgsky’s song cycle *The Nursery*, composed about two years before the piano cycle. The fourth piece follows directly after the third: **Cattle** (*Bydło*), a heavy Polish cart on enormous wheels, drawn by oxen. You can almost hear the draught animals resisting against the huge cart in the ostinato basses of the score. The 4<sup>th</sup> *Promenade* is quite short, reflective and a transition to the 5<sup>th</sup> movement, **Ballet of Unhatched Chicks**. This piece is inspired by Hartmann’s design for the décor of a scene in the ballet *Trilby* by Julius Gerber (1831–1883), which was premiered in 1870 at the Moscow Imperial Bolshoi Theatre. The vivid movement makes audible the frisking and romping chicks, a sharp contrast to the 6<sup>th</sup> piece, “**Samuel**” **Goldenberg and “Schmüyle”**, a character study of two jews, rich and poor. The 5<sup>th</sup> *Promenade*, nearly a bar-for-bar restatement of the opening one, leads to **Limoges. The Market** (*The Great News*), another sharp contrast to the previous piece, with French women quarreling in a market, characterised with pleasure by the composer. The piece is a scherzo in through-composed ternary form, whose scurrying coda leads without any brake into the 8<sup>th</sup> movement, **Catacombs** (*Roman Tomb*), inspired by a self-portrait of Hartmann examining the Paris catacombs by the light of a lantern. Dull grumbling and booming chords and bold harmonics evoke a sombre atmosphere, leading to a mystical b-minor-Andante with the motif of the *Promenade*. The composer labeled this short episode as **Cum mortuis in lingua morta** (*With the dead in a dead language*) and noted: *The creative spirit of the dead Hartmann leads me towards the skulls, invokes them; the skulls begin to glow softly*. Tremolos in the right hand and bold harmonies create a sinister atmosphere. The 9<sup>th</sup> piece, **The Hut on Hen’s Legs** (*Baba Jaga*), refers to an old Russian legend figure – the witch Baba Jaga – who lurks lonesome wanderers into her forest hut to devour them. The drawing by Hartmann shows a clock in the form of Baba Yaga’s hut on fowl’s legs. Mussorgsky added the witch’s flight in a mortar, driven by a pestle. This piece is cast in a scherzo form with a slower middle section. The motives in this movement remind on strokes of bells and weird

whirlwind sounds of a chase. The final of the cycle describes a representative city gate: **The Bogatyr Gates** (*In the Capital in Kiev*). In 1869 Hartmann had made a sketch for a city gate at Kiev in the ancient Russian massive style with a clock tower and a church. The musical theme of the *Promenade* pathetically passes through the whole final, a solemn procession seems to pass by with a hymn and finally the cycle ends pianistically challenging and effectively with the powerful sound of church bells.

## CLAUDE DEBUSSY

### Images 1<sup>st</sup> series

12 The **Images** by **Claude Debussy**, six pieces in two series, each consisting of three pieces, were written between 1901 and 1907. The composer's tone-painting Impressionism reaches a high in these six piano pieces. Debussy often inspired by extra-musical incidents like water reflections, the sound of bells far off, by an ancient temple or by the artistic rendering of golden fishes on a jewel case. But these inspirations didn't lead him to imitation, but rather to his own distinctive musical associations. In both series of the *Images*, which are covered by "water motives" (1<sup>st</sup> series, no. 1 *Reflets dans l'eau* (*Reflections in the water*) – 2<sup>nd</sup> series, no. 3 *Poissons d'or* (*Golden fishes*)) this artistic approach becomes very clear. The 1<sup>st</sup> series was published in 1905 by Durand in Paris. In a letter from February 1906 to his stepson Raoul Bardac (1881–1950), also a composer, Debussy wrote: *Collect impressions. – Don't be in a hurry to write them down... Because that's something music can do better than painting: it can centralize variations of colour and light within a single picture – a truth generally ignored, obvious as it is.*

**Reflets dans l'eau** (*Reflections in the water*, Andantino molto, 4/8, D flat Major), the first piece of the 1<sup>st</sup> series, probably is also the best known one of the whole cycle. The piece creates an image of water surface being not quite still, then becoming rapid, then decreasing in motion again, a fascinating play of water and light, which is expressed with rising and descending chords and a wave-like accompanimental figuration in the right hand.

The second piece is, as stated by its title, an enchanting bow to the famous French composer, music theorist and virtuoso harpsichordist Jean-Philippe Rameau (1683–1764): **Hommage à Rameau** (*Tribute to Rameau*; *Lent e grave*, 3/2, g sharp minor). It's a sarabande – defining movement of a Baroque suite – in a spirit of austerity and seriousness of intention, befitting a tombeau – but also a melancholy reflection about this pre-classical era, stated also by the original instruction: *Dans le style d'une sarabande, mais sans rigueur* (In the style of a sarabande, but unconstrained).

**Mouvement** (*Movement*; *Animé*, 2/4, C major), third and last piece of the 1<sup>st</sup> series, is a pianistic “perpetual motion”, characterised by a motoric triplet motion, changing from the right to the left hand, then played with crossing hands, a pianistically demanding piece.

With respect to the 1<sup>st</sup> series of *Images*, like the 2<sup>nd</sup> series a masterpiece that will contest a distinct place in the piano repertoire, Debussy wrote to his publisher, Jacques Durand: *Without false pride, I feel that these three pieces hold together well, and that they will find their place in the literature of the piano ... to the left of Schumann, or to the right of Chopin...*

## ROBERT SCHUMANN Fantasy Pieces op. 12

With respect to the **Fantasiestücke** (Fantasy Pieces) op. 12 by **Robert Schumann**, the relationship between program music and absolute music plays a significant role too. Most of these pieces were written in a few days in early summer 1837 and submitted to the Breitkopf & Härtel publishing house. *We are looking forward to meeting Herr Schumann; we are very fond of some of his compo-*



sitions, particularly the *Phantasiestücke*, commented Louis Spohr (1784–1859) in a letter to Schumann's friend and pianist Henriette Voigt (1808–1839), after Schumann had presented the piano cycle in two volumes to the famous musician. The eight-part cycle is one of the few works from Schumann's early compositional phase that enjoyed considerable popularity soon after being published and which are still greatly appreciated. This owes much to the fact that Schumann succeeds here for the first time in writing expansive and conspicuously structured character pieces that are not excessively difficult and were most comprehensible and accessible to contemporaries than *Papillons* op. 2, *Davidsbündlertänze* op. 6 and *Carnaval* op. 9, with their alterations of heterogeneous musical aphorisms, or the enormous technical challenges of the *Toccata* op. 7 and the *Symphonic Studies* op. 13. Schumann himself most clearly acknowledged this fact when he wrote to his bride Clara Wieck in January 1839: *You often play Carnaval to those who still know nothing by me at all, – would the Fantasiestücke not be better? In Carnaval, one piece always annuls another, which not everyone can bear; the Phantasiestücke, however, enable one to spread our comfortably...*

14 Like nearly all of Schumann's early piano works, the cyclical unity of op. 12 is provided by the extremely precise arrangement of keys, tempo and proportions. The first volume (nos. 1–4) is characterised by two alternations of D-flat Major and B-flat minor, lyrical dreaminess and heroically defiant or, at times, burlesque temperament. The rhythmic tension between duple and triple time of *Des Abends (In the Evening)* is mirrored by the dialogue between the upper voices in *Warum? (Why?; no. 3)*. The sentiment of the second volume ranges from the agitated passion of F minor (no. 5 *In der Nacht / In the Night*) to the reassuring F Major epilogue of *Ende vom Lied (End of the Song; no. 8)*. Sandwiched in between are *Fabel (Fable; no. 6)* in C Major, with its truly "narrative" character and its oscillations between tranquillity and excitement, and *Traumens Wirren (Dream's Visions; no. 7)* in F Major, with its almost salon-like elegance and enthralling brilliance together with demonically bizarre undertones.

The composer eventually became very fond of *In der Nacht (In the Night)*, that lies at the heart of the entire cycle. He wrote the following to Clara in a letter dated April 21, 1838: *I have just received a letter from Krägen [Karl Krägen, Schumann's friend and pianist, 1797–1879];*

he sends many compliments in respect of the Phantasiestücke and is very enthusiastic in his usual way – the Night is great and beautiful, he writes, and his favourite piece; I would pretty much say the same. After I had finished it, I found, to my delight, that it contained the story of 'Hero and Leander'. Of course you know it: Leander swims through the sea every night to his beloved, who awaits him at a beacon and shows him the way with a burning torch. It is a beautiful, romantic old story. When I play 'In der Nacht', I cannot get this vision out of my head – first he plunges into the sea, she calls him; he answers; he battles through the waves and reaches the land safely; then the cantilena when they embrace each other; then, when he has to leave, he cannot part with her until the night shrouds everything in darkness again. I must say, I imagine Hero to look just like you and if it was you sitting at that beacon, I would certainly be learning to swim. Do tell me if the music suggests the same vision to you. The following day Schumann indicated the same thought in a letter to Karl Krägen and pointed out, that it would be wrong to classify these pieces as program music and not, as intended, as an ex post poetical association, which could be useful for the performer: The 'Night' is my favourite piece. I later discovered the story of Hero and Leander in it. Please refer to this. All suits nicely. It's reported, that Liszt, who is in Vienna, has charmingly played the Phantasiestücke at sight; namely the 'Ende vom Lied' (End of the Song)...

15

Claus-Dieter Hanauer

## ALEXANDER KORYAKIN

piano

Alexander Koryakin wurde 1988 in Jakutien, Russland, geboren und erhielt den ersten Klavierunterricht im Alter von neun Jahren. Seine erste Klavierpädagogin, Elisaweta Ewseewa, erkannte und förderte seine große Begabung und bereitete ihn bereits im zweiten Unterrichtsjahr auf einen Klavierabend vor. Ein Jahr später gewann er einen Klavierwettbewerb und wurde an der Hochschule für Musik der Republik Sacha in Jakutsk in die Klasse von Prof. Junona Upkholowa aufgenommen. In den Jahren 2001 bis 2006 war Alexander Koryakin Preisträger zahlreicher Wettbewerbe, etwa in Dänemark und Litauen, und gastierte bei internationalen Festivals.

Von 2006 bis 2012 studierte Alexander Koryakin in Moskau an der Staatlichen Gnnessin-Musikakademie bei Prof. Wera Nossina. Während dieser Zeit wurde er Preisträger u.a. beim Internationalen Klavierwettbewerb Wladimir Horowitz in Kiew, sowie beim Concours international de piano „Les nuits pianistiques“ in Aix-en-Provence, beim Semion Benditski Wettbewerb in Saratow und beim Emil Gilels Klavierwettbewerb in Odessa. Seit 2014 erhält Alexander Klavierunterricht beim international renommierten Prof. Lev Natochenny in Frankfurt am Main.

Im Verlauf seiner Karriere war Alexander Koryakin schon von Portugal bis Süd-Korea zu hören, in Sälen wie dem Großen Saal des Moskauer Konservatoriums, dem Großen Saal der UNESCO in Paris, dem Mozart-Saal der Alten Oper in Frankfurt am Main, dem Teatro municipal Baltazar Dias in Funchal oder dem Grand Théâtre de Provence in Frankreich. Dabei trat er u. a. mit den Philharmonischen Orchestern Jaroslawl, Saratow, Kiew, Odessa und Marseille auf.

Alexander Koryakin interessiert sich nicht nur für das Solospiel, sondern auch für Liedbegleitung und Kammermusik, was ihn zu einer Zusammenarbeit mit herausragenden SängerInnen, wie z. B. der Sopranistin Kateryna Kasper-Machula, der Konzertalistin Seda Amir-Karayan, der Opernsängerin Guanqun Yu, und InstrumentalistInnen, wie u.a. der 1. Preisträgerin des Königin-Elisabeth-Wettbewerbes 2015, Geigerin Lim Ji Young, Geigerin Anna JiEun Lee, den Cellisten Maciej Kulakowski, Aurélien Pascal und Hayong Choi und dem Posaunisten Philip Pineda-Resch geführt hat.



# TALENT IST UNBEZAHLBAR. ES ZU FÖRDERN NICHT.

DIE HOELZER V. BORCKE'SCHE  
MUSIKSTIFTUNG  
UNTERSTÜTZT JUNGE MUSIKER.

Die Hoelzer v. Borcke'sche Musikstiftung Frankfurt fördert seit ihrer Gründung im Jahr 2018 junge Künstler, die mit herausragenden musikalischen Fähigkeiten das Publikum beeindrucken können.

Sie erhalten eine monatliche finanzielle Unterstützung und Möglichkeiten für solistische Auftritte im Rahmen von Konzerten.

Acclaimed by German and international critics as an "incredible talent" and a "true master of the piano", Alexander Koryakin has been playing it since he was nine years old and wanted to make it his career right from the start. Thus, next year, at the age of ten, he gave his first recital consisting of several solo pieces from Bach to Chopin, at eleven he won his first competition. Shortly afterwards he was admitted to the High school of music of the Republic of Sakha in Yakutsk, where he studied for six years with Prof. Yunona Upkholova, followed by studies at the distinguished Russian Gnessin Academy of Music in Moscow with Prof. Vera Nossina until 2012. During that time Alexander became a prizewinner of the "Vladimir Horowitz" competition in Ukraine, the "Semyon Bendiitsky" competition in Russia, the "Les nuits pianistiques" competition in Aix-en-Provence and a Finalist of "Emil Gilels" competition in Odessa, Ukraine.

Since 2014 he lives in Germany and continues his studies with renowned Prof. Lev Natochenny in Frankfurt am Main.

Over the course of his career, Alexander Koryakin has given more than 500 recitals throughout Russia and Europe, including appearances at the "Gegen den Strom" and "Piano Loop" festivals. Some of the venues Alexander has performed at include the Great Hall of the Moscow Conservatory, the UNESCO Hall in Paris, Alte Oper and Holzhausenschlößchen in Frankfurt am Main and Teatro Municipal Baltazar Dias in Funchal, Portugal, as well as many other concert halls in Ukraine, Denmark, Kyrgyzstan, Lithuania and South Korea. He also played piano concertos with the symphony orchestras of the cities of Yaroslavl, Saratov, Kiev Odessa and Marseille.

Alexander has a special love for accompanying singers and chamber music. Among the outstanding musicians he has already collaborated with are soprano Guanqun Yu, mezzosoprano Nina Tarandek, alto Seda Karajan; violinists Anna Ji Eun Lee and Ji Young Lim; cellists Hayong Choi, Maciej Kulakowski and Aurélien Pascal.

## DANK Dedication

Diese Aufnahme ist der internationalen Pianistin Viviane Goergen gewidmet, welche mit großer Einfühlungsgabe die Idee zu diesem Programm begleitet und die Realisation mit großem musikalischen Verständnis und Feingefühl umgesetzt hat. Wir danken allen Beteiligten, welche diese Realisation möglich gemacht haben, vor allem dem Toningenieur Herrn Morrell und dem Fotografen Andreas Malkmus.

*This recording is dedicated to the international pianist Viviane Goergen, which accompanied with great empathy the idea for this program and realized it with great musical understanding and sensitivity.*

*We thank all participants, who made this project possible, especially sound engineer Mr. Morrell and photographer Andreas Malkmus.*

19

Produzent: Annette Schumacher  
Tonmeister: Charly Morrell  
Aufnahme: 25.-26. Juni 2018, Festeburgkirche in Frankfurt  
Texte: Claus-Dieter Hanauer  
Fotos: Andreas Malkmus  
Grafik: Anja Hoppe, Annette Schumacher

## MODEST MUSSORGSKY

1-16 **Bilder einer Ausstellung** (1874)

## CLAUDE DEBUSSY

17-19 **Images – Ire Série (L 110)** (1901/4)

## ROBERT SCHUMANN

20 **Fantasiestücke op. 12** (1837)

## IMPRESSUM

**Produzent:** Annette Schumacher

**Tonmeister:** Charly Morrell

**Aufnahme:** 25.-26. Juni 2018, Festeburgkirche in Frankfurt

**Texte:** Claus-Dieter Hanauer





**Grafik:** Anja Hoppe, Annette Schumacher

**Fotos:** Andreas Malkmus

© 2019

- ◆ **MODEST MUSSORGSKY (1831-1889)**  
**BILDER EINER AUSSTELLUNG (1874)**
- ◆ **CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)**  
**IMAGES - 1ÈRE SÉRIE (1905)**
- ◆ **ROBERT SCHUMANN (1810-1856)**  
**FANTASIESTÜCKE OP.12 (1837)**

**ALEXANDER KORYAKIN** PIANO

	Produzent: Annette Schumacher • Tonmeister: Charly Morell • Aufnahme: 25.-26. Juni 2018, Festeburgkirche in Frankfurt • Texte: Claus-Dieter Hanauer • Grafik: Anja Hoppe, Annette Schumacher • Fotos: Andreas Malkmus • © 2019	 	MADE IN GERMANY  4 260052 385562
--	---	--	--

Wir bedanken uns bei der HOELZER V. BORCKE'SCHE MUSIKSTIFTUNG FRANKFURT und Viviane Goergen für die freundliche Unterstützung.  
Many thanks to HOELZER V. BORCKE'SCHE MUSIKSTIFTUNG FRANKFURT and Viviane Goergen for the generous support.