

A black and white photograph of a woman, Olga Scheps, with long, dark, wavy hair. She is smiling and looking down, with her hands clasped near her chest. She is wearing a light-colored, possibly white, dress with thin straps. The background is dark, and several strands of warm white string lights are draped around her, creating a soft, glowing effect.

TCHAIKOVSKY
OLGA SCHEPS

PYOTR I. TCHAIKOVSKY (1840-1893)

Piano Concerto No. 1 in B-flat minor Op. 23

- | | |
|---|-------|
| 1 Allegro non troppo e molto maestoso – Allegro con spirito | 23:03 |
| 2 Andantino semplice – Prestissimo – Tempo I | 7:40 |
| 3 Allegro con fuoco | 7:14 |

WDR SINFONIEORCHESTER

CARLOS DOMÍNGUEZ-NIETO conductor

- | | |
|--|------|
| 4 The Seasons, Op. 37a: X. October: Autumn Song | 5:14 |
| 5 The Seasons, Op. 37a: XI. November. Troika | 2:52 |
| 6 Chanson triste, Op. 40, No. 2 | 4:28 |

Concert Suite from The Nutcracker

arr. for solo piano by Mikhail Pletnev

- | | |
|---------------------------------|------|
| 7 March | 2:03 |
| 8 Dance of the Sugar Plum Fairy | 1:52 |
| 9 Tarantella | 1:28 |
| 10 Intermezzo | 5:20 |
| 11 Trepak | 1:16 |
| 12 Chinese Dance | 1:35 |
| 13 Pas de Deux | 6:21 |

OLGA SCHEPS piano



SONY MUSIC

WDR

THE COLOGNE
BROADCASTS

© 2017 a Production of Westdeutscher Rundfunk Köln
under exclusive license to Sony Music Entertainment Germany GmbH
Licensed by WDR mediagroup GmbH
© 2017 Sony Music Entertainment Germany GmbH

Recording Piano Concerto: May 8–10, 2017, Philharmonie Köln
Recording Producers: Jens Schünemann
Recording Engineer: Brigitte Angerhausen
Executive Producer: Siegwald Bütow
Sound Assistant: Dirk Franken

Recording Piano solo: August 22 & 23, 2017, WDR, Klaus-von-Bismarck-Saal
Recording Producers: Jens Schünemann
Recording Engineer: Mark Hohn
Executive Producer: Michael Breugst

Total Time: 70:57

Photos Olga Scheps: Thomas Rabsch
Photo WDR Sinfonieorchester: Mischa Salevic
Photo Carlos Domínguez-Nieto: Tobias Melle
Artwork: Roland Demus

www1.wdr.de/orchester-und-chor/sinfonieorchester
www.olgascheps.de
www.sonyclassical.de



GRAND DESIRES

Tchaikovsky's promise of happiness in music

In the winter of 1892, a boy in St Petersburg had a theatrical experience that would prove to be of signal consequence to music history. Igor Stravinsky, then ten years old, attended a gala performance of Glinka's opera *Ruslan and Lyudmila* in celebration of its 50th anniversary. It was not so much the performance that left a lifelong impression on him, but rather a fleeting encounter in the foyer of the Mariinsky Theatre. There he espied, at a distance, the "idol of the Russian public, whom I had never seen before and was never to see again". It was Peter Tchaikovsky. The brief glimpse became one of his "most treasured memories", for "the beginning of my conscious life as artist and musician dates from this time".

That Tchaikovsky, the purported aesthete of sentimentality, should become a "constant companion" for the anti-romanticist Stravinsky flies in the face of common misperceptions. Hardly any other musical oeuvre is so heavily burdened with clichés. Particularly in Germany, Tchaikovsky's popularity seems, paradoxically, to distort a proper view of his qualities. It is as if listeners wanted get even with him for liking his music. A serious examination of it is still in its infancy. The philosopher Theodor W. Adorno, to take an example, adopted an antiquated, quintessentially German bias when he accused Tchaikovsky of having poured despair into hit tunes. Yet a quick glance through Tchaikovsky's letters suffices to topple the image of a gushing sentimentalist who uninhibitedly lived out his moods in his music. "Those who imagine that a creative artist can – through the medium of his art – express his feelings at the moment when he is moved, make the greatest mistake", he wrote to his patroness Nadezhda von Meck in 1878. "The artist leads a double life: an everyday human life and an artistic life. It is absolutely essential for the artist to give himself up entirely to the latter."

Like the composers of the Austro-German tradition, Tchaikovsky felt beholden to the ideal of autonomous form engrained with motivic craftsmanship. He worked self-critically toward the goal of merging this ideal with the essential expressive resources of his generation and his culture: a rich vein of melody nourished from national wellsprings, the dramatic gestures of opera and ballet, and the wealth of colours inherent to the romantic orchestra. His efforts toward a synthesis brought forth nothing less than the first genuinely Russian symphonic style of international stature. It was precisely these efforts that Stravinsky admired in him beyond all measure: "He succeeded in wearing a top hat and a belted Russian smock at the same time, whereas The Five" – meaning the "Mighty Handful" of the Russian nationalist school associated with Mili Balakirev – "doffed boyar caftans, which, incidentally, were no longer in use at the time."

This synthesis can already be marvelled at in Tchaikovsky's First Piano Concerto in B-flat minor, op. 23, premièred in 1875. Its themes are partly inspired by Ukrainian and Russian folksong. The *maestoso* introduction to the first movement is one of the most famous

passages in the whole of music history. Yet for all its pianistic aplomb, the music abounds in subtle hues and sophisticated invention. This explains why the concerto, despite its huge popularity, has lost none of its freshness and its powers of allusion. In another letter to Nadezhda von Meck, Tchaikovsky referred to the relation between piano and orchestra as "a struggle between two equal combatants: the orchestra, with its power and inexhaustible variety of colour, and the small, unimposing, but high-mettled pianoforte, which often emerges victorious in the hands of a gifted pianist. Much poetry is contained in this conflict, and endless seductive combinations for the composer." The opening movement's high drama, variety of character and wealth of invention are compellingly integrated into a symphonic whole. The melodious second movement conjures up a poetic vision of fulfilment that sounds almost Impressionist – as delicate and imperilled as a fugitive dream. The middle section contains a fluttery virtuosic *prestissimo* of Hoffmannesque eccentricity. A similarly wide range of characters unfolds in the three themes of the rondo-finale, marked *Allegro con fuoco*.

Tchaikovsky's oeuvre has musical scenes from childhood of the most varied kinds, from Schumannesque character pieces for piano to the great ballets, in which we can retrace his increasingly consummate mastery of form. Stravinsky admirably recognised that Tchaikovsky "helped serious music for the ballet on its road to victory". His final and most mature ballet score was *The Nutcracker*, premièred in 1892. Here he succeeded in squaring the circle by making a series of characteristic dances and musical set pieces congruent with an overarching formal concept. It was inspired by a play that Tchaikovsky's brother Modest had written for the children of his sister. And indeed, the work is conceived entirely from a child's perspective. This is not to say, however, that it set its sights on a realm of cuteness, an accusation often levelled against it. Here, as in other works, Tchaikovsky's view of childhood is one that understands its great unfulfilled dreams, its fears, its experience of loss. Accordingly, the music seems to probe the extremes that demarcate the world of childish sensibilities, including not only the dark and eerie nocturnal battle with the mice, but also the glittering world of snowflakes and the Sugar Plum Fairy. These two spheres are by no means as sharply separated in the score as the orderly adult mind would have it. Musically, *The Nutcracker* is thus much more than the sugary concoction that many an admiring musicologist believes it to be. This alleged musical *bonbonnière* unfolds beneath a grand overriding dramatic arch of interrelated motifs, manipulated themes and a cogent key scheme. The piano arrangement heard on this recording, prepared by pianist-conductor Mikhail Pletnev, departs from the sequence Tchaikovsky chose for his own *Nutcracker Suite*. Instead, it presents a selection of seven character pieces, including the Prince's *Tarantella*, a piece peripheral to the ballet but greatly enhanced here. Pletnev's suite is a stunning, highly virtuosic arrangement that not only does exquisite justice to the character of the selected pieces, but seeks to capture the score's exhilarating wealth of colours in quasi-orchestral effects.

Tchaikovsky's art of character delineation – his gift for obtaining maximum musical urgency even with simple resources – is no less evident in his piano miniatures. "Chanson triste", a piece from the *Twelve Morceaux* (op. 40) that he wrote for amateur pianists, is a prime



example of how economy of means can be used to achieve a highly ramified, supremely eloquent internalised drama. Besides *Album for Children* (op. 39), his most popular cycle of piano pieces is *The Seasons*, a set of 12 character pieces composed between December 1875 and May 1876. They were commissioned by the St. Petersburg publisher Nikolai Bernhard, who published them in the twelve monthly issues of his periodical *Nouvelliste*.

“His fidelity to childhood is a fidelity to the idea of happiness”, Adorno wrote of the novelist Marcel Proust, “which he would not let himself be talked out of for anything in the world. But because he is not satisfied with any happiness other than complete happiness, his need for happiness becomes a need for the full truth, unimpeded by conventionality.” If Adorno had only listened to Tchaikovsky with fewer preconceptions he would have discovered much the same in him as well.

Julia Spinola
Translation: texthouse

VON GROSSEN WÜNSCHEN

Tschaikowskys Glücksversprechen in der Musik

Im winterlichen Sankt Petersburg kam es 1892 zu einem kindlichen Theatererlebnis, das auch musikhistorisch folgenreich werden sollte. Der zehn Jahre alte Igor Strawinsky besuchte eine Galaveranstaltung zum fünfzigjährigen Jubiläum von Glinkas Oper „Ruslan und Ludmilla“. Aber es war nicht so sehr die Aufführung, die ihn nachhaltig prägte, sondern eine flüchtige Begegnung im Foyer des Mariinsky-Theaters. Aus der Ferne erblickte er dort Peter Tschaikowsky, „den vergötterten Liebling des russischen Publikums, den ich nie zuvor gesehen hatte und niemals wieder sehen sollte“. Der kurze Augenblick wurde ihm zu einer seiner „teuersten Erinnerungen“, denn „von diesem Tage an wusste ich, dass ich Künstler und Musiker sei“.

Dass der vermeintliche Gefühlsästhet Tschaikowsky ausgerechnet für den Antiromantiker Strawinsky zum „ewigen Begleiter“ wurde, steht völlig quer zu der üblichen Vorurteilslandschaft. Denn kaum ein musikalisches Oeuvre wird so hartnäckig mit Klischees belastet wie das Peter Tschaikowskys. Gerade in Deutschland scheint die Popularität der Musik Tschaikowskys den Blick auf ihre Qualitäten paradox zu verstellen – als glaube man, den Werken heimzahlen zu müssen, dass man sie gerne hört. Eine ernstzunehmende Rezeption hat hierzulande nur in Ansätzen stattgefunden. So legte auch der Musikästhetiker Theodor W. Adorno nur ein altes, urdeutsches Vorurteil wieder auf, als er Tschaikowsky vorwarf, er habe Verzweiflung in Schlagermelodien gegossen. Tatsächlich genügt schon ein kurzer Blick in die Briefe Tschaikowskys, um das Bild vom sentimental Schwärmer, der musikalisch hemmungslos seine Stimmungen ausagiert habe, gründlich ins Wanken zu bringen. „Wer glaubt, dass der schaffende Künstler im Augenblick des Affekts fähig sei, Empfindungen auszudrücken – der irrt“, schreibt Tschaikowsky 1878 an seine Gönnerin Nadeschda von Meck. „Der Künstler führt ein Doppelleben: das des Alltagsmenschen und das des Künstlers. Für das Schaffen ist die Hauptbedingung, sich dem Leben der zweiten Art völlig hinzugeben.“

Nicht anders als die Komponisten der deutsch-österreichischen Tradition fühlte sich auch Tschaikowsky dem Ideal der autonomen, motivisch durchgearbeiteten Form verpflichtet. Selbstkritisch arbeitete er an seinem Ziel, diese zu verschmelzen mit den wesentlichen Ausdrucksmitteln seiner Generation und seiner Kultur: einer differenzierten, aus nationalen Quellen geschöpften Melodik, der dramatischen Gestik von Oper und Ballett und dem Farbenreichtum des romantischen Orchesters. Gerade dieses Bemühen um eine Synthese – das immerhin nicht weniger hervorbrachte als den ersten genuin russischen symphonischen Stil auf Weltniveau – hat Strawinsky an Tschaikowsky über die Maßen bewundert: „Er verstand es, einen Zylinderhut und gleichzeitig ein russisches Hemd mit Gürtel zu tragen, während die ‚Fünf‘ – das „Mächtige Häuflein“ der nationalrussischen Schule um Mili Balakirev – „sich in Bojarengewänder geworfen haben, die übrigens zu ihrer Zeit nicht mehr in Gebrauch waren.“



Schon in Tschaikowskys 1875 uraufgeführtem Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 b-moll op. 23, dessen Themen zum Teil durch ukrainische und russische Volksweisen inspiriert sind, kann man diese Synthese bestaunen. Die Maestoso-Einleitung zum ersten Satz zählt wohl zu den berühmtesten Passagen der gesamten Musikgeschichte. Doch bei allem auch virtuos pianistischen Effekt ist die Musik dieses Konzerts höchst facettenreich und raffiniert erfunden, weshalb das Werk seiner ungeheuren Popularität zum Trotz bis heute nichts von seiner Suggestionskraft und Frische eingebüßt hat. In einem Brief an Nadeschda von Meck bezeichnete Tschaikowsky das Verhältnis von Klavier und Orchester als „Kampf zweier ebenbürtiger Kräfte“. Es handle sich um ein „gewaltiges, an Farbenreichtum so unerschöpfliches Orchester, mit dem sich der kleine, unscheinbare, doch geistesstarke Gegner auseinandersetzt und auch siegt, wenn der Pianist begabt ist. In diesem Ringen steckt viel Poesie und eine Unmenge verführerischer Kombinationsmöglichkeiten.“ Dramatik, Charaktervielfalt und Gestaltenreichtum des Kopfsatzes sind zugleich zwingend ein eingebunden in einen symphonischen Zusammenhang. Der liedhafte zweite Satz zaubert eine poetische Erfüllungsvision, die beinahe impressionistisch, zart und gefährdet klingt, wie ein flüchtiger Traum. Im Mittelteil gibt es ein hoffmannesk-exzentrisches, flirrend virtuos Prestissimo. Große Charaktervielfalt entfalten auch die drei Themen des rondöförmigen Schlusssatzes, einem Allegro con fuoco.

In Tschaikowskys Œuvre finden sich musikalische Kinderszenen der verschiedensten Art – von schumanneken Charakterstücken für Klavier bis hin zu den großen Balletten, an denen sich zugleich die zunehmend souveränere Beherrschung der Form ablesen lässt. Strawinsky erkannte bewundernd, dass Tschaikowsky „der ernsten Musik auf dem Gebiet des Balletts zum Sieg“ verholfen habe. Der 1892 uraufgeführte „Nussknacker“ stellt Tschaikowskys letzte und reifste Ballettkomposition dar. Hier gelingt die Quadratur des Kreises, eine Folge charakteristischer Tänze und Szenenmusiken mit übergreifenden Formvorstellungen kongruent zu machen. Inspiriert wurde das Ballett durch ein Theaterstück, dass Tschaikowskys Bruder Modest für die Kinder seiner Schwester geschrieben hatte. Und tatsächlich ist das Werk ganz aus der Kinderperspektive heraus erfunden. Das heißt freilich noch lange nicht, dass es, wie man ihm immer wieder anhängen will, ein Reich voller Niedlichkeiten in den Blick nähme. Hier wie in anderen Werken ist Tschaikowskys Blick auf die Kindheit vor allem einer, der um ihre unerfüllbar großen Wünsche, ihre Ängste und ihre Verlusterfahrungen weiß. Und so scheint die Musik eher jene Extreme auszuloten, zwischen denen sich die kindliche Empfindungswelt abspielt. Zu dieser gehört das Dunkle und Unheimliche des nächtlichen Mäusekriegs ebenso wie die Glitzerwelt von Schneeflöckchen und Zuckerfee. Und beide Sphären sind in der Partitur keineswegs so säuberlich voneinander geschieden, wie es der ordnende Erwachsenengeist annehmen möchte. Musikalisch ist der „Nussknacker“ daher weit mehr als jene gaumenbetörende Zuckerkunst, die mancher Musikwissenschaftler, durchaus bewundernd, in ihm zu erkennen glaubt. Durch motivische Vernetzung, thematische Verarbeitungen und einen konzisen Tonartenplan spannt die vermeintliche musikalische Bonbonnière einen großen formdramatischen Bogen.

Die in der vorliegenden Aufnahme eingespielte Klavierbearbeitung des Pianisten und Dirigenten Mikhail Pletnev folgt nicht der Reihenfolge der von Tschaikowsky selbst erstellten Nussknacker-Suite, sondern trifft eine Auswahl von sieben Charakterstücken, darunter der im Ballett eher peripheren „Tarantella“ des Prinzen, die hier stark aufgewertet erscheint. Pletnevs Suite ist ein grandioses, hochvirtuosos Arrangement, das nicht nur dem Charakter der Stücke höchst physiognomisch gerecht wird, sondern in quasi-orchestralen Effekten auch den überbordenden Farbenreichtum der Partitur einzufangen versucht.

Von Tschaikowskys Charakterisierungskunst, seiner Gabe, selbst mit einfachen Mitteln ein Höchstmaß an musikalischer Eindringlichkeit zu erzielen, zeugen auch seine miniaturnhaften Klavierkompositionen. Die „Chanson triste“ aus den für Amateurpianisten komponierten Douze Morceaux op. 40 gibt ein Beispiel von einem mit ökonomischsten Mitteln entfaltenen, hoch differenzierten und sehr beredten inneren Drama. Neben dem Kinderalbum op. 39 sind „Die Jahreszeiten“ Tschaikowskys beliebtester Klavierzyklus. Die 12 Charakterstücke entstanden vom Dezember 1875 bis Mai 1876 als Auftrag des Petersburger Verlegers Nikolai Bernhard, der die Stücke als Musikbeilagen für die zwölf Jahresnummern seiner Zeitschrift „Nouvelles“ publizierte.

„Die Treue zur Kindheit ist eine zur Idee des Glücks“, schrieb Adorno über den Schriftsteller Marcel Proust, „dass dieser um nichts in der Welt sich wollte abhandeln lassen. Indem er aber mit keinem Glück sich zufrieden gibt als dem ganzen, wird sein Glücksbedürfnis eines mit dem nach der ungeschmälerten, von keiner Konvention versperrten Wahrheit.“ Hätte Adorno Tschaikowsky vorurteilsfreier zugehört, hätte er Ähnliches auch bei ihm entdecken können.

Julia Spinola



WDR Sinfonieorchester



Carlos Domínguez-Nieto

