

MIRARE 3AЯИМ



PIOTR ILITCH TCHAÏKOVSKY (1840-1893)

Les saisons opus 37a (The Seasons, Op.37a)

- | | | |
|----|--------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 1 | Janvier - Au coin du feu (January: By the Hearth) <i>Moderato semplice, ma espressivo</i> | 5'20 |
| 2 | Février - Le Carnaval (February: The Carnival) <i>Allegro giusto</i> | 2'34 |
| 3 | Mars - Chant de l'alouette (March: Song of the Lark) <i>Andantino espressivo</i> | 2'17 |
| 4 | Avril - Perce-neige (April: Snowdrop) <i>Allegretto con moto e un poco rubato</i> | 2'46 |
| 5 | Mai - Les Nuits de mai (May: White Nights) <i>Andantino</i> | 3'50 |
| 6 | Juin - Barcarolle (June: Barcarolle) <i>Andante cantabile</i> | 4'46 |
| 7 | Juillet - Chant du faucheur (July: Reaper's Song) <i>Allegro moderato con moto</i> | 1'54 |
| 8 | Août - La Moisson (August: The Harvest) <i>Allegro vivace</i> | 3'15 |
| 9 | Septembre - La Chasse (September: The Hunt) <i>Allegro non troppo</i> | 3'05 |
| 10 | Octobre - Chant d'automne (October: Autumn Song) <i>Andante doloroso e molto cantabile</i> | 4'31 |
| 11 | Novembre - Troïka (November: On the Troïka) <i>Allegro moderato</i> | 3'00 |
| 12 | Décembre - Noël (December: Christmas) <i>Tempo di Valse</i> | 4'20 |

Grande Sonate en sol majeur opus 37 (in G major Op.37)

- | | | |
|----|------------------------------------------|-------|
| 13 | <i>Moderato e risoluto</i> | 12'20 |
| 14 | <i>Andante non troppo quasi Moderato</i> | 10'03 |
| 15 | <i>Scherzo. Allegro giocoso</i> | 3'08 |
| 16 | <i>Finale. Allegro vivace</i> | 7'00 |

Tchaïkovsky fait indiscutablement partie de mon panthéon musical. Des œuvres comme l'Ouverture-Fantaisie sur *Roméo et Juliette*, la 4^{ème} et la 5^{ème} *symphonie*, *Le Lac des cygnes*, *Eugène Onéguine* et *La Dame de pique*, m'accompagnent et me transportent depuis l'enfance. Il est vrai que sa science de l'orchestre, son sens inné du coloris, de l'instrumentation adaptée, ont beaucoup contribué à cette fascination.

Ce n'est que plus tard que j'ai découvert sa musique pour piano, entre 1995 et 2000, pendant mes années d'apprentissage au CNSMD de Paris auprès de Brigitte Engerer. Elle, qui avait étudié presque dix ans à Moscou notamment avec Stanislas Neuhaus, connaissait extrêmement bien tout le répertoire russe, et particulièrement Tchaïkovsky.

En 1999, Brigitte Engerer m'a incité à étudier la *Grande Sonate opus 37*. Je peux dire que sa compréhension de Tchaïkovsky, et son regard sur cette œuvre riche et ambitieuse (et un peu plus tard sur *Les Saisons*), sont un des plus beaux héritages musicaux que j'ai reçu d'elle. Elle veillait absolument, notamment dans le respect scrupuleux des phrasés indiqués par Tchaïkovsky, à éviter tout pathos excessif, toute sensiblerie «souffreteuse», qui dans cette musique peuvent si facilement remplacer la mélancolie véritable, la noblesse du discours musical. «Musikalisch !», disait-elle alors avec ironie et dédain, et de rappeler l'amour immodéré de Tchaïkovsky pour Mozart qui devait me garder de glisser le long de ces pentes dangereuses...

Pour reprendre la dédicace célèbre de Tchaïkovsky à Nikolaï Rubinstein dans son *Trio opus 50* - Rubinstein qui avait été le brillant premier interprète de la *Grande Sonate* -, j'aimerais dédier cet enregistrement réalisé en 2013, un an après la mort de Brigitte Engerer, « à la mémoire d'une grande artiste ».

Jonas Vitaud

“C’est quand ma solitude est complète que je me sens le mieux”
Tchaïkovsky, 1879



En 1878, Chopin, Schumann et Brahms avaient déjà composé leurs sonates, au nombre de trois. Liszt avait laissé son chef-d’œuvre en si mineur. En Russie, Anton Rubinstein venait de terminer sa quatrième sonate pour piano, Balakirev s’était déjà essayé au genre alors que les autres membres du groupe des cinq demeuraient silencieux. Non sans mal, en mars de cette même année Tchaïkovsky se lance dans la composition de sa *Grande Sonate opus 37*. Quelques mois auparavant, il écrit à sa confidente et mécène : « Je suis tombé dans un profond désespoir, d’autant plus terrible qu’il n’y avait personne pour me soutenir et m’encourager. Je me suis mis à désirer ardemment la mort (...) mais, je n’ai pas encore dit tout ce que je puis dire avant de me transporter dans l’éternité. » Epuisé physiquement et nerveusement - il n’a pourtant que 38 ans - Tchaïkovsky quitte son poste au conservatoire de Moscou pour se réfugier dans sa fièvre créatrice. Il convoque les muses et donne coup sur coup, *Eugène Onéguine*, le *Concerto pour violon opus 35* et cette intrigante *Sonate opus 37*. C’est un genre qui lui résiste. En 1863 il avait abandonné sa première sonate au bout de 170 mesures, deux ans plus tard il compose une autre sonate pour piano qu’il laisse dormir dans

les cartons, refusant sa publication. Entre mars et avril 1878, il déploie enfin des forces titanesques pour composer une partition de trente minutes en quatre mouvements, « l’un de mes enfants le moins aimable », une partition « sèche et complexe » écrira-t-il au lendemain de la création, le 21 octobre 1878 par le pianiste Nikolai Rubinstein, qui trois ans auparavant avait dénigré le célèbre premier concerto pour piano, le trouvant trop vulgaire.

Ici, la belle austérité, l’énergie, l’écriture hiératique prennent le dessus sur le sentimentalisme. C’est aussi puissant qu’un roman de Dostoïevski que Tchaïkovsky lit en feuilleton dans les journaux. Le premier mouvement ouvre une histoire collective avec marche militaire, chœurs et citations du *Dies Irae*. Le deuxième, plus intime, se déclame comme un récitatif d’opéra et emprunte harmonies et modulations au quatrième prélude de Chopin. Alors que le scherzo passe, crépitant comme un intermezzo schumannien, le final fait retentir folklore russe, et volées de cloches, pour se conclure *fortissimo* par cinq accords. Si Dostoïevski multiplie les personnages dans ses romans, si son écriture bouscule la langue par des rudesses, des grimaces, Tchaïkovsky demande aussi à l’imagination de surpasser la réalité physique. L’interprète, pour

obtenir un univers sonore plus ample, doit dépasser les limites de l'écriture pianistique et faire sonner son instrument comme un orchestre, comme une épopée symphonique. Faire rugir les cuivres, sublimer l'inconfort des notes répétées pour retrouver la splendeur orchestrale des symphonies. Comme Dukas avec sa sonate ou Albéniz avec *Iberia*, Tchaïkovsky demande à son interprète de transcender la technique de l'instrument pour entraîner son auditeur vers d'autres contrées, certes héroïques, mais aussi intérieures avec ses fluctuations d'humeurs, ses alternances de tristesse élégiaque et de joie, de dépression et d'exaltation.

Si le compositeur russe impressionne avec des œuvres aux vastes architectures, il demeure le roi de la miniature poétique avec ses feuillets d'album, ses berceuses, ses doumkas, ses pensées musicales ou son cycle des *Saisons* : autant de pages extraites d'un journal intime musical, lieu de la confiance et de l'expression pour un compositeur torturé. Entre 1875 et 1876, au moment où il compose *Les Saisons*, Tchaïkovsky est inquiet. Il doit se marier pour cacher son homosexualité et faire taire les rumeurs. A court d'argent, il accepte la commande du mensuel russe *Nouvelliste* et compose entre fin 1875 et mai 1876 une petite pièce pour les douze numéros (1876) de la revue. Entre hommage à Schumann avec *Au coin du feu* et *Carnaval* et évocation de folklore populaire russe, le compositeur décline ses miniatures musicales selon les mois de l'année. L'éditeur,

de son côté, illustrera la publication avec des épigraphes poétiques empruntées à Pouchkine, Koltsov, Maïkov et autres auteurs russes. Au fil des saisons, Tchaïkovsky déploie la vision intime de la vie quotidienne de l'homme, de l'annonce du printemps par le *Chant de l'alouette* à la tristesse de l'hiver : « La mélancolie dans ton cœur tapie, impose-lui le silence à jamais » (Nekrassov). Le compositeur fait certes œuvre pédagogique avec des pages à usage familial pour les lecteurs de la revue, mais touche aussi au mystère de la mélancolie russe, que Jankélévitch définit si bien : « La mélancolique et douce rêverie que les musiciens slaves, Anton Dvořák, Tchaïkovsky, appellent Doumka, n'est pas une pensée (Douma), mais une petite pensée, une pensée naissante et tâtonnante ; le contraire d'un enchaînement rigoureux ; là même où elle s'apparente à la ballade narrative du folklore ukrainien, la Doumka garde son caractère crépusculaire et diffus : la rêveuse méditation n'est méditative que par manière de dire, car elle n'a pas sur quoi méditer, et elle ne déroule jamais les conséquences incluses dans une idée. » C'est ainsi que l'on écouterait le doux *Chant d'automne* du mois d'octobre ou la tendre *Barcarolle* de juin : « Les étoiles, par une tristesse secrète, brillent sur nous » (Pletcheïev)

Rodolphe Bruneau-Boulmier

Né en 1980, Jonas Vitaud commence à six ans le piano et l'orgue à onze ans. Formé par Brigitte Engerer, Jean Koerner et Christian Ivaldi, il obtient au Conservatoire National Supérieur de Paris quatre premiers prix (piano, musique de chambre, accompagnement au piano, harmonie). Lauréat de plusieurs concours internationaux tant en soliste qu'en chambriste (Lyon, ARD de Munich, Trieste, Beethoven de Vienne), Jonas Vitaud se produit dans de prestigieux festivals : Roque d'Anthéron, Lille Piano(s) Festival, Piano aux Jacobins, Pâques à Deauville, Festival de la Chaise Dieu, Festival Chopin de Bagatelle, Richard Strauss Festival en Allemagne, Automne Musical de Caserta en Italie, iDans d'Istanbul, Summer Festival de Dubrovnik, French May à Hong Kong, Phillips Collection à Washington...

Passionné par les musiques actuelles, Jonas Vitaud a travaillé avec d'immenses compositeurs comme Henri Dutilleux, Thierry Escaich, György Kurtág, Philippe Hersant. Ces rencontres ont été une source décisive d'inspiration et d'épanouissement artistique. Il réserve également une place privilégiée pour la musique de chambre et joue avec des artistes tels Bertrand Chamayou, Adam Laloum, Sumi Hwang, Thierry Escaich, Christian-Pierre La Marca, Victor Julien-Laferrière, le Quatuor Zaïde...

Son premier disque solo consacré à Brahms est paru chez Orchid Classics, un album salué par la critique (Supersonic Pizzicato award, 4* *BBC Music Magazine*...). Depuis 2013, Jonas Vitaud enseigne au Conservatoire National Supérieur de Paris (classe d'accompagnement et lecture à vue). Il est artiste associé à la Fondation Singer-Polignac.

Tchaikovsky unquestionably belongs in my musical pantheon. Works like the Fantasy Overture *Romeo and Juliet*, the Fourth and Fifth Symphonies, *Swan Lake*, *Eugene Onegin* and *The Queen of Spades* have accompanied and delighted me since childhood. It's true that his mastery of the orchestra and his innate feeling for colour and for the right instrumentation contributed a great deal to that fascination. It was only later that I discovered his piano music, between 1995 and 2000, during my time at the CNSMD in Paris as a pupil of Brigitte Engerer. Having studied in Moscow for nearly ten years, notably with Stanislas Neuhaus, she knew the whole Russian repertory extremely well, and Tchaikovsky in particular.

In 1999 Brigitte Engerer encouraged me to study the *Grande Sonate* op.37. I can safely say that her understanding of Tchaikovsky and her approach to this rich and ambitious work (and, a little later, to *The Seasons*) are among the finest musical legacies I received from her. She took the greatest pains, especially through scrupulous respect for the phrasing marked by Tchaikovsky, to ensure I avoided all excessive pathos, all sickly sentimentality, which in this music can so easily replace genuine melancholy and nobility of musical discourse. 'Musikalisch!' she would then say with irony and disdain, reminding me of Tchaikovsky's immoderate love for Mozart in order to stop me from sliding down those dangerous slopes . . .

Echoing Tchaikovsky's famous dedication of his Piano Trio op.50 to Nikolay Rubinstein – who was the brilliant first interpreter of the *Grande Sonate* – I would like to dedicate this recording made in 2013, a year after Brigitte Engerer's death, 'to the memory of a great artist'.

Jonas Vitaud

Translation: Charles Johnston

‘It is when my solitude is complete that I feel happiest.’
Tchaikovsky, 1879



By 1878, Chopin, Schumann and Brahms had composed their three piano sonatas apiece. Liszt had already written his masterpiece in B minor. In Russia, Anton Rubinstein had just finished his Fourth Sonata, and Balakirev had already tried his hand at the genre, but the other members of the ‘Mighty Handful’ remained silent in this domain. Not without difficulty, in March of that same year Tchaikovsky started composition on his *Grande Sonate* op.37. A few months earlier, he had written to his confidante and patron Nadezhda von Meck: ‘I fell into deep despair, the more horrifying because there was no one who could sustain me or give me hope. I began passionately, avidly longing for death. . . . [But] I have not yet said all that I can and wish to say before the time comes for me to pass to eternity.’ Physically and nervously exhausted – at the age of just thirty-eight – Tchaikovsky left his post at the Moscow Conservatory to take refuge in a creative frenzy. He summoned the Muses and produced, one after the other, *Eugene Onegin*, the Violin Concerto op.35 and this intriguing Sonata op.37. The sonata was a genre that posed problems for him. In 1863 he had abandoned his first attempt after 170 bars; two years later he composed another piano sonata, which he then left languishing in a bottom drawer,

refusing to publish it. Finally, in March-April 1878, he harnessed titanic efforts to write a four-movement score lasting thirty minutes, ‘one of my least lovable children’, a ‘dry and complicated’ piece, as he wrote the day after its premiere on 21 October 1878 by Nikolay Rubinstein, who three years previously had denigrated the now-famous Piano Concerto no.1, finding it too vulgar.

In the sonata an admirable austerity, energy and a hieratic style of writing prevail over sentimentalism. The work is as powerful as the Dostoyevsky novels Tchaikovsky read in newspaper serialisations. The first movement opens out on a collective narrative, with military march, choruses, and quotations of the *Dies irae*. The second, more intimate, is declaimed like an operatic recitative, and borrows harmonies and modulations from the fourth Prelude of Chopin. While the Scherzo flashes by, flickering like a Schumann intermezzo, the Finale resonates with Russian folklore and peals of bells before concluding with five *fortissimo* chords. If Dostoyevsky multiplies the characters in his novels, if his style rides roughshod over language, introducing elements of coarseness and grotesquerie, Tchaikovsky too calls on the imagination to surpass physical reality. The performer, to obtain a sound world of greater breadth, must exceed the limits of

pianism and make his or her instrument sound like an orchestra, like an epic symphony. Must make the brass bray, elevate the sometimes uncomfortable passages of repeated notes in order to reproduce the orchestral splendour of the symphonies. Like Dukas in his Sonata or Albéniz in *Iberia*, Tchaikovsky asks his interpreters to transcend the technique of the instrument so as to transport their listeners to different climes, heroic, to be sure, but also introverted, reflecting his shifting moods, his alternations of elegiac sadness and joy, of depression and exaltation.

Though the Russian composer can impress us with such large-scale works, he remains the master of the poetic miniature, with his album leaves, his lullabies, his *dumky*, his musical aphorisms and his cycle *The Seasons*: all seem to be pages from an intimate musical diary, a place where a tortured composer confided his innermost thoughts. In 1875 and 1876, at the time when he wrote *The Seasons*, Tchaikovsky was a worried man. He was obliged to marry in order to conceal his homosexuality and silence the rumours about him. Short of money, he accepted a commission from the Russian periodical *Nuvellist* to compose a short piece to be published monthly from January to December 1876. Oscillating between tributes to Schumann like 'By the Hearth' (January) and 'The Carnival' (or 'Shrovetide', February) and evocations of Russian folklore, the composer presents a succession of musical miniatures depicting the

months of the year. The publisher subsequently provided them with poetic epigraphs borrowed from Pushkin, Koltsov, Maykov and other Russian writers. In the course of the seasons, Tchaikovsky sets out an intimate vision of everyday life, from the 'Song of the Lark' heralding spring to the sadness of winter: 'Suppress at once and for ever / The fear of longing in your heart' (epigraph by Nekrasov to 'On the Troika', November). To be sure, he is here fulfilling a pedagogical task, writing pieces for use in the families of the magazine's readers; but he also touches on the mystery of Russian melancholy, which Vladimir Jankélévitch describes so well: 'The sweet and melancholic reverie that the Slavonic composers such as Dvořák and Tchaikovsky call the "dumka" is not a thought (*duma*) but a *little* thought, a burgeoning, hesitant thought; the opposite of a rigorous progression; precisely in its kinship with narrative ballad of Ukrainian folklore, the *dumka* retains its crepuscular and diffident character: the dreamy meditation is meditative only in a manner of speaking, for it has nothing to meditate on, and it never unfolds the consequences implicit in an idea.' It is with these words in mind that one should listen to the gentle 'Autumn Song' of the month of October or the tender 'Barcarolle' of June: 'With mysterious sadness / The stars will shine down on us' (Pleshcheyev).

Rodolphe Bruneau-Boulmier
Translation: Charles Johnston

Jonas Vitaud was born in 1980, and began studying the piano at the age of six and the organ at eleven. A student of Brigitte Engerer, Jean Koerner and Christian Ivaldi, he obtained four *premiers prix* (piano, chamber music, piano accompaniment, harmony) at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, and went on to win prizes at several international competitions (Lyon, the ARD-Musikwettbewerb in Munich, Trieste, the International Beethoven Piano Competition in Vienna) as both soloist and chamber musician. He now appears at such prestigious festivals as La Roque d'Anthéron, Lille Piano(s) Festival, Piano aux Jacobins, Pâques à Deauville, Festival de la Chaise-Dieu, Festival Chopin de Bagatelle, the Richard Strauss Festival at Garmisch-Partenkirchen in Germany, Autunno Musicale at Caserta in Italy, iDans in Istanbul, Dubrovnik Summer Festival, and French May in Hong Kong, and has also performed at the Phillips Collection in Washington.

An enthusiastic champion of contemporary music, Jonas Vitaud has worked with such eminent composers as Henri Dutilleux, Thierry Escaich, György Kurtág and Philippe Hersant. These encounters were a decisive source of inspiration and artistic fulfilment. He also gives a privileged place to chamber music, which he plays with artists including Bertrand Chamayou, Adam Laloum, Sumi Hwang, Thierry Escaich, Christian-Pierre La Marca, Victor Julien-Laferrière, and the Quatuor Zaïde.

His first solo recording, a Brahms programme, was released on Orchid Classics and was warmly received by the critics (Supersonic Pizzicato award, 4* in *BBC Music Magazine*, etc.). Since 2013, Jonas Vitaud has taught in the accompaniment and sightreading class at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. He is an associate artist of the Fondation Singer-Polignac.

Tschaikowsky ist unbestritten Teil meines musikalischen Pantheons. Werke wie die Ouvertüre von „Romeo und Julia“, die Symphonien Nr. 4 und Nr. 5, „Schwanensee“, „Eugen Onegin“ und „Pique Dame“ begleiten und verzaubern mich seit meiner Kindheit. Seine Kenntnis des Orchesters, sein angeborener Sinn für die Klangfarbe sowie die passende Instrumentierung haben ganz maßgeblich zu dieser Faszination beigetragen.

Erst später entdeckte ich seine Klaviermusik, in den Jahren 1995-2000, während meines Studiums am Pariser CNSMD bei Brigitte Engerer. Sie hatte fast zehn Jahre in Moskau u. a. bei Stanislaw Neuhaus studiert, und kannte sich daher bestens mit dem gesamten russischen Repertoire aus, vor allem aber mit Tschaikowsky.

1999 hat Brigitte Engerer mich dazu animiert, die „Grande Sonate“ op. 37 einzustudieren. Ich kann sagen, dass ihr Verständnis der Musik Tschaikowskys wie auch ihre Auffassung von diesem so reichhaltigen und ambitionierten Werk (dies gilt auch etwas später für „Die Jahreszeiten“) mit zu dem schönsten musikalischen Vermächtnis gehören, das ich von ihr erhalten habe. Sie achtete auf das Strengste darauf, insbesondere in strikter Übereinstimmung mit der von Tschaikowsky vorgegebenen Phrasierung, jegliches unnötige Pathos zu vermeiden wie auch jede etwas „kränklich“ anmutende Sentimentalität, die in dieser Musik so leicht die echte Melancholie und die Noblesse der Klangrede ersetzen kann. „Musikalisch!“ [sic!] sagte sie dann voller Ironie und Spott, und erinnerte an Tschaikowskys maßlose Begeisterung für Mozarts Musik, die mich vom Entlanggleiten an diesen gefährlichen Abgründen abhalten sollte ...

In Abwandlung von Tschaikowskys berühmter Widmung¹ an Nikolaj Rubinštejn, den ersten brillanten Interpreten der „Grande Sonate“, in seinem Klaviertrio a-Moll op. 50, möchte ich diese ein Jahr nach dem Tod von Brigitte Engerer entstandene Aufnahme aus dem Jahr 2013 „à la mémoire d’une grande artiste“, also dem Andenken an eine große Künstlerin, widmen.

Jonas Vitaud

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

1 „À la mémoire d’un grand artiste“ [sic!]. *Dt.* Dem Andenken an einen großen Künstler. Anm. d. Ü.

„Erst in völliger Einsamkeit fühle ich mich wirklich wohl.“
Tschaikowsky, 1879



Im Jahre 1878 hatten Chopin, Schumann und Brahms ihre jeweils drei Klaviersonaten bereits komponiert. Auch Liszts Meisterwerk, seine Klaviersonate in h-Moll, lag schon längst vor. In Russland machte sich Anton Rubinstein 1877 an seine Klaviersonate Nr. 4 in a-Moll; auch Balakirew hatte sich schon an dieser Gattung versucht, im Gegensatz zu den anderen Mitgliedern der „Gruppe der Fünf“. Im März 1878 begab sich Tschaikowsky unter Mühen an die Komposition seiner „Grande Sonate“ für Klavier op. 37. Einige Monate zuvor schrieb er an seine Vertraute und Gönnerin Nadeshda von Meck: „Ich bin in eine tiefe und um so schrecklichere Verzweiflung geraten, da es niemanden gab, der mich hätte unterstützen und ermutigen können. Ich habe begonnen, mir sehnlichst den Tod zu wünschen (...), aber ich habe noch nicht alles gesagt, was ich sagen kann, bevor ich mich in die Ewigkeit verabschiede.“ Der erst achtunddreißig Jahre alte, physisch und psychisch erschöpfte Komponist gab seinen Posten am Moskauer Konservatorium auf, um sich in den Schaffensrausch zu flüchten. Er wurde regelrecht von den Musen geküsst und verfasste Schlag auf Schlag „Eugen Onegin“, das Violinkonzert D-Dur op. 35 und die erstaunliche

„Grande Sonate“ op. 37. Letztere Musikgattung bereitete ihm große Schwierigkeiten. 1863 hatte er die Komposition seiner ersten Klaviersonate nach nur einhundsiebzig Takten wieder aufgegeben, zwei Jahre später komponierte er eine andere Sonate für Klavier, die er jedoch in der Schublade beließ, ihre Veröffentlichung lehnte er ab. Zwischen März und April 1878 entfaltete er schließlich schier übermenschliche Kräfte, um ein viersätziges Werk von halbstündiger Dauer zu verfassen, „eines von meinen am wenigsten liebenswerten Kindern“, eine „trockene und komplexe“ Partitur, wie er am Tag vor der Erstaufführung durch den Pianisten Nikolaj Rubinstein am 21. Oktober 1878 schrieb; dieser hatte drei Jahre zuvor Tschaikowskys berühmtes erstes Klavierkonzert in b-Moll mit maßloser Kritik und Verachtung überzogen, da er es zu vulgär fand.

Hier in der „Grande Sonate“ gewinnen die schöne Strenge, die Energie sowie der genaue Tonsatz die Oberhand über jegliche Sentimentalität. Das Stück ist ebenso packend wie ein Roman von Dostojewski, den Tschaikowsky als Fortsetzungsroman in der Zeitung las. Der erste Satz eröffnet eine kollektive Geschichte mit einem Militärmarsch, Chören und Zitaten aus

dem *Dies Irae*. Der zweite ist etwas vertraulicher gehalten, er lässt sich wie ein Opernrezitativ deklamieren und verwendet Harmonien und Modulationen aus Chopins Prélude Nr. 4. Nach dem wie ein feuriges Schumann-Intermezzo klingenden Scherzo bringt das Finale russische Folklore sowie Glockenläuten, um dann mit fünf Akkorden im Fortissimo seinem Ende zuzustreben. Dostojewski lässt eine Vielzahl von Personen in seinen Romanen auftreten, sein Stil geht schonungslos mit der Sprache um; Tschaikowsky gebietet der Fantasie ebenfalls, die Wirklichkeit zu übertreffen. Zur Schaffung eines umfangreicheren Klanguniversums muss der Interpret die Grenzen des pianistischen Tonsatzes überwinden und sein Instrument wie ein Orchester, wie ein symphonisches Epos klingen lassen. Er sollte die Blechbläser regelrecht „röhren“ lassen, zudem die lästig wirkenden repetierten Noten ins Erhabene steigern, um die orchestrale Pracht der Symphonien wiederzubeleben. Wie Dukas bei seiner Sonate oder Albéniz in „Iberia“ verlangt Tschaikowsky von seinem Interpreten, die Technik des Instrumentes zu transzendieren, um den Zuhörer in andere, wohl heroischere Gefilde zu entführen, welche aber auch intimere Elemente besitzen, mit ihren Gemütsschwankungen, dem

Wechsel zwischen elegischer Trauer und Freude, zwischen Depression und Begeisterung.

Wenn der russische Komponist auch mit großangelegten Werken beeindruckt, so bleibt er doch der absolute Meister der poetischen Miniatur mit seinen Albumblättern, seinen Wiegenliedern, seinen Dumkas, seinen „musikalischen Gedanken“ oder seinem Zyklus „Времена года/ Les Saisons“² (Die Jahreszeiten): Man könnte sie für Seiten aus einem musikalischen Tagebuch halten, in dem ein höchst sensibler Komponist sein Herz ausschüttet. Zwischen 1875 und 1876, zum Zeitpunkt, als er „Die Jahreszeiten“ komponierte, plagten Tschaikowsky viele Sorgen. Er musste eine Ehe eingehen, um seine Homosexualität zu verbergen und die Gerüchteküche zum Schweigen zu bringen. Aus Geldmangel akzeptierte er den Auftrag der russischen Monatszeitschrift „Nouvelliste“ und komponierte im Zeitraum zwischen Ende 1875 und Mai 1876 jeweils ein kurzes Stück für die zwölf Monatsausgaben 1876 der Zeitschrift. Neben einer Hommage an Schumann mit „У камелька/Au coin du feu“ (Am Kamin) und „Масленица/Carnaval“ (Butterwoche³/Karneval) sowie populärer russischer Volksmusik vereint der Komponist hier die Monate des Jahreslaufs; poetische Epigramme von Alexander

2 Der Zyklus erschien 1876 als vollständige Sammlung zunächst mit russischen Titeln, in der Zweitausgabe 1885 wurden die französischen Titel verwendet. Entsprechend werden hier beide Sprachfassungen angezeigt, gefolgt von der deutschen Übersetzung. Anm. d. Ü.

3 „Butterwoche“: die russische Karnevalswoche. Anm. d. Ü.

Puschkin, A. Kol'cov, A. Majkov und anderen russischen Dichtern stellte der Verleger den Stücken nachträglich als Motto voran. Im Ablauf der Jahreszeiten entfaltet Tschaikowsky seine ganz persönliche Vorstellung vom Alltagsleben der Menschen, von der Verheißung des Frühlings durch den „Песнь жаворонка/ Chant de l'alouette“ (Lied der Lerche) bis hin zu der Tristesse des Winters: „Und bezwinde im Herzen auf Dauer / Deine traurige Unrast allein“ (N. Nekrasov). Der Komponist wirkte sicherlich pädagogisch wertvoll mit diesen Klavierstücken für den Hausgebrauch der Leserschaft dieser Zeitschrift, aber er rührte auch an das Geheimnis der russischen Melancholie, das Vladimir Jankélévitch⁴ so gut beschreibt: „Die melancholische und zarte Träumerei, die die slawischen Musiker, so etwa Antonín Dvořák oder Tschaikowsky, Dumka nennen, ist kein Gedanke (*ukrain. дума*) an sich, sondern ein „kleiner“ Gedanke [im Diminutiv], ein tastender, neuer Gedanke und das Gegenteil eines strengen gedanklichen Zusammenhanges; sogar dort, wo die Dumka mit der Ballade der ukrainischen Folklore verwandt ist, behält sie ihren leicht obskuren und diffusen Charakter: Diese träumerische Versenkung ist nur in ihrem Ausdruck meditativ, denn sie hat nichts, worüber sie nachsinnen kann und sie entwickelt auch niemals die einer Idee innewohnende

Folgerichtigkeit.“ Das sanfte „Осенняя песня/ Chant d'automne“ (Herbstlied) des Monats Oktober oder die zärtliche „Баркаролла/ Barcarolle“ vom Juni erinnern den Hörer daran: „Sterne mit heimlichem Kummer / Strahlen hoch über uns“ (A. Pleščeev).

Rodolphe Bruneau-Boulmier
Übersetzung: Hilla Maria Heintz

4- **Vladimir Jankélévitch** (1903-1985) war ein bekannter französischer Philosoph und Musikwissenschaftler. Anm. d. Ü.

Jonas Vitaud (*1980) begann mit sechs Jahren mit dem Klavierspiel, das Orgelspiel kam hinzu, als er elf war. Im Pariser Konservatorium erhielt Jonas Vitaud jeweils den 1. Preis für Klavier (Klasse von Brigitte Engerer), für Kammermusik (Klasse von Christian Ivaldi), für Klavierbegleitung (Klasse von Jean Koerner) und für Harmonie (Klasse von Jean-Claude Raynaud). Jonas Vitaud ist sowohl als Solist als auch als Kammermusikpartner Preisträger mehrerer internationaler Musikwettbewerbe (Lyon, ARD-Musikwettbewerb München, Triest, Internationaler Beethoven Klavierwettbewerb Wien) und tritt regelmäßig bei renommierten Festivals in Erscheinung: La Roque d'Anthéron, Lille Piano(s) Festival, Piano aux Jacobins, beim Osterfestival Deauville, Festival de la Chaise Dieu, Festival Chopin Bagatelle, beim Richard-Strauss-Festival Garmisch-Partenkirchen, dem Musikalischen Herbst im italienischen Caserta, bei iDans Istanbul, beim Sommer-Festival Dubrovnik, beim French May Hongkong u. a., außerdem gastierte er noch bei der Phillips Collection in Washington.

Jonas Vitaud interessiert sich leidenschaftlich für Neue Musik und konnte in diesem Zusammenhang schon mit Komponisten wie Henri Dutilleux, Thierry Escaich, György Kurtág oder Philippe Hersant zusammenarbeiten. Diese Begegnungen waren für ihn eine höchst fruchtbare Quelle der Inspiration und künstlerischer Entfaltungsmöglichkeiten. Die Kammermusik nimmt ebenfalls einen großen Platz in seinem Leben ein; in diesem Bereich konzertiert Jonas Vitaud regelmäßig mit Bertrand Chamayou, Adam Laloum, Sumi Hwang, Thierry Escaich, Christian-Pierre La Marca, Victor Julien-Laferrière, dem Zaïde-Quartett u.a..

Jonas Vitauds erste Soloeinspielung mit Werken von Brahms erschien bei Orchid Classics und wurde einhellig von der internationalen Fachpresse gelobt (Supersonic Pizzicato Award, 4* BBC Music Magazine u. a.). Seit 2013 unterrichtet Jonas Vitaud am Pariser Conservatoire National Supérieur Klavierbegleitung und Prima-Vista-Spiel. Er wird als „Artiste associé“ von der Fondation Singer-Polignac gefördert.

Jonas Vitaud remercie Sylvie Gerin, Chloé Guerber, Cécile Lenoir, Mirare et son équipe, Daniel et Christine Parisot, ainsi que la mairie de Toulouse.

Enregistrement réalisé à L'Auditorium Saint-Pierre des Cuisines de Toulouse du 2 au 4 septembre 2013 / Prise de son, direction artistique, montage : Cécile Lenoir / Piano et accord : Pianos Parisot / Photos : Geoffrey Arnoldy / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet LMY&R Portfolio / Réalisation digipack : saga.illico / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2016 MIRARE, MIR308
www.mirare.fr