



LUKAS GENIUŠAS CHOPIN

(1810-1849)

MAZURKAS SONATE N° 3

1. Mazurka op. 6 n° 3 en <i>mi</i> majeur	1'50
2. Mazurka op. 7 n° 3 en <i>fa</i> mineur	2'21
3. Mazurka op. 17 n° 1 en <i>si</i> bémol majeur	1'47
4. Mazurka op. 30 n° 4 en <i>ut</i> dièse mineur	4'27
5. Mazurka op. 33 n° 1 en <i>sol</i> dièse mineur	1'42
6. Mazurka op. 33 n° 2 en <i>ré</i> majeur	2'13
7. Mazurka op. 33 n° 3 en <i>ut</i> majeur	1'20
8. Mazurka op. 63 n° 1 en <i>si</i> majeur	2'04
9. Mazurka op. 63 n° 2 en <i>fa</i> mineur	1'36
10. Mazurka op. 63 n° 3 en <i>do</i> dièse mineur	1'56
11. Mazurka op. 68 n° 2 en <i>la</i> mineur	2'48
Sonate pour piano n° 3 en <i>si</i> mineur op. 58	
12. Allegro maestoso	10'06
13. Scherzo : Molto vivace	2'49
14. Largo	9'58
15. Finale : Presto non tanto	5'37

Enregistrement réalisé du 20 au 23 septembre 2019 au Gustav-Mahler-Saal - Toblach / Dobbiaco - Italie /
Direction artistique, prise de son, montage : Nicolas Bartholomé, Maximilien Ciup - Little Tribeca / Piano
et accord : Giulio Passadori / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian
Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet LMY&R Portfolio / Réalisation digipack : saga.illico / Photos :
Ira Polyarnaya / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © MIRARE 2020, MIR508

Lorsqu'on évoque Chopin, c'est souvent comme l'auteur de courtes pièces plutôt que de grandes architectures. Certainement Schumann – par ailleurs fervent admirateur du compositeur polonais – a-t-il contribué à cette réputation. Ne jugeait-il pas que Chopin avait péché par orgueil (*Übermut*) en désignant comme une sonate (la deuxième) son opus 35, alors qu'il n'avait fait qu'y regrouper « quatre de ses enfants les plus fous » ? Heureusement, le musicologue Alan Walker et d'autres à sa suite ont montré que les sonates de Chopin – les trois pour piano comme celle pour violoncelle et piano – sont des constructions minutieuses et des réponses aussi diverses qu'abouties au modèle beethovénien.

Écrite en 1839 et construite autour de son illustre « Marche funèbre », composée deux ans plus tôt, la Deuxième Sonate est une méditation sur la mort. Cinq ans plus tard, en 1844, la Troisième Sonate est à l'inverse une œuvre d'élan, de prospective. Née quelques mois après le décès de Nicolas Chopin, le père du compositeur, elle aurait pu rester enfermée dans la douleur du deuil, de l'éloignement et de la maladie – une tuberculose dont cette terrible nouvelle occasionna une flambée. Elle se ressent au contraire de l'enthousiasme suscité chez Fryderyk par la venue de sa sœur aînée adorée, Ludwika, qu'il n'avait pas vue depuis qu'il avait quitté la Pologne quatorze ans plus tôt. La joie des visites faites ensemble à Paris, le bonheur de l'été commun à Nohant, chez George Sand, ont entraîné la partition vers des rivages plus exaltés ; si elle débute comme les deux précédentes dans une tonalité mineure, la Troisième Sonate est la seule à se conclure sur l'optimisme du mode majeur.

Surgi d'un geste volontaire, presque héroïque, le premier mouvement réinterprète avec originalité le schéma de la sonate bithématique beethovénienne. Le premier groupe thématique témoigne des qualités que Chopin aurait pu développer si la maladie ne l'avait emporté cinq ans plus tard : rythme incisif, imprévisibilité de l'harmonie, complexité du contrepoint, profusion et brièveté des thèmes. Ces traits, présents dans les mouvements suivants, épargnent toutefois le second thème – une magnifique mélodie accompagnée d'arpèges, comme Chopin a déjà eu souvent l'occasion d'en déployer. Après un développement exploitant tout le potentiel dramatique du premier thème, seul le second est réexposé – comme si Chopin voulait à présent balayer les débordements et l'instabilité du premier. L'aérien scherzo placé en seconde position passe comme un mirage ; il recèle toutefois un trio central d'une profonde poésie. Après une impérieuse entrée en matière, le troisième mouvement déploie son chant dans une atmosphère nocturne tendre et chaleureuse. Le finale adopte une forme rondo-sonate ; l'impétueux thème refrain croît en intensité à chacune de ses itérations, mais c'est son concurrent, un motif conquérant en *si* majeur, qui a le dernier mot.

Au contraire de cette architecture imposante, les mazurkas comptent parmi les pièces les plus brèves de Chopin. Hector Berlioz, pourtant adepte de la monumentalité, se laissa prendre à leur charme lors d'un concert de leur auteur, en décembre 1833 : « Il y a des détails incroyables dans ses mazurkas ; encore a-t-il trouvé de les rendre doublement intéressantes en les exécutant avec le dernier degré de douceur,

au superlatif du *piano*, les marteaux effleurant les cordes, tellement qu'on est tenté de s'approcher de l'instrument et de prêter l'oreille comme on ferait à un concert de sylphes et de follets. » Issu du nom des Mazurs, un peuple vivant dans les plaines de Mazovie, autour de Varsovie, le terme de *mazurka* se décline en trois réalités : le *mazur* ou *mazurek*, au caractère noble, voire héroïque (l'hymne national polonais est un *mazurek*) ; l'*oberek*, plus enlevé et léger ; et le *kujawiak*, plus lent et mélancolique. Tous partagent une mesure à trois temps, des rythmes pointés et des accents sur les temps faibles de la mesure.

Chopin laisse 58 mazurkas aux personnalités variées : rustiques ou aristocratiques, secrètes ou exubérantes. Un monde sépare ainsi la robuste Mazurka op. 6 n° 3 (1830-1831) des douloureuses Mazurkas op. 63 n° 2 et 3 (1846), les deux dernières publiées du vivant de Chopin, en 1847. La première est un tableau quasi folklorique : basses imitant le bourdon d'une cornemuse (quintes à vide répétées obstinément), accents marqués et, dans l'un des épisodes, le délicieux parfum du mode lydien, avec sa quarte augmentée typique (un *la* dièse, dans la tonalité de *mi* majeur). Au contraire, les op. 63 n° 2 et 3 évoluent dans le lyrisme triste du *kujawiak*, avec une écriture aussi élégante qu'immatérielle. La qualité mélodique de certaines mazurkas n'échappa pas à Pauline Viardot, qui adapta douze d'entre elles pour la voix, sur des poèmes de Louis Pomey. Parmi elles figurent les Mazurkas op. 33 n° 2 et 3 (1836-1838, publiées dans l'ordre inverse en Allemagne) ; la mezzo-soprano française, qui fut l'une des plus grandes Rosine du *Barbier de Séville* de Rossini, aimait inclure dans la scène de la leçon de chant l'op. 33 n° 3 (en *do* majeur), rebaptisée *Berceuse*.

Une constante demeure, dans toute cette diversité : les mazurkas sont certainement les pages les plus intimement polonaises que Chopin ait composées. De quoi justifier ce mot de Wilhelm von Lenz, un proche du compositeur, auteur d'écrits sur les pianistes de son temps : « Les mazurkas sont le carnet de voyage de son âme à travers les territoires politico-sociaux du pays de rêve sarmatien ! [...] Chopin fut le *seul* pianiste *politique*. Il *jouait* Pologne, il *composait* Pologne. » Chopin avait-il de telles intentions ? Que savait-il vraiment de la Sarmatie, ce territoire entre Don et Volga qui avait servi de terre d'origine fantasmée aux nationalistes polonais dans les décennies précédentes ? On préférera associer à sa musique le magnifique poème que lui a consacré Marcel Proust en 1896 :

Chopin, mer de soupirs, de larmes, de sanglots
Qu'un vol de papillons sans se poser traverse
Jouant sur la tristesse ou dansant sur les flots.
Rêve, aime, souffre, crie, apaise, charme ou berce,
Toujours tu fais courir entre chaque douleur
L'oubli vertigineux et doux de ton caprice
Comme les papillons volent de fleur en fleur . . .

Claire Delamarche

Lukas Geniušas piano

Le pianiste russo-lituanien Lukas Geniušas a su se tailler une place parmi les artistes les plus passionnants et les plus distinctifs de sa génération.

Loué pour sa « brillance et sa maturité » (*The Guardian*), il est invité à donner des récitals dans les salles les plus prestigieuses autour du monde, parmi lesquelles le Wigmore Hall de Londres, le Concertgebouw d'Amsterdam, la Salle Gaveau, le Théâtre des Champs-Élysées et l'Auditorium du Louvre à Paris, la Frick Collection à New York, la Phillips Collection à Washington, D.C., le Gilmore Keyboard Festival à Kalamazoo, Michigan, le Teatro Carlo Felice à Gênes, la Sala Verdi à Milan et la Grande Salle du Conservatoire de Moscou. Il est également régulièrement invité à des festivals tels que La Roque d'Anthéron, Piano aux Jacobins, Rheingau Musik Festival, le Klavier-Festival Ruhr, Schloss Elmau ou le Kammermusikfest Lockenhaus.

Lukas Geniušas s'est produit avec de nombreux orchestres, tels l'Orchestre philharmonique de Radio France, l'Orchestre national de Lyon, le Philadelphia Orchestra, l'Orchestre symphonique de la NHK, le City of Birmingham Symphony Orchestra, l'Orchestre symphonique de Stavanger, l'Orchestre philharmonique de Saint-Pétersbourg, le Sinfonieorchester St. Gallen, la Kremerata Baltica, l'Orchestre national de Russie, l'Orchestre du Théâtre Mariinski, l'Orchestre symphonique de Toronto, l'Orchestre philharmonique de Varsovie et l'Orchestre symphonique de la Radio danoise, sous la baguette de chefs tels que Valery Gergiev, Mikhaïl Pletnev, Leonard Slatkin, Charles Dutoit, Andreï Boreïko, Tugan Sokhiev, Saulius Sondeckis, Dmitri Sitkovetski, Antoni Wit, Rafael Payare et Dmitri Liss, pour n'en citer que quelques-uns.

Connu pour sa curiosité innée et ses intérêts musicaux étendus, Lukas explore un large éventail de répertoires, du baroque aux œuvres de compositeurs contemporains. Ses intérêts actuels le mènent des concertos pour piano de Beethoven à *Ludus Tonalis* de Hindemith ainsi qu'à John Adams, avec un penchant marqué pour les compositeurs russes tels que Tchaïkovski, Rachmaninov et Prokofiev. Chambriste passionné et interprète d'une grande curiosité, il aime créer de nouvelles œuvres de compositeurs modernes et ressusciter des musiques rarement jouées. Ces aspects de sa carrière se reflètent dans la discographie de Lukas Geniušas, acclamée par la critique, qui comprend des œuvres de Beethoven, Brahms, Rachmaninov (l'intégrale des préludes), Chopin (les Études op. 10 et 25), des sonates de Prokofiev (Choc de *Classica*, Diapason d'or de l'année, *Editor's Choice* dans *Gramophone*) pour Mirare, et des compositions de Stravinsky, Desyatnikov et Tchaïkovski avec Aylen Pritchkin chez Melodiya.

Discussions of Chopin often focus on the composer of short pieces rather than large-scale structures. We may be sure that Schumann – though otherwise a fervent admirer of his Polish colleague – contributed to this reputation. Did he not think that Chopin had committed the sin of pride (*Übermut*) in designating his op.35 'Sonata' (no.2), when all he had done was yoke together 'four of his craziest children'? Fortunately, the musicologist Alan Walker and others have shown that Chopin's sonatas – the Cello Sonata as well as the three for piano – are meticulous constructions, and constitute responses to the Beethovenian model as diverse as they are accomplished.

Completed in 1839 and built around its third movement, the illustrious 'Funeral March' composed two years earlier, the Second Sonata is a meditation on death. Conversely, the Third Sonata, written five years later, in 1844, is a surging, forward-looking work. Composed as it was a few months after the death of Nicolas Chopin, the composer's father, it might well have remained immured in the pain of bereavement, separation from his family, and illness – for this terrible news provoked a new outbreak of his tuberculosis. On the contrary, it reflects the enthusiasm Fryderyk felt at the arrival of his beloved older sister, Ludwika, whom he had not seen since leaving Poland fourteen years previously. His joy at their shared visits of Paris, the happiness of the summer they spent together at George Sand's home in Nohant, led the score to more exalted regions; although it begins in a minor key, like its two predecessors, the Third is his only sonata to conclude in the optimism of the major mode.

Emerging from a resolute, almost heroic gesture, the first movement reinterprets the scheme of the Beethovenian bithematic sonata in original fashion. The first thematic group bears witness to the qualities that Chopin might have developed had he not succumbed to his illness five years later: incisive rhythm, unpredictable harmony, complex counterpoint, thematic profusion and brevity. These features are also present in the following movements, but are eschewed by the second theme – a beautiful melody with arpeggio accompaniment, of the kind Chopin had so often used in the past. After a development that exploits the full dramatic potential of the first theme, only the second is recapitulated, as if Chopin now wanted to sweep away the excesses and instability of the first theme. The airy Scherzo, placed in second position, flashes past like a mirage, but enshrines a deeply poetic central Trio. After an imperious introduction, the third movement unfolds its melody in a warm and tender nocturnal atmosphere. The Finale adopts sonata rondo form; the impetuous refrain theme grows in intensity with each occurrence, but it is its rival, a swaggering motif in B major, that has the last word.

In contrast to the imposing architecture of this work, the mazurkas are among Chopin's shortest pieces. Hector Berlioz, despite his penchant for monumentality, allowed himself to fall under their spell at a concert by the composer in December 1833: 'There are incredible details in his mazurkas; moreover, he found the means of making them doubly interesting by performing them with the ultimate degree of softness, the superlative of *piano*, the hammers grazing the strings, so much so that one is tempted

to come closer to the instrument and cock one's ear as one would do at a concert of sylphs and will-o'-the-wisps. The mazurka, which takes its name from the Mazurs (Masurians), a people who lived on the Mazovian plains around Warsaw, comes in three varieties: the *mazur* or *mazurek*, noble, even heroic in character (the Polish national anthem is a *mazurek*); the *oberek*, swifter and lighter; and the *kujawiak*, slower and more melancholy. Common to all three are triple time, dotted rhythms, and accents on the weak beats of the bar.

Chopin left fifty-eight mazurkas with varied personalities: rustic or aristocratic, reserved or exuberant. For example, there is a world of difference between the robust Mazurka op.6 no.3 (1830-31) and the sorrowful Mazurkas op.63 nos.2 and 3 (1846), the last two to be published during Chopin's lifetime, in 1847. The piece from op.6 is a quasi-folkloristic tableau: bass line imitating the drone of a bagpipe (ostinato repetition of open fifths), marked accents and, in one of the episodes, the delicious perfume of the Lydian mode, with its typical augmented fourth (A sharp in the key of E major). On the contrary, op.63 nos.2 and 3 evoke the sad lyricism of the *kujawiak*, in a style as elegant as it is immaterial. The melodic quality of some of the mazurkas did not escape the notice of Pauline Viardot, who arranged twelve of them for voice and piano to poems by Louis Pomey. Among these are the Mazurkas op.33 nos.2 and 3 (1836-38, published in reverse order in Germany); the French mezzo-soprano, who was one of the finest exponents of the part of Rosina in Rossini's *Il barbiere di Siviglia*, liked to include op.33 no.3 (in C major), renamed 'Berceuse', in that opera's singing lesson scene.

One constant remains in all this diversity: the mazurkas are certainly the most deeply Polish pieces Chopin wrote. This might well justify the remark of Wilhelm von Lenz, a close friend of the composer who wrote a memoir on the leading pianists of his time: 'The mazurkas are the diary of his spiritual journeys through the political and social territories of the Sarmatian dreamland! . . . Chopin was the *only political* pianist. He *played* Poland, he *composed* Poland.' Did Chopin have any such intentions? What did he really know about Sarmatia, that territory between the Don and the Volga that had served Polish nationalists for decades as the imagined land of the nation's origins? We may prefer to think of his music in the terms of the magnificent poem Marcel Proust devoted to him in 1896:

Chopin, mer de soupirs, de larmes, de sanglots
Qu'un vol de papillons sans se poser traverse
Jouant sur la tristesse ou dansant sur les flots.
Rêve, aime, souffre, crie, apaise, charme ou berce,
Toujours tu fais courir entre chaque douleur
L'oubli vertigineux et doux de ton caprice
Comme les papillons volent de fleur en fleur . . .¹

Claire Delamarche

Translation: Charles Johnston

Lukas Geniušas piano

The Russian-Lithuanian pianist Lukas Geniušas has firmly established himself as one of the most exciting and distinctive artists of his generation.

Praised for his 'brilliance and maturity' (*The Guardian*), he is invited to give recitals in the most prestigious venues all over the world, among them Wigmore Hall in London, the Amsterdam Concertgebouw, the Salle Gaveau, Théâtre des Champs-Élysées and Auditorium du Louvre in Paris, the Frick Collection in New York, the Phillips Collection in Washington, D. C., the Gilmore Keyboard Festival in Kalamazoo, Michigan, the Teatro Carlo Felice in Genoa, Sala Verdi in Milan and the Great Hall of the Moscow Conservatory. He is also regularly invited to such festivals as La Roque d'Anthéron, Piano aux Jacobins, Rheingau, the Ruhr Piano Festival, Schloss Elmau and Lockenhaus.

Lukas Geniušas has performed with numerous orchestras, including the Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre National de Lyon, Philadelphia Orchestra, NHK Symphony Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Stavanger Symphony Orchestra, St Petersburg Philharmonic, Sinfonieorchester St. Gallen, Kremerata Baltica, Russian National Orchestra, Mariinsky Theatre Orchestra, Toronto Symphony, Warsaw Philharmonic and Danish Radio Symphony Orchestra, under the batons of such conductors as Valery Gergiev, Mikhail Pletnev, Leonard Slatkin, Charles Dutoit, Andrey Boreyko, Tugan Sokhiev, Saulius Sondeckis, Dmitry Sitkovetsky, Antoni Wit, Rafael Payare and Dmitry Liss, to name but a few.

Known for his innate curiosity and extensive musical interests, Lukas explores a wide variety of repertory, from the Baroque to works by contemporary composers. His current focus ranges from the Beethoven piano concertos to Hindemith's *Ludus Tonalis* and John Adams, in addition to a marked penchant for Russian composers such as Tchaikovsky, Rachmaninoff and Prokofiev. He is an avid chamber musician and an extremely inquisitive performer and enjoys performing new works by modern composers, as well as resurrecting rarely performed music. These aspects of his career are reflected in Lukas Geniušas's critically acclaimed discography, which includes music by Beethoven, Brahms, Rachmaninoff (the complete preludes), Chopin (*Études* op.10 and 25), Prokofiev sonatas (*Choc de Classica*, Diapason d'Or of the Year and *Gramophone* Editor's Choice) for Mirare, and works by Stravinsky, Desyatnikov and Tchaikovsky with Aylen Pritchin on Melodiya.

Frédéric Chopin gilt gemeinhin eher als Komponist kurzer Stücke und nicht großformatiger Werke. Sicherlich hat Robert Schumann – ein ansonsten glühender Verehrer des polnischen Komponisten – auch zu diesem Ruf beigetragen. Vermeinte er nicht, dass Chopin „Übermut“ an den Tag gelegt hatte, als er sein Opus 35 als „Sonate“ auswies, da er in diesem Stück dem deutschen Komponisten zufolge doch nur „vier seiner tollsten Kinder zusammen[ge]koppelt“ habe? Glücklicherweise haben der Musikwissenschaftler Alan Walker sowie weitere Forscher belegt, dass Chopins Sonaten – sowohl die drei Klaviersonaten als auch die Sonate für Cello und Klavier – akribisch konstruiert sind und zudem vielfältige Antworten auf das Beethoven'sche Vorbild darstellen.

Die 1839 fertiggestellte und um den berühmten „Trauermarsch“, den zwei Jahre zuvor schon entstandenen dritten Satz, herum angelegte Klaviersonate Nr. 2 ist eine Meditation über den Tod. Die fünf Jahre später (1844) verfasste Klaviersonate Nr. 3 in h-Moll op. 58 ist hingegen ein Werk voller Elan und Voraussicht. Sie entstand wenige Monate nach dem Tod Nicolas Chopins, des Vaters des Komponisten, und hätte daher verhaftet bleiben können im Schmerz der Trauer, des endgültigen Abschieds sowie in Chopins eigener Krankheit, einer Tuberkulose, welche durch diese furchtbare Nachricht erneut zum Ausbruch kam. Aber nein, hier verspürt man die Begeisterung, die Chopin über die Ankunft seiner geliebten älteren Schwester Ludwika empfand, welche er seit seiner Übersiedlung aus Polen vierzehn Jahre zuvor nicht mehr gesehen hatte. Die Freude über die gemeinsamen Besuche in Paris, das Glück des zusammen verbrachten Sommers in Nohant, im Hause von George Sand, trug die Komposition in erhabenerer Gefilde; wenn sie auch wie die beiden vorhergehenden Sonaten in Moll beginnt, so ist die Klaviersonate Nr. 3 die einzige, die im optimistischen Dur-Modus abschließt. Aus einer dezidierten, schier heroisch zu nennenden Geste heraus interpretiert der Kopfsatz das Schema der Beethoven'schen bithematischen Sonatenform auf originelle Weise neu. Die erste Themengruppe zeugt von den Qualitäten, die Chopin hätte entwickeln können, wenn ihn seine Krankheit nicht fünf Jahre später hinweggerafft hätte: prägnanter Rhythmus, überraschende Harmonien, komplexer Kontrapunkt sowie Fülle und Kürze der Themen. Diese Charakterzüge, die in den folgenden Sätzen vorhanden sind, lassen jedoch das Seitenthema aus – eine wunderschöne, von Arpeggien begleitete Melodie, wie Chopin sie so oft einsetzte. Nach einer Durchführung, die sich des vollen dramatischen Potenzials des ersten Themas bedient, wird nur das zweite Thema neu belichtet, so, als ob Chopin nun das überbordende und instabile erste Thema vertreiben wollte. Das luftige Scherzo in der zweiten Position zieht wie eine Fata Morgana vorbei, aber es birgt ein zutiefst poetisches Trio im Mittelteil. Nach einer gebieterischen Einleitung entfaltet der dritte Satz seinen Gesang in einer warmen und zarten nächtlichen Atmosphäre. Das Finale nimmt eine Rondo-Sonatenform an; das ungestüme Refrainthema wird mit jeder Iteration intensiver, aber das letzte Wort hat sein „Konkurrent“, ein draufgängerisches Motiv in H-Dur.

Anders als bei diesem imposanten Format gehören die Mazurken zu den kürzesten Werken Chopins. Hector Berlioz, eigentlich ein Verfechter des eher Monumentalen, war bei einem Konzert des Komponisten im Dezember 1833 von ihrem Charme sehr angetan: „Seine Mazurken enthalten unglaubliche Feinheiten; und er versteht es, sie doppelt interessant zu machen, indem er sie mit einem Höchstmaß an Zartheit spielt. Es ist ein *piano* im Superlativ, bei dem die Hämmer die Saiten nur flüchtig berühren, in einem Maße, dass

man sich versucht sieht, näher an das Instrument heran zu gehen und sein Ohr hin zu halten, wie wenn man einem Konzert von Sylphiden und Elfen lauschte.“ Von der Mazurka (der Begriff leitet sich von den Masuren, einer Volksgruppe, die in der polnischen Landschaft Masowien um Warschau beheimatet war, ab), gibt es drei Varianten, zunächst den *Mazur* oder *Mazurek*, mit einem edlen, sogar heroischen Charakter (so ist auch die polnische Nationalhymne etwa ein *Mazurek*), dann den beschwingt-leichteren *Oberek* sowie den langsameren und melancholischen *Kujawiak*. Allen gemeinsam sind der Dreivierteltakt, punktierte Rhythmen und die Verschiebung der Betonung auf die zweite Zählzeit.

Chopin hinterließ achtundfünfzig Mazurken in vielfältigen Erscheinungsformen, mal rustikal oder aristokratisch, mal verhalten oder überschwänglich. Welten trennen etwa die robuste Mazurka op. 6 Nr. 3 (1830-1831) von den schmerzvollen Mazurken op. 63 Nr. 2 und 3 (1846), die letzteren erschienen zu Chopins Lebzeiten 1847. Die erste ist ein quasi folkloristisches Tableau mit den Bordun eines Dudelsacks imitierenden Bässen (obstinat wiederholte leere Quinten), ausgeprägten Akzenten und in einer der Episoden dem köstlich klingenden Hauch eines lydischen Modus mit seiner typischen übermäßigen Quarte (ein Ais, in der Tonart E-Dur). Die Mazurken op. 63 Nr. 2 und 3 übernehmen hingegen den traurig-lyrischen Tonfall des *Kujawiaks*, mit einem ebenso eleganten wie immateriellen Tonsatz. Die melodische Qualität einiger Mazurken entging Pauline Viardot-García nicht, die zwölf Mazurken für Singstimme und Klavier bearbeitete, auf Gedichte von Louis Pomey. Dazu gehören die Mazurken op. 33 Nr. 2 und 3 (1836-1838; in Deutschland erschienen sie in umgekehrter Reihenfolge); die französische Mezzosopranistin, eine der bedeutendsten Rosina-Interpretinnen überhaupt, wählte gern als Einlage für die Gesangsstunde der Rosina in Rossinis *Il barbiere di Siviglia* das in *Berceuse* umbenannte Opus 33 Nr. 3 (in C-Dur) aus.

Bei all dieser Vielfalt bleibt jedoch eine Konstante: Die Mazurken sind sicherlich die zutiefst polnischen Werke, die Chopin je verfasst hat. Diese Tatsache rechtfertigt wohl Wilhelm von Lenz' Bemerkung, eines engen Freundes des Komponisten und Verfassers von Schriften über die Pianisten seiner Zeit: „Die Mazurken von Chopin sind das Tagebuch seiner seelischen Reisen auf den politisch-socialen Gebieten sarmatischer Traumwelt! [...]. Chopin war der *einzig politische* Pianist. Er *gab* Polen, er *componierte* Polen.“ Hatte Chopin solche Absichten? Was wusste er wirklich über Sarmatien, jenes Gebiet zwischen Don und Wolga, das in den Jahrzehnten zuvor den polnischen Nationalisten als imaginäres Herkunftsland gedient hatte? Lieber möchte man wohl bei seiner Musik an das ihm 1896 von Marcel Proust gewidmete großartige Gedicht denken:

„Chopin, mer de soupirs, de larmes, de sanglots / Qu'un vol de papillons sans se poser traverse / Jouant sur la tristesse ou dansant sur les flots. / Rêve, aime, souffre, crie, apaise, charme ou berce, / Toujours tu fais courir entre chaque douleur / L'oubli vertigineux et doux de ton caprice / Comme les papillons volent de fleur en fleur ...“¹

Claire Delamarche

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

1 - Chopin, Meer von Seufzern, Tränen, Schluchzern; / darüberhin ein Schwarm von Schmetterlingen, er lässt sich nirgends nieder, / er spielt über der Traurigkeit, er tanzt über den Wellen. / Träume, liebe, leide, schreie, beruhige, bezaubere oder wiege, / stets lässt du gleich mit kapriziöser Laune / den Schmerzen schwindelndes Vergessen folgen, / so wie die Schmetterlinge von Blüte zu Blüte fliegen ...

Lukas Geniušas Klavier

Der russisch-litauische Pianist Lukas Geniušas hat sich erfolgreich als einer der faszinierendsten und markantesten Künstler seiner Generation etabliert.

Der für seine „Brillanz und Reife“ (*The Guardian*) gelobte Pianist wird regelmäßig zu Konzerten in die renommiertesten Konzertsäle der Welt eingeladen, darunter die Wigmore Hall in London, das Amsterdamer Concertgebouw, die Salle Gaveau, das Théâtre des Champs-Élysées und das Auditorium du Louvre in Paris, die Frick Collection in New York, die Phillips Collection in Washington, D. C., das Gilmore Keyboard Festival in Kalamazoo, Michigan, das Teatro Carlo Felice in Genua, die Sala Verdi in Mailand sowie der Große Saal des Moskauer Konservatoriums. Außerdem gastiert er regelmäßig bei Festivals wie La Roque d'Anthéron, Piano aux Jacobins, dem Rheingau Musik Festival, dem Klavier-Festival Ruhr, Schloss Elmau und dem Kammermusikfest Lockenhaus.

Lukas Geniušas trat bisher mit zahlreichen Orchestern in Erscheinung, darunter das Orchestre Philharmonique de Radio France, das Orchestre National de Lyon, das Philadelphia Orchestra, das NHK-Sinfonieorchester, das City of Birmingham Symphony Orchestra, das Stavanger Symfoniorkester, die St. Petersburger Philharmoniker, das Sinfonieorchester St. Gallen, die Kremerata Baltica, das Russische Nationalorchester, das Orchester des Mariinski-Theaters, das Toronto Symphony Orchestra, die Warschauer Philharmonie sowie das Dänische Radio-Sinfonieorchester, unter der Leitung von Valery Gergiev, Michail Pletnew, Leonard Slatkin, Charles Dutoit, Andrej Boreiko, Tugan Sokhiev, Saulius Sondeckis, Dmitri Sitkowetski, Antoni Wit, Rafael Payare und Dmitri Liss, um nur einige zu nennen.

Lukas Geniušas ist seit jeher bekannt für seine Wissbegierde sowie sein ausgedehntes musikalisches Interesse, denn er erforscht ein breites musikalisches Spektrum vom Barock bis hin zu Werken zeitgenössischer Komponisten. Sein Repertoire reicht von Beethovens Klavierkonzerten bis zu Hindemiths *Ludus Tonalis* und John Adams; das Wirken des Pianisten belegt zudem ein starkes Interesse an russischen Komponisten wie Tschaikowski, Rachmaninow und Prokofjew. Er ist begeisterter Kammermusiker und ein äußerst wissbegieriger Interpret mit Gefallen an der Aufführung neuer Werke zeitgenössischer Komponisten sowie an der Wiederentdeckung selten gespielter Musik. Diese Aspekte von Geniušas' Karriere spiegeln sich in seiner von der Kritik gefeierten Diskographie wider, mit Einspielungen von Beethoven-, Brahms-, Rachmaninow-Werken (so etwa aller *Préludes* dieses Komponisten), Chopin (*Etüden* op. 10 und op. 25), Prokofjew-Sonaten (Choc der Zeitschrift *Classica*, Diapason d'Or des Jahres und *Editor's Choice* von *Gramophone*) für Mirare sowie Werken von Strawinsky, Leonid Desjatnikow und Tschaikowski, zusammen mit Aylen Pritchin für das russische Label Melodija.