



BORIS TISHCHENKO

Piano Sonatas No. 7 with bells & No. 8

NICOLAS STAVY

Jean-Claude Gengembre



TISHCHENKO, BORIS (1939–2010)

SONATA NO. 7 for piano with bells, Op. 85 (1982) 40'14

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. <i>Andante – Allegro – Andante – Allegro – Andante</i> | 11'57 |
| 2 | II. <i>Lento – attacca –</i> | 16'46 |
| 3 | III. <i>Allegro</i> | 11'15 |

SONATA NO. 8 for piano, Op. 99 (1986) 29'38

- | | | |
|---|----------------------------|-------|
| 4 | I. <i>Allegro energico</i> | 6'00 |
| 5 | II. <i>Andantino</i> | 12'14 |
| 6 | III. <i>Allegro molto</i> | 11'10 |

TT: 70'50

NICOLAS STAVY *piano*

JEAN-CLAUDE GENGEMBRE *large bells, tubular bells, glockenspiel*

INSTRUMENTARIUM:

Grand Piano: Steinway D

In the output of any great composer it is possible to find one or more genres that form its backbone. In the case of Boris Tishchenko, it is the piano sonata which defines his creative universe. His eleven sonatas span his whole career: the first one is his Op. 3, and the final, Op. 151, is his last completed score. It is all the more true as already in his very first attempts, made while he was still a pupil of Shostakovich, Tishchenko displayed traits that would remain constant throughout his life.

With a duration of 40 minutes, the Seventh Sonata, Op. 85 (1982), is both the longest and the strangest of them, as it is a sonata for piano *and bells* – more precisely for large bells, tubular bells and glockenspiel, depending on the movement, and on the range and function of the part written for them. In answer to the call of the bells – the note C (the barest of them all) reiterated sixteen times in a *crescendo* – the piano enters with a chordal statement, establishing the harmonic polarities of the work. Here we witness a very abstract form of exposition, where the components are introduced in extreme simplicity.

The composer derives all of the material of the sonata from an accelerating movement downward to the depths of the instrument and a repeated cluster. All – or almost all, for following this abstract, almost otherworldly exposition comes a ‘theme’, marked *Allegro* and more traditional in appearance. Around ten bars later, some of the elements of the abstract introduction are combined with this theme, haunting it and distorting its meaning. At the end of the ‘traditional’ exposition, the bells are heard again, playing G and D, i.e. a fifth above the opening note, and then a fifth above that. However much the music that follows claims to be in sonata form, it is possible to imagine that the bipartite thematicism of that form is here played out as a confrontation between reality and abstraction. We hear the note C from the large bells again at the end of the movement, this time incorporated within a ten-note chord.

The seventeen minutes of the second movement allow the pianist to demonstrate his art and expertise in matters of touch and phrasing, responding to the demands made by the polyphonic growth of the music – a growth that arises from brief groups of notes underlined by a low A flat struck twenty-three times. With a predilection for the low register, Tishchenko exploits the melodic motifs to the utmost. As he propels them into the next group of motifs, the polyphony grows increasingly wild until a descending figure becomes dominant, and summons the bells which take over the idea and transform it.

It is noteworthy that this sequence of transformations is accompanied by clusters in the piano, just as was the final, repeated note of the first movement. The ending of that movement is thus developed later on in the work. The second movement soon comes to a moving conclusion, the polyphony becoming increasingly rarefied.

The third movement begins, *attacca*, in a very fast tempo, crotchet=172; it is based on the alternation of the fifths from the very opening of the sonata, C and G, G and D. A series of variations brings into play the elements and motifs heard so far, like a thematic summary of a superior kind. We can admire the composer's sleight of hand in combining already heard motifs to form new ones, playing with the listener's memory to create a form of dialogue. Mobility and exchanges between the hands characterize the development to a purely rhythmic climax, where the bells appear again, in this case the glockenspiel, the highest of this family of instruments.

The glockenspiel soaks up all of the musical material. It returns to the transformations heard near the end of the previous movement, the synthesis of the work's different thematic directions, and it is as if this 'drains' the piano part, which from now on contents itself with simply providing a punctuation of the melody. This process of draining and punctuation is the exact opposite of the massive clusters the piano played when it first accompanied the bells.

The Eighth Sonata, Op. 99 (1986), proves to be quite different, although like its

predecessor it is divided into three movements according to the pattern fast-slow-fast. But that is where the similarities end: the juxtaposition of these two works becomes a perfect tribute to the composer, bearing in mind how deeply he respects tradition while at the same time tearing up its rulebook.

Here things are more straightforward: an exposition with recapitulation, in a harmonically extended G minor, with flexible rhythms (shifting between 5/8 and 3/2, for instance, with a pulse that skips from quaver to minim) and focused on the interval of a third (G–B flat), leads to a development that resembles a fugal divertimento. The voices overlap, the motifs pass through the registers, gathering in one register and then abruptly moving into another one; a build-up is answered by a motif from the exposition, now transfused with dissonances.

The role of each element becomes apparent: the 5/8 motif serves as a transition and the ones in longer note values provide the greater part of the musical dialogue and polyphony. The proliferation of time signatures impose a kind of sputtering on the flow of music. A short coda presents the initial notes, G and B flat, spread across several octaves. At this point, the suspense is total.

The variations of the second movement are based on a sequence, a strange musical entity. This eight-bar sequence is reiterated in varied form nine times, each time in the shape of a short chorale in the middle register of the piano, in the aftermath of which a *staccato* bass melody suggests a ghostlike waltz.

The first ‘variation on variations’, as it might be termed, adds a counter-melody to the chorale, while the ghostly waltz remains in its earlier place, in the second half of the phrase. In the second variation there is a continuous quaver motion, creating the impression of an increase in tempo; the ‘waltz’ increases in range as well as speed. It is interesting to note that, during the flow of quavers, a melodic fragment stands out, a quotation from Shostakovich’s Fourth Symphony, apparently at ease in this environment.

The third variation breaks up the musical text in alternating hands; the thematic elements are still recognizable, but are widely dispersed. The thundering fourth variation takes us into a harmonic world rippled with notes played as fast as possible and with eruptions over several octaves. Variation 5 makes a cheerful entrance, with semiquavers running in the right hand, and the flow being punctuated by a dreamlike waltz in the left hand. From this point on the music retraces its steps: variation 6, the shortest of them, is reminiscent of the third. The seventh variation continues this process by taking its inspiration from the second – the short quote from the Fourth Symphony by Tishchenko's teacher appearing clearly again. Returning to the atmosphere of the opening, the last variation gives the chorale and the waltz an equality of presence which was previously lacking, and closes the movement on a pure E flat chord.

The essence of the last movement theme was supplied, as the score tells us, by a certain A. Ametov: a descending fourth and fifth (clearly borrowed from the first movement); a dotted figure which takes up the same motif with the addition of an upwards leap of an octave; a motif of two semiquavers followed by a dotted crotchet a fifth up, repeated at other pitches, and a downward run. This final movement encapsulates the principles of both the previous ones: the polyphonic liveliness of the first and the variation character of the second, again with many changes of time signature. Strangely enough, the way the music unfolds, as well the combination of elements reminiscent of folklore and those of a highly serious nature, are reminiscent of Schubert.

In the middle of the movement, a can-can melody lets rip and hogs the spotlight before the 'serious' aspects of the theme catch up with it. The following aria is shot through with Slavic feeling and abandons itself to a sweetness so Russian and so gentle that it seems to inhabit the realms that Turgenev and Bunin often describe – until it dies away in an ethereal *pianissimo*. But appearances can be deceptive.

Fragments of the theme sweep away this romantic atmosphere, rushing towards a cadence of clusters which buffet the keyboard, and all of a sudden, at the last moment, the true cadence of the sonata establishes itself – not made up of clusters, but leading to G major, definitive and clear-cut.

© *Frédéric Martin* 2015

Nicolas Stavy appears at prestigious international festivals and concert venues such as the Festival de la Roque d’Anthéron, Festival Piano aux Jacobins (Toulouse), the Salle Pleyel, EuroArt Praha Festival, ‘FEX’ Festival in Granada, Klavier-Festival Ruhr, the Casals Hall in Tokyo, the Bucharest Athenaeum, the Victoria Hall in Geneva, the Hong Kong Academy for Performing Arts and the New York 92nd Street Y. He also appears as a soloist with major orchestras including the Orchestre de la Suisse Romande, Bucharest Philharmonic Orchestra, Orchestre National de Lille and Orchestre de la Garde Républicaine.

Nicolas Stavy performs chamber music with such partners as Patrick Messina, Tatjana Vassilieva, Daniel Hope, Cédric Tiberghien, Tedi Papavrami, Karine Deshayes and the Ébène Quartet. He also participates in projects with actors including Robin Renucci, Didier Sandre, Brigitte Fossey and Eric-Emmanuel Schmitt.

First prizewinner as a pianist and chamber musician in the class of Gérard Frémy at the Paris Conservatoire, he undertook advanced studies with Dominique Merlet at the Geneva Conservatory, where he obtained a first prize with distinction. Having worked with György Sebök and Alfred Brendel, Nicolas Stavy has won prizes at numerous international competitions: a special prize at the Chopin Competition in Warsaw (2000), second prize at the Geneva International Competition (2001), fourth prize at the Gina Bachauer Competition in the USA (2002) and second prize at the Young Concert Artists Competition in New York (2003).

Jean-Claude Gengembre started his musical activities at the age of nine at the Lille Conservatoire, where he obtained first prizes in percussion and musical education. He continued his studies at the Paris Conservatoire, where in 1997 he obtained first prize as a percussionist. He has been solo timpanist with the Orchestre National de Lille (1996–2006), the Orchestre Philharmonique de Radio France (2007–12) and the Berlin Radio Symphony Orchestra (2012–13), returning to the Orchestre Philharmonique de Radio France in September 2013.

In addition to his work as a percussionist, Jean-Claude Gengembre is active as a composer. He has composed works for the Conservatories of Roubaix, Boulogne sur Mer and Calais, the string ensemble Vivat, the duo Contrastes, the festival Cuivres en Fête in Limoges and the ensemble Kaïos. His works are published by Alfonse Production, Billaudot and Petit Page.

So wie es bei jedem großen Komponisten eine oder mehrere Gattungen gibt, die das Rückgrat seines Œuvres ausmachen, prägt die Klaviersonate das Schaffen Boris Tischtschenkos: Seine elf Sonaten decken seine gesamte Schaffenszeit ab, von der ersten (op.3) bis zur letzten (op.151), die sein letztes abgeschlossenes Werk überhaupt ist – und das gilt umso mehr, als schon seine ersten Versuche aus seiner Lehrzeit bei Dmitri Schostakowitsch unzweifelhaft Persönlichkeit bekunden.

Mit ihren 40 Minuten Dauer ist die 1982 entstandene Sonate Nr.7 op.85 die umfangreichste unter den elf Sonaten, zugleich aber auch die seltsamste, handelt es sich doch um eine Sonate für Klavier ... und Glocken. Oder, genauer gesagt: um Große Glocken, Röhrenglocken und Glockenspiel – gemäß der Satzfolge, den Registern und ihrer Rollen. Auf das Erklingen des Tones C, des nacktesten Tons, sechzehn Mal im Crescendo wiederholt, antwortet das Klavier, indem es Akkorde skandiert, die die harmonischen Polaritäten des Werks definieren. Wir sind Zeugen einer sehr abstrakten Form von Exposition, bei der die Komponenten sich in extremer Einfachheit vorstellen.

Der Komponist bezieht sein gesamtes Material aus einem rhythmisch beschleunigten Abstieg in die Tiefe des Instruments sowie einem repetitierten Cluster. Genauer gesagt: fast alles – denn auf die abstrakte Exposition folgt, gleichsam aus einer anderen Welt, ein *Allegro*-, „Thema“ von traditionellerem Zuschnitt, dem sich nach zehn Takten Elemente aus dem abstrakten Beginn beimengen, die ihm keine Ruhe lassen und seinen Charakter verändern. Am Ende der „traditionellen“ Exposition kehren die Glocken wieder und spielen ein G und ein D: die beiden Quinten über dem Ausgangston. Insofern man das, was folgt, auf die Sonatenhauptsatzform beziehen kann, wäre denkbar, dass die thematische Zweiteiligkeit dieser Form hier als Konfrontation zwischen „dem Reellen und dem Abstrakten“ angelegt ist. Am Ende des Satzes erklingt erneut das C der Großen Glocken, diesmal als Teil eines zehntönigen Akkords.

Der siebzehnminütige zweite Satz erlaubt es Nicolas Stavy in dem Maße, wie die Polyphonie sich verdichtet, seine ganze Kunst und sein Wissen um Anschlag und Phrasierung zu zeigen. Die Verdichtung erwächst aus kurzen Tongruppen, grundiert von einem 23-mal wiederholten As. Tischtschenko verwertet die melodischen Motive bis an die Grenzen ihrer Möglichkeiten (wobei er eine Vorliebe für die tiefen Register hegt), treibt sie in die nächste Motivgruppe, während die Polyphonie sich zusehends verselbständigt – bis eine absteigende Figur erscheint, die von den Röhrenglocken aufgegriffen und permutiert wird.

Die Cluster-Begleitung im Klavier für die Dauer dieser Permutationen verdient besondere Beachtung, bekräftigt sie doch den letzten Ton des ersten Satzes und erweitert derart diesen fernen Schluss in der Sonate. Alsbald zieht sich der zweite Satz in die bewegte Atmosphäre konzentrierter Polyphonie zurück.

Attacca aber öffnet sich der dritte Satz in raschem Tempo (Viertel=172) mit pendelnden Quinten wie zu Beginn der Sonate: C und G, G und D. Eine Vielzahl von Variationen bringt die zuvor verwendeten Elemente und Motive ins Spiel und erweist sich solcherart als eine thematische Reprise höheren Grades. Bewundernswert sind die Jonglierkünste des Komponisten, der bereits erklangene Motive mit ganz neuen Figuren mischt und dabei mit dem Erinnerungsvermögen des Hörers spielt, um den musikalischen Diskurs zu entfalten. Beweglichkeit und Austausch zwischen den Teilen prägen die Entwicklung bis zu einem rein rhythmischen Höhepunkt, an dem sich erneut die Glocken geltend machen – in diesem Fall das Glockenspiel, höchster Vertreter der Familie.

Das Glockenspiel absorbiert die gesamte musikalische Substanz. Es greift auf die Permutationen vom Ende des vorigen Satzes zurück, Synthese der thematischen Tendenzen des Werks, und lässt den Klavierpart gewissermaßen „austrocknen“, begnügt sich dieser doch schließlich damit, die Melodie der Metallstäbe zu akzentuieren. Bemerkenswert, dass dieser Prozess der Akzentuierung und Austrocknung

den genauen Gegensatz zu den massiven Clustern des Klaviers darstellt, die die Glocken beim ersten Mal begleiteten ...

Die nächste Sonate – op. 99 (1986) – erweist sich als ganz anders geartet, ob schon sie mit ihrer älteren Schwester die dreisätzig Anlage schnell-langsam-schnell teilt. Hier aber enden die Ähnlichkeiten, und die Kopplung dieser Werke könnte den Komponisten nicht besser ehren, denn diese Sonate respektiert die Tradition, um ihre Bestandteile dabei auf eigene Weise gänzlich zu zerlegen.

Diese Sonate beginnt ohne Rätsel: Exposition samt Wiederholung in einer erweiterten g-moll-Tonalität und flexiblem Metrum (z. B. zwischen 5/8 und 3/2 pendelnd – mithin ein Pulsschlag, der sich um das Vierfache beschleunigt); in ihrem Zentrum steht die Terz G-B, die zu einer Art fugiertem Divertissement führt. Die Stimmen verflechten sich, die Motive wandern von einem Register ins andere, versammeln sich dann in dem einen, um plötzlich zu einem anderen zu springen; aufschießenden Raketen folgt ein Motiv der Exposition, mit Dissonanzen vermischt.

Die Rolle der einzelnen Elemente wird klar: Das 5/8-Motiv dient als Überleitung, während die längeren Motive das Material für die umfangreicheren Partien des Diskurses und die polyphone Verarbeitung liefern. Die Taktwechsel häufen sich, unterbrechen wie ein Keuchen den musikalischen Fluss. Eine kurze Coda bringt die Ausgangstöne zurück, G und B, verteilt über mehrere Oktaven. Die Spannung ist auf ihrem Höhepunkt.

Sie ist eine seltsame musikalische Einheit, jene Sequenz, auf der die Variationen des zweiten Satzes basieren. Diese Folge von acht Takten wird neunmal wiederholt und präsentiert sich bei jeder Wiederholung in Gestalt eines kurzen Choral im mittleren Klavierregister, in dessen Nachhall eine Stakkato-Bassmelodie einen geisterhaften Walzer evoziert..

Variation Nr. 1, sozusagen die „Variation der Variationen“, reichert den Choral um einen Kontrapunkt an, während der Phantomwalzer seinen angestammten Platz in

der zweiten Periodenhälfte behält. Variation Nr. 2 besteht vor allem aus Achteln, so dass das Gefühl einer abrupten Beschleunigung entsteht; der „Walzer“ erweitert seine Domäne hinsichtlich Register wie auch Umfang. Interessanterweise löst sich aus dem Fluss der Achtel ein Melodiefragment, das aus Schostakowitschs Vierter Symphonie stammt, sich aber auch in diesem Umfeld durchaus wohl zu fühlen scheint.

Variation Nr. 3 verteilt das Material auf alternierende Hände; die thematischen Elemente bleiben erkennbar, sind aber weithin verstreut. Nr. 4 kehrt unter Toben zurück zu einer harmonischen Welt, die von schnellstmöglich gespielten Tönen und mehrere Oktaven durchjagenden Raketen zerfurcht ist. Nr. 5 zeigt heitere Gesinnung; die rechte Hand spielt durchweg Sechzehntelnoten, während die linke vor diesem Hintergrund einen Walzertraum anstimmt. Nr. 6, die kürzeste, verweist auf Nr. 3, die den Beginn des Rückzugs der Musik markierte, bevor Nr. 7 den Prozess auf der Basis von Nr. 2 intensiviert – das kurze Zitat aus der Vierten Symphonie von Tschtschenkos Lehrer kehrt ohne jede Mehrdeutigkeit wieder. Die letzte Variation schließlich knüpft an die Stimmung der Themenexposition an, lässt ihren Teilen aber gleichberechtigt Raum (etwas, woran es zu Beginn noch mangelte) und beendet den Satz mit einem reinen Es-Akkord.

Der Themenkern des letzten Satzes stammt laut Partitur von einem gewissen A. Ametov: ein quart- und quintweise absteigendes Motiv, das offensichtlich dem ersten Satz entlehnt ist, eine punktierte Figur, die dies unter Hinzufügung einer Oktave wieder aufgreift, eine durch Sechzehntel und eine punktierte Viertel im Quintabstand modifizierte Wiederholung sowie eine absteigende Figur. Diese letzte Seite fasst als Synthese die stilistischen Prinzipien der beiden vorangegangenen Sätze zusammen: das polyphone Temperament des ersten und die variative Anlage des zweiten – dazu erneut zahlreiche Taktwechsel. Seltsamerweise lassen die weiträumige Disposition, das Nebeneinander von folkloristisch wirkenden und vollkommen ernsten Momenten an Schubert denken ...

In der Mitte des Satzes macht sich eine Art Cancan Luft und „besudelt“ die Szenerie, bis dies durch das „ernste“ Drängen des Themas wiedergutmacht wird ... Die darauf folgende Arie vibriert vor slawischem Gefühl, huldigt einer Sanftheit, die so russisch, so zart ist, dass sie aus jenen Gefilden zu stammen scheint, die bei Turgenjew und Bunin so oft Erwähnung finden. Bis es in einem ätherischen Pianissimo verhaucht. Aber hiervon darf man sich nicht täuschen lassen.

Teile des Themas fegen die romantische Atmosphäre hinweg, stürzen sich in eine Kadenz aus Clustern, die die Tastatur durchpflügt, bis sich plötzlich, im letzten Moment, der authentische Schluss der Sonate einstellt: Keine Cluster mehr, sondern eine Kadenz, die zu einem klaren, energischen G-Dur führt.

© *Frédéric Martin* 2015

Nicolas Stavy ist auf renommierten internationalen Podien zu Gast wie dem Festival de la Roque d'Anthéron, dem Festival Piano aux Jacobins, der Salle Pleyel in Paris, dem EuroArt Praha Festival, dem „FEX“-Festival in Granada, dem Klavier-Festival Ruhr, der Casals Hall in Tokyo, dem Athenaeum in Bukarest, der Victoria Hall in Genf, der Hong Kong Academy for Performing Arts und 92nd Street Y in New York. Als Solist hat er mit bedeutenden Orchestern wie dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Philharmonischen Orchester Bukarest, dem Orchestre National de Lille und dem Orchestre de la Garde Républicaine konzertiert.

Als Kammermusiker spielt er mit Musikerpersönlichkeiten wie Patrick Messina, Tatjana Vassiljeva, Daniel Hope, Cédric Tiberghien, Tedi Papavrami, Karine Deshayes und dem Quatuor Ébène; außerdem wirkt er an Projekten mit Schauspielern wie Robin Renucci, Didier Sandre, Brigitte Fossey und Eric-Emmanuel Schmitt mit.

Nicolas Stavy gewann den 1. Preis für Klavier und Kammermusik in der Klasse von Gérard Frémy am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris und perfektionierte sich bei Dominique Merlet am Genfer Konservatorium, wo er einen 1. Preis mit Auszeichnung erhielt. Nicolas Stavy, der Ratschlägen György Seböks und Alfred Brendels viel verdankt, ist Preisträger mehrerer internationale Wettbewerbe: Sonderpreis beim Chopin-Wettbewerb in Warschau 2000, 2. Preis beim Concours International in Genf 2001, 4. Preis bei der Gina Bachauer International Piano Competition in den USA 2002 und 2. Preis der Young Concert Artists in New York 2003.

Jean-Claude Gengembre ging im Alter von 9 Jahren an das Konservatorium von Lille, wo er 1. Preise für Schlagzeug und musikalische Ausbildung erhielt. Er setzte sein Studium am Pariser Conservatoire fort, wo er 1997 nach einstimmigem Votum den 1. Preis für Schlagzeug erhielt. Er war Solo-Paukist beim Orchestre National de Lille (1996–2006), dem Orchestre Philharmonique de Radio France (2007–2012), dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (2012–2013) und kehrte im September 2013 zum Orchestre Philharmonique de Radio France zurück.

Neben seiner Tätigkeit als Schlagzeuger ist Jean-Claude Gengembre auch ein produktiver Komponist. Er hat für die Konservatorien von Roubaix, Boulogne sur Mer und Calais sowie für das Streicherensemble Vivat, für das Duo Contrastes, das Festival Cuivres en fête in Limoges und das Ensemble Kaïos komponiert. Seine Werke sind bei Alfonse Production, G. Billaudot Éditeur und Les Editions du Petit Page veröffentlicht.

Si l'on peut trouver chez tout grand compositeur un ou plusieurs genre(s) d'œuvre qui constitue l'épine dorsale de sa production, la sonate pour piano caractérise l'univers de Boris Tishchenko : ses onze sonates couvrent l'ensemble de sa production, de la première opus 3 à la dernière opus 151, qui est aussi sa dernière œuvre achevée – et cela d'autant plus que dès ses premiers essais, Tishchenko, encore élève de Chostakovitch, affirme une personnalité qui ne se démentira pas.

Avec ses 40 minutes, la Septième sonate opus 85, de 1982, est à la fois la plus vaste du cycle mais aussi la plus étrange, car il s'agit d'une sonate pour piano *et* cloches. Ou plus exactement, pour grandes cloches, cloches tubulaires et glockenspiel, en fonction des mouvements, des registres et des rôles tenus par les cloches. A l'appel de la note do, la note la plus nue, réitérée seize fois en *crescendo*, le piano répond par une scansion d'accords établissant les polarités harmoniques de l'œuvre. Nous assistons à une forme très abstraite d'exposition, où les composantes se présentent dans une simplicité extrême.

D'une descente en rythme accéléré vers les profondeurs de l'instrument et d'un cluster répété, le compositeur tire tout le matériau de son œuvre. Tout ou presque, car à cette exposition abstraite, comme hors du monde, succède un « thème » *allegro* et plus traditionnel en apparence, auquel se mêlent au bout d'une dizaine de mesures des éléments issus de l'abstraction initiale, qui le hantent et en altèrent le sens. A la fin de l'exposition « traditionnelle », les cloches reviennent, jouant un sol et un ré, la quinte redoublée de la note de départ. Pour autant que ce qui suit revendique la forme sonate, il est possible d'imaginer que la thématique bi-partite de cette forme se réalise ici comme confrontation entre « le réel et l'abstrait ». L'on entend à nouveau le do des grandes cloches à la fin du mouvement, cette fois-ci intégré à un accord de dix sons.

Les dix-sept minutes du deuxième mouvement permettent à Nicolas Stavy de

déployer son art et sa science du toucher et du phrasé, tant la croissance polyphonique l'exige, croissance naissant de brefs groupes de notes soulignés d'un la bémol grave repris vingt-trois fois. Tishchenko exploite les motifs mélodiques jusqu'au bout de leurs possibilités, avec une prédilection pour le registre grave, les propulsant dans le groupe de motifs suivant tandis que la polyphonie s'émancipe, jusqu'à ce que surgisse une figure descendante, convoquant les cloches, qui s'emparent du trait et le permutent.

Il faut remarquer l'accompagnement en clusters du piano tant que dure la séquence de permutations, ainsi qu'il soutenait la note finale du premier mouvement, développant ainsi cette fin plus loin dans la sonate. Ce deuxième mouvement se referme bientôt en une raréfaction de la polyphonie, dans une atmosphère émouvante.

Mais, *attacca*, s'ouvre le troisième mouvement en un tempo très rapide, la noire à 172, et bâti sur l'oscillation des quintes de ce même début de la sonate, do et sol, sol et ré. Une panoplie de variations mettra en jeu les éléments et motifs utilisés jusqu'alors, telle une récapitulation thématique mais d'un degré supérieur. On peut admirer la jonglerie du compositeur, qui mélange motifs déjà entendus et figures inédites, jouant de la mémoire de l'auditeur pour construire le discours. Mobilité et échanges entre les parties caractérisent le développement jusqu'à une culmination rythmique pure, où s'imposent à nouveau les cloches, en l'espèce du glockenspiel, le plus aigü des instruments de leur famille.

Ce glockenspiel absorbe toute la substance musicale. Il revient sur les permutations entendues vers la fin du précédent mouvement, synthèse des directions thématiques de l'œuvre, et c'est comme si cela «asséchait» la partie de piano, qui, définitivement, se contentera de ponctuer la mélodie des lames métalliques. Notons que ce processus de ponctuation et d'assèchement énonce l'exact contraire des massifs clusters joués par le piano lorsqu'il accompagnait d'abord les cloches...

Bien différente s'avère la sonate suivante, opus 99, de 1986, pourtant comme sa sœur aînée répartie en trois mouvements, vif-lent-vif : là s'arrête la ressemblance, et le couplage des œuvres ne pouvait mieux rendre hommage à leur compositeur pour autant que celui-ci respecte intimement la tradition tout en déchirant à sa guise ses formants.

Ici, point de mystère, une exposition avec reprise, dans une tonalité élargie de sol mineur, au mètre élastique (balancement entre 5/8 et 3/2, par exemple, c'est à dire une pulsation sautant du simple au quadruple) et axée autour de la tierce sol-si bémol, conduit à un développement de type divertissement de fugue. Les voix s'entrecroisent, les motifs passent d'un registre l'autre, se rassemblent dans un registre pour jaillir subitement en un autre ; à un trait en fusée réplique un motif de l'exposition, métissé de dissonances.

Le rôle de chaque élément s'éclaircit : le motif en 5/8 sert de transition et les motifs en valeurs plus longues fournissent les contingents dédiés aux grandes parties du discours et à la polyphonie. Les signatures de mesures prolifèrent, plaquant comme un halètement sur le flux musical. Une brève coda impose les notes initiales, sol et si bémol, sur plusieurs octaves. A ce stade, le suspense est total.

Etrange entité musicale que la séquence sur laquelle se baseront les variations du deuxième mouvement. Cette séquence de huit mesures, réitérée neuf fois, est exposée chaque fois sous une forme altérée, celle d'un bref choral dans le medium du piano dans la résonance duquel une mélodie, dans le grave, en notes piquées, évoque une valse ectoplasmique.

La première « variation de variations », pourrait-on dire, enrichit le choral d'un contrechant, tandis que la valse fantôme conserve la place qu'elle occupait auparavant, en seconde moitié de période. La deuxième s'emplit de croches, donnant le sentiment d'une nette accélération ; la « valse » élargit son domaine tant en registre

qu'en débit. Il est intéressant de noter qu'au cours du flux des croches se détache un fragment mélodique qui vient de la Quatrième Symphonie de Chostakovitch, et qui a l'air de se trouver très bien dans cet environnement.

La troisième disloque le texte en mains alternées, les éléments thématiques restent identifiables mais considérablement dispersés. La quatrième réintègre en rugissant un monde harmonique strié de notes jouées le plus vite possible et de fusées sur plusieurs octaves. La cinquième se fait enjouée, la main droite tout en doubles croches et la gauche ponctuant cette trame d'un rêve de valse. La sixième, la plus courte, rappelle la troisième, marquant le début du repliement de la musique, avant que la septième n'intensifie le processus en s'inspirant de la seconde – la brève citation de la Quatrième Symphonie du maître de Tishchenko revenant sans ambiguïté. La dernière variation, enfin, regagnant l'ambiance de l'exposition, assigne à ses composants l'égalité de présence qui lui faisait d'abord défaut, et achève le mouvement en un clair accord de mi bémol.

Le noyau du thème du dernier mouvement est fourni, nous prévient la partition, par un certain A. Ametov : un élément descendant de quarte et quinte visiblement emprunté au premier mouvement, une figure pointée qui le reprend avec l'ajout d'une octave renversée, la répétition transposée de doubles croches et d'une noire pointée à la quinte, et une figure descendante et non-octaviante. Cette ultime page synthétise les principes d'écriture des deux précédentes : vivacité polyphonique de la première et sentiment de variation de la deuxième, avec le retour de nombreux changements de signatures de mesures. Assez curieusement, le long déploiement du temps, les présences conjuguées d'éléments évoquant le folklore et d'autres à l'aspect tout à fait sérieux ne sont pas sans rappeler Schubert...

Au milieu du mouvement, un air de cancan se donne libre cours et éclabousse la scène !... avant que ne le rattrapent les instances « sérieuses » du thème... L'aria suivante vibre du sentiment slave, s'abandonne à une suavité si russe, si tendre,

qu'elle semble voyager dans les espaces dont parlent abondamment Tourguéniev et Bounine. Jusqu'à s'épuiser en un *pianissimo* éthéré. Mais il ne faut pas s'y leurrer.

Des sections du thème balayent l'atmosphère romantique, se ruent sur une cadence de clusters qui labourent le clavier, et soudain, au dernier moment, s'impose la cadence authentique de la sonate, pas celle des clusters, mais une cadence menant à un sol majeur péremptoire et net.

© *Frédéric Martin* 2015

Nicolas Stavy se produit sur de prestigieuses scènes internationales telles que le Festival de la Roque d'Anthéron, Festival piano aux Jacobins, Salle Pleyel, EuroArt Praha Festival, Festival « FEX » de Grenade, Klavier Ruhr Festival, Casals Hall de Tokyo, Athenaeum de Bucarest, Victoria Hall de Genève, Hong-Kong Academy for Performing Arts, 92nd Street Y of New York... Et en soliste avec de grandes formations telles que l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre Philharmonique de Bucarest, l'Orchestre National de Lille, l'Orchestre de la Garde Républicaine...

Il se produit en musique de chambre avec des personnalités musicales telles que Patrick Messina, Tatjana Vassiljeva, Daniel Hope, Cédric Tiberghien, Tedi Papavrami, Karine Deshayes, le Quatuor Ébène... Il participe également à des projets en compagnie de comédiens tels que Robin Renucci, Didier Sandre, Brigitte Fossey, Eric-Emmanuel Schmitt.

1^{er} Prix de piano et de musique de chambre dans la classe de Gérard Frémy au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, il s'est perfectionné auprès de Dominique Merlet au Conservatoire de Genève où un 1^{er} Prix avec distinction lui a été décerné. Nicolas Stavy qui a profité des conseils de György Sebök et d'Alfred Brendel, est lauréat de plusieurs concours internationaux : Prix Spécial au

Concours Chopin à Varsovie en 2000, Deuxième Prix au Concours International de Genève en 2001, Quatrième Prix au Concours Gina Bachauer aux États-Unis en 2002, Deuxième Prix du Young Concert Artists de New York en 2003...

Jean-Claude Gengembre commence la musique à l'âge de 9 ans au Conservatoire de Lille, il y obtient les premiers prix de Percussion et de formation musicale. Il poursuit ses études au CNSM de Paris, où il obtient en 1997 un premier prix à l'unanimité de percussion. Il assure les fonctions de Timbalier solo successivement : à l'Orchestre National de Lille (1996–2006), à l'Orchestre Philharmonique de Radio France (2007–2012), au Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (2012–2013), et, réintègre l'Orchestre Philharmonique de Radio France en Septembre 2013.

Parallèlement à ses activités de percussionniste, Jean-Claude Gengembre exerce une intense activité de compositeur. Il a écrit entre autres pour le CRD de Roubaix, le CRD de Boulogne sur Mer, le CRD de Calais, l'ensemble à cordes Vivat, pour le duo Contrastes, le festival Cuivres en Fête de Limoges, l'ensemble Kaïos. Ses œuvres sont publiées chez Alfonse Production, G. Billaudot Éditeur et aux Editions du Petit Page.

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 4.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

This recording has received the support of
Irina Antonovna Shostakovich
Chantal and Jacques Ioffé
François and Emmanuel Utwiller
L'orchestre philharmonique de Radio-France (the loan of the percussion instruments)
Christine and Jean-Marie
J. de Demandolx & Associés
François Lemarchand
Association Cumulus
Gilles Molinier

RECORDING DATA

Recording: December 2014 at the Église évangélique Saint-Marcel, Paris, France
Producer: Nikolaos Samaltanos
Sound engineer: Evi Iliades
Piano technicians: Michaël Bagues, François-Xavier Soulard
Equipment: 2 Neumann CMV 563 customised microphones with M70 omni (for stereo version);
B&K 4003 and Schoeps MK2S microphones (additionally for surround); DCS 900 A/D converter;
Pro Tools Workstation; Grado headphones; Lecontoure, Diatone and Klangfilm loudspeakers
Original format: 24-bit / 44.1 kHz
Post-production: Editing: Evi Iliades
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Frédéric Martin 2015
Translations: BIS (English); Horst A. Scholz (German)
Front cover photo of Nicolas Stavy: © Gilles Molinier (www.gillesmolinier.com)
Back cover photo of Boris Tishchenko: © www.chostakovitch.org
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2189 © & © 2015, BIS Records AB, Åkersberga.

BORIS TISHCHENKO



BIS-2189