

MIRARE



NATHALIA MILSTEIN

Béla Bartók (1881-1945)

Szabadban (En plein air), Sz.81

- 1 Avec tambours et fifres
- 2 Barcarolla
- 3 Musettes
- 4 Musiques nocturnes
- 5 La Chasse

Franz Liszt (1811-1886)

- 6 Valse oubliée n°1 (S.215/1)

Sergey Prokofiev (1891-1953)

Visions fugitives, opus 22

- 7 Lentamente
- 8 Andante
- 9 Allegretto
- 10 Animato
- 11 Molto giocoso
- 12 Con eleganza
- 13 Pittoresco (Arpa)
- 14 Commodo
- 15 Allegro tranquillo
- 16 Ridicolosamente
- 17 Con vivacità
- 18 Assai moderato
- 19 Allegretto
- 20 Feroce
- 21 Inquieto
- 22 Dolente
- 23 Poetico
- 24 Con una dolce lentezza
- 25 Presto agitatissimo e molto accentuato
- 26 Lento irrealmente

Enregistrement réalisé à MuziekHaven Zaandam (Pays-Bas) du 20 au 24 juillet 2020 / Direction artistique, prise de son, montage et mixage : Franck Jaffrès / Piano Yamaha CFX, accordeur: Maarten Snel, Evert Snel Piano's / Conception et suivi artistique : René Martin – François-René Martin – Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet – LMWR / Réalisation digipack : saga illico / Photos : Foppe Schut / Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © 2021 MIRARE, MIR548
www.mirare.fr

VISIONS FUGITIVES

PROKOFIEV, LISZT, BARTÓK, CHOPIN, ARZOUMANOV

Franz Liszt

27 Valse oubliée n°2 (S.215/2)

Franz Liszt

37 Valse oubliée n°3 (S.215/3)

Valéry Arzoumanov (1944)

Pièces du recueil *Le monde pianistique, cahier n°12 opus 100*

- 28 Dans l'air
- 29 Course
- 30 Valsette
- 31 Temple invisible

Pièces du recueil *Le monde pianistique, cahier n°13 opus 107*

- 32 Salut !
- 33 Flexible
- 34 Choral qui s'éteint

Pièce du cycle *À la frontière de l'humour opus 237*

- 35 Marche

Extrait des *Sept pièces dans l'esprit populaire opus 201*

- 36 Souvenir d'une chanson russe

Frédéric Chopin (1810-1849)

Mazurkas, opus 63

- 38 Vivace
- 39 Lento
- 40 Allegretto

Franz Liszt

41 Valse oubliée n°4 (S.215/4)

L'un des aspects les plus fascinants de la musique pour un interprète est probablement l'infinie variété des formes qu'elle peut prendre. Cet infini se retrouve dans tout ce qui constitue une œuvre de sa conception à sa réception par un public : son langage, sa structure, sa longueur ; le rapport personnel, analytique ou poétique que le musicien a envers elle ; l'écoute attentive, passive ou passionnée de l'auditeur ; et tant d'autres éléments qui font qu'une œuvre n'est jamais exactement la même selon le temps, l'appréhension, la compréhension de chacun.

Un compositeur est en général attiré tout au long de son parcours créatif par différentes formes d'expression ; chez la plupart on retrouve courtes pièces, mélodies et mouvements isolés aux côtés d'œuvres d'envergure - symphonies, opéras, messes, etc. Certains restent polyvalents, d'autres en viennent au fil du temps à une préférence de genre, mais tous s'adonnent à l'exercice d'une écriture diversifiée. La complexité du langage musical permet à une forme d'exprimer des idées musicales très différentes : une danse peut autant inviter à l'engouement qu'à la réflexion, une symphonie au désespoir autant qu'à l'allégresse, une sonate à la méditation autant qu'à l'excitation du moment présent.

Ainsi une pièce brève, une miniature, quelle que soit son architecture, peut contenir autant d'informations qu'un poème symphonique. De là naît l'enjeu captivant, pour l'interprète, de créer un monde entier dans une temporalité déformée.

« Je ne connais pas de sagesse qui convienne à autrui,
Seules des visions fugitives je mets en vers.
Dans chaque vision fugitive je vois
Des mondes pleins de jeux changeants et irisés.

Sages, n'allez pas me maudire, que suis-je pour vous ?
Je ne suis qu'un petit nuage plein de feu.
Rien qu'un petit nuage. Voyez : je flotte.
J'appelle les rêveurs... Vous, je ne vous appelle pas ! »

Dans ces quelques vers du poète russe symboliste Constantin Balmont (1867 – 1942) se trouvent d'une part celui qui a inspiré l'auteur des *Visions fugitives*, de l'autre l'idée qui a conduit à la conception de ce disque. Et si toute œuvre miniature était vision fugitive ? Une peinture éphémère, laissant une trace profonde chez celui qui saura en saisir l'essence impalpable.

C'est porté par cette image que le choix des œuvres du disque a été réalisé. En partant de Prokofiev qui est au centre du programme, quatre autres compositeurs aux langages contrastants le rejoignent ici

avec des cycles témoignant de cette volonté de créer l'infini dans le concis, l'éternel dans le temporel.

Parsemées entre les autres univers, les quatre **Valses oubliées** de Franz Liszt servent ici d'interludes autant que de plongées dans la dimension énigmatique du Liszt tardif. Il les compose séparément à partir de 1881, alors qu'il mène une vie dépouillée et pieuse depuis longtemps, voyageant entre Weimar, Budapest et Rome ; il introduit peu à peu dans sa musique des éléments présageant l'évolution musicale au XX^e siècle: tonalité ouverte, lignes mélodiques sobres, harmonie complexe - l'inverse du romantisme extraverti et passionnel auquel Liszt est premièrement associé. Outre le penchant spirituel, le ton funeste devient systématique dans les œuvres tardives du compositeur, ce dernier finissant sa vie loin de la gloire et de la reconnaissance, et écrivant les lignes suivantes à la dédicataire de la première *Valse oubliée*, la princesse Olga Gortschakoff, en 1877 : « (...) je me sens finir, et même succomber, – sans plus souhaiter de prolongement. »¹

L'épithète des pièces se rapporte à la période révolue d'une danse de salon populaire que Liszt met plusieurs fois en musique dans sa jeunesse, et à l'existence éphémère de ses pièces – oubliées avant même d'avoir été jouées. Mais malgré ce contexte d'apparence lugubre, les *Valses oubliées* sont l'expression d'une nostalgie interrogative, évanescante et mélancolique, jamais sinistre.

Un des chefs-d'œuvre du répertoire pianistique du XX^e siècle, la suite « **En plein air** » est composée par Béla Bartók en 1926 aux côtés d'autres pièces qui forment une série de créations d'envergure pour le piano – sa *Sonate*, son *Premier Concerto* et ses *Neuf Petites Pièces* ; la particularité de cette suite étant le programme que Bartók y attribue, avec un nom évocateur pour chacun des cinq mouvements. Le piano de Bartók, comme celui de Prokofiev, assimile une nouvelle valeur percussive, faisant du bruit et de la résonance des acteurs non moins expressifs que la mélodie et l'harmonie pures. Aux côtés du chant folklorique, nous entendons des instruments populaires: « tambours et fifres » (nom du premier mouvement), flûte du berger, musette, cor de chasse. Une expression franche, bestiale et une pureté mélodique assumée alternent tout le long de la suite, sculptant une beauté brute. Le monde sonore et spirituel de la nature est au centre de l'œuvre avec les *Musiques nocturnes*: « (...) avec cette sonorité animale, une chanson populaire se confond qui, bien que création humaine, se trouve sur le même plan que les sons des grenouilles ; ce n'est pas un *Lied*, chanson du romantisme censée dévoiler l'activité affective de l'âme de compositeur ; c'est une mélodie venue de l'extérieur en tant que bruit parmi des bruits. (...) comme si le pleur d'une âme ne pouvait être consolé que par la non-sensibilité de la nature »². C'est une mécanique déshumanisée mais cruelle et effrayante, représentée par un ostinato obsessionnel, qui clôt ce cycle avec *La Chasse*, après une course effrénée, d'un trait foudroyant.

Centre de gravité de ce disque, les *Visions fugitives* forment vingt pièces reliées ensemble par leur numéro d'opus et leur titre, n'étant pas forcément désignées à être jouées en tant que cycle. Sergueï Prokofiev lui-même les jouera séparément, pour ses amis ou en bis, mais les aura créées intégralement en 1917. Souvent comparées au monde impressionniste de Debussy, elles peuvent être perçues comme des images, chacune étant représentation ou reflet distinct, comme un cahier d'esquisses; en les écoutant d'un bout à l'autre, des connexions se font entre certaines de par leur poésie rêveuse ou par des accents riaillers tellement propres à Prokofiev (dont on peut ressentir le mélange malicieux dans le poème de Balmont). De l'avant-dernière le compositeur dira que l'état d'esprit ambiant, entre les bouleversements de la Grande Guerre et de la révolution russe , s'y reflète. Notons que le titre original en russe - « Мимолётности » - n'est pas vraiment traduisible, puisqu'il s'agirait littéralement de « choses qui survolent en passant ». Malgré la beauté de la traduction française que Prokofiev approuve et utilise lui-même, le terme originel est plus abstrait et contient la notion de l'intangible. L'intangible et l'insaisissable, pouvant aller d'une simple évocation à un caractère prononcé, prennent vie en musique grâce au génie de Prokofiev, et émerveillent autant ses contemporains que ses interprètes jusqu'à aujourd'hui.

Si l'évolution de certains compositeurs était visible à travers une seule forme et témoignait de leur parcours, comme un « journal de style » – on pourrait ainsi désigner les sonates pour piano de Beethoven ou les lieder de Schubert – l'équivalent chez Chopin seraient probablement ses cinquante-sept *Mazurkas* publiées, qu'il composera et regroupera en opus de trois ou quatre danses. L'opus 63 est le dernier opus de mazurkas à avoir été publié de son vivant, et comporte trois pièces de caractères contrastants : la première brillante, impulsive avec un épisode central aimable et courtois; la deuxième aux accents dissonants bouleversants, comme une plainte chantée ; et la troisième s'apparentant presque plus à une valse avec sa nostalgie tournoyante, une partie plus tendre et candide au milieu, et finissant sur une coda d'une profonde mélancolie avec son saisissant canon élégiaque. Sous la forme apparemment naïve de danses de salon, rendant hommage à son pays natal dont il est à jamais exilé, Chopin cristallise toute l'ambiguïté de l'affect et nous plonge dans un monde intime sinueux, troublé ou révolté, plein d'espoir ou résigné.

Compositeur russe vivant depuis plusieurs décennies en France, Valéry Arzoumanov a construit tout au long de ses près de 300 opus un langage personnel et authentique, en marge des courants contemporains habituels, en restant fidèle à ses nombreuses influences, de la musique traditionnelle indienne à Messiaen dont il a été l'élève, en passant par le folklore russe. Mais surtout « *sa musique, souvent dramatique, portée par une poésie intense et lyrique, est habitée par le souvenir de ses années d'enfance et l'ombre de la terreur stalinienne. Profondément imaginative, nourrie par la nostalgie de la Russie, elle parcourt la multitude des émotions humaines, et témoigne d'une âme profonde* » (Anthony

Girard). Arzoumanov compose plusieurs dizaines de cycles et recueils de pièces pour piano, dont plusieurs cahiers sous le nom de ***Monde pianistique***, où il rend hommage à l'instrument en mettant en valeur ses multiples facettes. Des pièces de tout genre, des hommages, des exercices de style ou de forme composent ces albums. Sept pièces contrastantes ont été extraites pour ce disque, jamais enregistrées auparavant et pour certaines jamais créées. Pour les compléter, deux pièces de ses cycles ***À la frontière de l'humour*** et des ***Sept pièces dans l'esprit populaire*** : des titres programmatiques illustrant le lien fort du compositeur à l'art de la miniature en tant qu'expression d'une idée unique.

Il y a un paradoxe évident à l'idée qu'une pensée puisse être soumise au pouvoir du temps, ici celui de la musique. Ces pièces sont-elles porteuses d'un sens qui existait bien avant qu'elles n'apparaissent dans le monde audible et qui sera vrai bien après que la dernière note se sera éteinte ? Ont-elles vocation à être perçues comme une étincelle inattendue, un souvenir, une description, un rêve, un cauchemar, une contemplation, la trace d'*« un petit nuage plein de feu »* ? Ce qui est certain, c'est que l'auditeur, comme le musicien, participe à la création de toutes.

Nathalia Milstein

Nathalia Milstein

Nathalia Milstein est née en 1995 à Lyon dans une famille de musiciens russes et commence le piano dès 4 ans avec son père Serguei Milstein. Elle poursuit ses études avec Nelson Goerner à la Haute École de Musique de Genève puis à l'Académie Barenboim-Said à Berlin avec András Schiff.

En remportant le 1er Prix au 10ème Concours International de Piano à Dublin en 2015, Nathalia Milstein rencontre le succès international; on a pu l'entendre depuis en récital et avec orchestre dans divers festivals prestigieux (La Roque d'Anthéron, Flâneries de Reims, Zaubersee Festival, La Folle Journée...) et grandes salles (Zankel Hall, Wigmore Hall, Gewandhaus, Pierre Boulez Saal, Auditorium de Radio France...).

Elle reçoit également le Prix Jeune Soliste des Médias Francophones Publics 2017.

Passionnée de musique de chambre, Nathalia partage régulièrement la scène avec des musiciens renommés et est invitée à se produire dans de nombreux festivals tels que le West Cork Chamber Music Festival, Intonations Festival à Berlin ou le Festival International de Colmar. Elle a par ailleurs été invitée à collaborer avec le Quatuor Pražák pour leur disque dédié aux œuvres de Bedřich Smetana.

Depuis plusieurs années elle forme un duo avec sa sœur Maria Milstein, violoniste ; elles enregistrent ensemble deux disques - « La Sonate de Vinteuil » (2017) et « Ravel Voyageur » (2019), parus tous deux chez Mirare.

Soutenue par les Fondations Safran et Tempo, Nathalia Milstein a enregistré un premier disque en récital alliant Prokofiev et Ravel, sorti chez Mirare en 2018.

Valéry Arzoumanov est né en 1944 à Kotchmes (République des Komis, URSS), où ses parents ont été déportés en 1936 comme « ennemis du peuple ». Il vit à Vorkouta jusqu'en 1958, puis à Léningrad où il étudie le violon et la composition à l'École spéciale de musique, puis la composition au Conservatoire supérieur avec Vadim Salmanov. En 1974, ayant épousé une Française, Valéry Arzoumanov est contraint d'émigrer en France où il étudie la composition au CNSM de Paris avec Olivier Messiaen. Depuis 1976, il vit en Normandie.

Le catalogue de Valéry Arzoumanov comporte plus de 270 titres dans des genres très différents. Ces dernières années, il accorde une place particulière à la musique de chambre, à la musique pour piano et à la musique vocale et chorale.

Probably one of the most fascinating aspects of music for a performer is the infinite variety of forms it can take. That infinity can be found in everything that constitutes a work from its conception to its reception by an audience: its language, its structure, its length; the personal, analytical or poetic relationship that the musician has with it; the attentive, passive or passionate listening mode of its hearers; and so many other elements which ensure a work is never exactly the same, dependent as it is on the time, the perception, the understanding of each of us.

In general, composers are attracted by different forms of expression throughout their creative lives; in most catalogues of works, one finds short pieces, songs and single movements alongside large-scale compositions – symphonies, operas, masses and so forth – which are often written in a variety of styles. Some composers remain versatile all their lives, while others come to prefer one genre to another over time; but all of them submit to the exercise of writing in diversified styles. The complexity of musical language allows one form to express very different musical ideas: a dance can be as much an invitation to enthusiasm as to reflection, a symphony to despair as to joy, a sonata to meditation as to the excitement of the present moment.

Thus a short piece, a miniature, whatever its architecture, can contain as much information as a symphonic poem. From this arises the captivating challenge for the performer of creating a whole world in a compressed temporality.

I do not know wisdom – leave that to the others –
I only turn fleeting visions into verse.
In each fleeting vision I see worlds,
Full of the changing play of rainbows.

Do not curse me, you wise ones. What are you to me?
The fact is I'm only a cloudlet, full of fire.
The fact is I'm only a cloudlet. Look: I'm floating.
And I summon dreamers . . . You I summon not.¹

1 - Konstantin Balmont, *Mimoletnosti* from *Tol'ko ljubov'. Semicvetnik* (Moscow: 1913). Translation quoted from David Nice, *Prokofiev, A Biography: from Russia to the West, 1891-1935* (New Haven: Yale University Press, 2003), p.129.

In these few lines by the Russian Symbolist poet Konstantin Balmont (1867-1942) we find, on the one hand, the poet who inspired the composer of *Visions fugitives* and, on the other, the idea that led to the conception of this disc. What if all miniature works were ' fleeting visions'? An ephemeral painting, leaving a deep imprint on the mind of those who are able to grasp its impalpable essence. It was this image that presided over the choice of works on the recording. The starting point is Prokofiev, who stands at the centre of the programme, joined by four other composers with contrasting languages in cycles testifying to this desire to create the infinite in the concise, the eternal in the temporal.

Dispersed among the other universes presented here, Franz Liszt's four *Valses oubliées* (Forgotten waltzes) serve as interludes, immersing us anew each time in the enigmatic dimension of Liszt's late works. He composed them individually from 1881 onwards, by which time he long had been living an austere and pious life, moving between Weimar, Budapest and Rome. He gradually introduced into his music elements foreshadowing the musical developments of the twentieth century: open tonality, sober melodic lines, complex harmony – the very opposite of the extroverted and passionate Romanticism with which he had initially been associated. In addition to a penchant for spirituality, a fateful tone became a systematic feature of Liszt's later works, as he reached the end of his life far from fame and glory; he wrote the following words to the dedicatee of the first *Valse oubliée*, Baroness Olga von Meyendorff (née Princess Gortschakoff), in 1877: '... I feel myself coming to an end, and even succumbing – without wishing for any further prolongation'.²

The epithet 'oubliées' refers to the already bygone era of a popular ballroom dance, of which Liszt had composed several specimens in his youth, and to the ephemeral existence of his pieces – forgotten even before they were performed. But despite this seemingly gloomy context, the *Valses oubliées* are the expression of a questioning, evanescent and melancholy nostalgia that never becomes sinister.

Béla Bartók's suite *Szabadban* (*Out of Doors*) is one of the masterpieces of the twentieth-century piano repertory. He composed it in 1926, alongside several other pieces that make up a sequence of imposing creations for the piano – the Sonata, the First Concerto and the Nine Little Pieces; the special characteristic of this suite is the programme Bartók gave it, with an evocative name for each of the five movements. Bartók's piano writing, like Prokofiev's, incorporates a novel percussive element, making the noise and resonance produced by the music's 'protagonists' no less expressive than pure melody and harmony. In addition to folksong, we hear folk instruments: 'drums and pipes' (the name of the first movement), a shepherd's pipe, the musette, the hunting horn. Direct, savage expression and conscious

2 - Pierre-Antoine Huré, Claude Knepper, eds., *Franz Liszt. Correspondance* (Paris: Jean-Claude Lattès, 1987), p.538.

melodic purity alternate throughout the suite, carving out a raw beauty. The sounds and the spiritual world of nature lie at the centre of the work with 'The Night's Music': ' . . . with this animal sonority mingles a folksong, which, though a human creation, is on the same level as the noises of the frogs; it is not a lied, that song of the Romantic era that supposedly reveals the affective activity of the composer's soul; it is a melody that comes from the exterior as a noise among other noises. . . . as if the weeping of a soul could be consoled only by the non-sensibility of nature.'³

The cycle ends with a dehumanised but cruel and frightening mechanism, represented by an obsessive ostinato, in 'The Chase', which, after a frantic race, closes with a thunderclap.

The centre of gravity of this disc, the *Visions fugitives*, is a set of twenty pieces yoked together by their opus number and title, but not necessarily intended to be played as a cycle. Prokofiev himself performed them separately, for his friends or as an encore, though he did premiere them in their entirety in 1917. Often compared to the Impressionist world of Debussy, they can be seen as images, each a distinct representation or reflection, as in a book of sketches; when one listens to the set from start to finish, connections become apparent between some of them, in their dreamy poetry or the mocking tones so characteristic of Prokofiev (a mischievous mixture that can already be sensed in Balmont's poem). The composer later said that the penultimate piece reflects the ambient mood of the period, with the upheavals of the Great War and the Russian Revolution. It should be noted that the original title in Russian – 'Мимолётности' – is not really translatable, as it literally means something like 'things flying past'.⁴ Despite the beauty of the French translation of the title, which Prokofiev himself approved and used, the original term is more abstract and encompasses the notion of the intangible. The intangible and the elusive, which can range from no more than an evocation to a pronounced character, come to life in music through Prokofiev's genius, in such a fashion as to amaze both his contemporaries and his interpreters to this day.

If the evolution of some composers can be observed in a single form that bears witness to their entire careers, like a 'stylistic journal' – Beethoven's piano sonatas or Schubert's lieder might be so designated – the equivalent in Chopin's case would probably be his fifty-seven **mazurkas**, which he composed and grouped together in sets of three or four dances for publication. Op.63 is the last set of mazurkas issued in his lifetime, and consists of three pieces of contrasting character: the first brilliant, impulsive, with an amiable and courteous central episode; the second like a sung lamentation with its heartbreaking dissonant accents; and the third almost waltz-like with its whirling nostalgia, then a more tender and artless middle section, before it culminates in a deeply melancholic coda with an arresting elegiac

3 - Milan Kundera, *Les Testaments trahis* (Paris: Gallimard, 1993).

4 - The set is generally known by its French title in English-speaking countries. The Russian word *mimoletnosti* has been variously rendered literally into English as 'transiences' or 'things flying past'. (Translator's note)

canon. Beneath the seemingly naive form of the salon dance, paying homage to the homeland from which he was for ever exiled, Chopin crystallises all the ambiguity of the affect and plunges us into a sinuous intimate world, troubled or revolted, hopeful or resigned.

A Russian composer who has lived in France for several decades, Valery Arzumanov has constructed a personal and authentic language in the course of his nearly 300 published works, on the fringes of the mainstream currents of contemporary music, remaining faithful to his many influences, from Indian traditional music to Messiaen, whose pupil he was, and Russian folklore. But above all 'his music, often dramatic, underpinned by an intense, lyrical poetry, is haunted by the memory of his childhood years and the shadow of Stalinist terror. Deeply imaginative, nourished by nostalgia for Russia, it traverses the multitude of human emotions and bespeaks a profound soul' (Anthony Girard). Arzumanov has composed several dozen cycles and collections of piano pieces, including several albums with the collective title *Le Monde pianistique* (The pianistic world), in which he pays tribute to the instrument by displaying its multiple facets. These albums contain pieces of all kinds, homages, stylistic or formal exercises. Seven contrasting and previously unrecorded pieces have been selected for this disc, some of which have never been performed until now. They are complemented by two pieces from his cycles *À la frontière de l'humour* (At the frontier of humour) and *Sept Pièces dans l'esprit populaire* (Seven pieces in the folk spirit): programmatic titles illustrating the composer's strong attachment to the art of the miniature as an expression of a single idea.

There is an obvious paradox in the idea that a thought can be subjected to the power of time – in this case, musical time. Do these pieces carry a meaning that existed long before they appeared in the audible world and which will remain valid long after the last note has faded away? Are they meant to be perceived as an unexpected spark, a memory, a description, a dream, a nightmare, a contemplation, the trace of 'a cloudlet full of fire'? One thing is certain: the listener, like the musician, has a part to play in creating all of them.

Natalia Milstein
Translation: Charles Johnston

Nathalia Milstein

Nathalia Milstein was born into a family of Russian musicians in Lyon in 1995 and began learning the piano at the age of four with her father, Serguei Milstein. She continued her studies with Nelson Goerner at the Haute École de Musique de Genève, then with András Schiff at the Barenboim-Said Akademie in Berlin.

After winning First Prize at the Tenth Dublin International Piano Competition in May 2015, Nathalia Milstein met with international success; since then she has been heard as a recitalist or with orchestra in a number of prestigious festivals, including La Roque d'Anthéron, Les Flâneries Musicales de Reims, the Zäubersee Festival in Lucerne and La Folle Journée, and in such leading concert venues as Zankel Hall, Wigmore Hall, the Leipzig Gewandhaus, the Pierre Boulez Saal and the Auditorium de Radio France. She also won the Prix Jeune Soliste des Médias Francophones Publics 2017.

An enthusiastic chamber musician, Nathalia appears regularly with renowned musicians and has appeared as a guest at such festivals as the West Cork Chamber Music Festival, the *intonations* Festival in Berlin and the Festival International de Colmar. She was also invited to collaborate with the Pražák Quartet on their recording of works by Smetana.

For several years she has formed a duo with her sister, the violinist Maria Milstein; together they have made two recordings, 'La Sonate de Vinteuil' (2017) and 'Ravel Voyageur' (2019), both released on Mirare. With the support of the Fondation Safran and Fondation Tempo, Nathalia Milstein has already recorded an earlier solo album coupling works by Prokofiev and Ravel, which was released on Mirare in March 2018.

Valery Arzumanov

Valery Arzumanov was born in 1944, in Kotchmes (Komi Republic, Russia, former USSR), where his parents had been deported in 1936 as 'enemies of the people'. He lived in Vorkuta until 1958, when he moved to Leningrad to study the violin and composition at the Special School of Music. He completed his composition studies at the Leningrad Conservatory with Vadim Salmanov. In 1974, after his marriage to a Frenchwoman, Valery Arzumanov was forced to emigrate to France, where he studied composition with Olivier Messiaen at the Paris Conservatoire. He has lived in Normandy since 1976.

Valery Arzumanov's catalogue includes more than 270 titles in a wide variety of genres. In recent years he has given prominence to chamber music, piano music, and vocal and choral music.

Wahrscheinlich ist für einen Interpreten einer der faszinierendsten Aspekte der Musik die unendliche Vielfalt der Formen, die diese annehmen kann. Diese Unendlichkeit findet sich in allem, was ein Werk von seiner Konzeption bis zu seiner Rezeption durch die Öffentlichkeit ausmacht, so etwa in seiner Tonsprache, seiner Struktur, seiner Länge; in der persönlichen, analytischen oder poetischen Beziehung des Interpreten zu dem Werk; in der aufmerksamen, passiven oder leidenschaftlichen Wahrnehmung des Zuhörers sowie in so vielen anderen Elementen, was dazu führt, dass ein Musikwerk je nach Epoche, Herangehensweise und Verständnis eines Menschen immer auf unterschiedliche Weise empfunden wird.

Ein Komponist wird in der Regel im Laufe seines Schaffens von verschiedenen Ausdrucksformen angezogen; bei den meisten findet man kurze Stücke, Melodien und Einzelsätze neben groß angelegten Werken wie etwa Sinfonien, Opern, Messen u. a. Manche bleiben bei dieser Vielseitigkeit, für andere bildet sich mit der Zeit eine bestimmte bevorzugte Musikgattung heraus, aber alle befassen sich in der Regel mit einem abwechslungsreichen Kompositionsstil. Die Komplexität der Tonsprache erlaubt es, in einer Form sehr unterschiedliche musikalische Ideen auszudrücken: Ein Tanz kann ebenso eine Einladung zur Schwärzmerei wie zur Reflexion darstellen, eine Sinfonie zur Verzweiflung wie zur Freude und eine Sonate zur Meditation wie zur Anregung des gegenwärtigen Augenblicks führen.

So kann ein kurzes Stück wie etwa eine Miniatur, unabhängig von ihrer Struktur, genauso viele „Informationen“ enthalten wie eine sinfonische Dichtung. Daraus ergibt sich die fesselnde Herausforderung für den Interpreten, eine ganze Welt in einer anderen Zeitlichkeit zu erschaffen.

Ich kenne keine Weisheit, die für andere taugte,
Nur Vergänglichkeiten lege ich in den Vers.
In jeder Vergänglichkeit sehe ich Welten,
Voller unbeständigen Regenbogenspiels.

Fluchet nicht, ihr Weisen? Was wollt ihr von mir?
Ich bin doch nur ein Wölkchen, voller Feuer.
Ich bin doch nur ein Wölkchen. Seht: Ich schwebe dahin.
Ich rufe Träumer... Euch rufe ich nicht!¹

1 - Konstantin D. Bal'mont, *Mimoljtnosti*, aus *Tol'ko ljubov!* Semicvetnik, Moskau 1913. Übertragung ins Deutsche von Leif Murawski, in: Leif Murawski, *Kunst und mystische Erfahrung im Werk Konstantin D. Bal'monts*, Frank & Timme, Berlin 2018, S. 251. Abdruck mit freundl. Genehmigung des Verlags. Anm. d. Ü.

In den Versen des russischen Lyrikers des Symbolismus Konstantin D. Bal'mont (1867-1942) findet sich einerseits derjenige, welcher Prokofjew, den Komponisten des Zyklus *Visions fugitives* [zu Dt. „flüchtige Visionen“] Anm. d. Ü.] inspirierte, und andererseits erkennt man die Idee, die zur Konzeption dieses Albums führte. Was wäre, wenn alle Miniaturkompositionen „flüchtige Visionen“ wären? Ein vergängliches Tableau, das eine tiefe Spur im Gemüt desjenigen hinterlässt, der fähig ist, dessen „ungreifbare“ Essenz zu erfassen.

Diese Vorstellung lag der Auswahl der Werke für diese Einspielung zugrunde. Da ist zum einen Prokofjew, der im Mittelpunkt des Programms steht; zu ihm gesellen sich hier vier weitere Komponisten mit kontrastierenden Tonsprachen mit Zyklen, die von eben diesem Wunsch zeugen, das Unendliche im Konzisen, das Ewige im Zeitlichen zu erschaffen.

Verstreut zwischen den anderen musikalischen Welten dienen Franz Liszts vier ***Valses oubliées*** (Vergessene Walzer) hier sowohl als Zwischenspiele als auch als Eintauchen in dierätselhafte Dimension des späten Liszt. Er komponierte diese Walzer unabhängig voneinander ab 1881, als er schon lange ein frommes und sehr bescheidenes Dasein fristete und zwischen Weimar, Budapest und Rom hin- und herpendelte. Liszt führte nach und nach Elemente in seine Musik ein, die die musikalische Entwicklung des 20. Jahrhunderts vorwegnahmen, so etwa eine freie Tonalität, nüchterne melodische Linien sowie eine komplexe Harmonik, also das Gegenteil der extrovertierten und leidenschaftlichen Romantik, mit der Liszt zunächst in Verbindung gebracht wird. Neben der spirituellen Neigung zieht sich der „Trauer“-Ton systematisch durch die späten Werke des Komponisten, der sein Leben fern von Ruhm und Anerkennung beendete und 1877 die folgenden Zeilen an die Widmungsträgerin der ersten *Valse oubliée*, Baronin Olga von Meyendorff geb. Fürstin Gortschakoff, richtete: „[...] Je me sens finir, et même succomber, — sans plus souhaiter de prolongement.“² (Ich habe das Gefühl, dass ich am Ende bin und sogar sterbe, – ohne dass ich mir eine weitere Verlängerung wünsche.)

Das Epitheton „oubliées“ im Titel der Stücke verweist auf die bereits vergangene Ära eines beliebten Gesellschaftstanzes, den Liszt in seiner Jugend mehrfach vertonte, und auf das „flüchtige“ Dasein seiner Werke, die in Vergessenheit geraten waren, noch bevor sie aufgeführt wurden. Doch trotz dieses scheinbar düsteren Kontextes sind die *Valses oubliées* Ausdruck einer fragenden, verschwimmenden und melancholischen Nostalgie, die jedoch niemals unheilvoll wirkt.

Béla Bartóks Suite ***Szabadban*** („Im Freien“), eines der Meisterwerke des Klavierrepertoires des 20. Jahrhunderts, entstand 1926 zusammen mit seiner Klaviersonate, seinem Klavierkonzert Nr. 1 sowie den *Neun kleinen Stücken*, die eine Reihe bedeutender Klavierwerke bilden; die Besonderheit dieser Suite ist das Programmatische, das Bartók ihr zuordnete; die Titel für jeden der fünf Sätze legen davon

2 - Pierre-Antoine Huré, Claude Knepper, Hrsg., *Franz Liszt. Correspondance*, Jean-Claude Lattès, Paris 1987, S.538.

beredtes Zeugnis ab. Bartóks Klaviersatz, wie auch der von Prokofjew, nimmt einen neuen perkussiven Stil an, wodurch Geräusche und Resonanzen hier zu nicht minder ausdrucksstarken musikalischen „Akteuren“ werden als die Melodie und Harmonie. Neben dem Volkslied vernimmt man typische Instrumente seiner heimischen Folklore: „Mit Trommeln und Pfeifen“ (der Titel des ersten Stückes), dazu Bauernflöte, Musette und auch Jagdhorn. Ein offener, wilder Ausdruck und eine wirkliche melodische Reinheit alternieren in der gesamten Suite und bewirken so ein Werk von rauer Schönheit. Die Klang- und Seelenwelt der Natur steht im Mittelpunkt des Werkes bei den „Klängen der Nacht“: „Dann mischt sich ein Volkslied in diese animalischen Klänge, das, obwohl menschlichen Ursprungs, auf der gleichen Ebene liegt wie die Töne der Frösche, es ist nicht ein ‚Lied‘, ein romantisches Lied, von dem erwartet wird, es enthülle die ‚Gefühlstätigkeit‘ der Seele des Komponisten; es ist eine von außen gekommene Melodie, ein Geräusch unter Geräuschen. [...] Als könnte das Weinen einer Seele nur durch die Unempfindsamkeit der Natur getröstet werden.“³

Ein entmenschlichter, aber grausamer und beängstigender Mechanismus, in Gestalt eines obsessiven Ostinatos, beendet diesen Zyklus mit dem letzten Stück „Die Jagd“, nach einem wilden Rennen, sozusagen mit einem Donnerschlag.

Den Schwerpunkt dieses Albums bilden Prokofjews ***Visions fugitives***, zwanzig Stücke, die durch ihre Opuszahl und ihren Titel miteinander verbunden sind, aber nicht unbedingt als Zyklus aufgeführt werden sollten. Sergej Prokofjew selbst spielte sie einzeln, für seine Freunde oder als Zugabe, die Stücke wurden aber 1917 als Zyklus von ihm uraufgeführt. Sie werden oft mit Debussys impressionistischer Welt verglichen und können als Tableaus gesehen werden, wobei jedes einzelne eine eigene Darstellung oder Reflexion für sich ist, wie ein Skizzenbuch; wenn man sie von Anfang bis Ende hört, ergeben sich Verbindungen zwischen einigen von ihnen durch ihreträumerische Poesie oder durch die spöttischen Akzente, die so charakteristisch für Prokofjew sind (und dessen schalkhafte Mischung auch in Bal'monts Gedicht spürbar ist). Von der vorletzten Miniatur sagte der Komponist, dass sich darin die Gemütsverfassung der damaligen Zeit, zwischen den Umwälzungen der russischen Revolution und des 1. Weltkrieges, widerspiegеле. Nota bene: Der russische Originaltitel *Мимолётное* [transkribiert: Mimoljótnost]. Anm. d. Ü.] ist nur schwer in eine Fremdsprache übersetzbare, wörtlich bedeutet er „Vorüberfliegendes“. Trotz der Schönheit des französischen Titels, welchen Prokofjew selbst guthieß und verwendete, ist der ursprüngliche Begriff abstrakter und beinhaltet die Vorstellung des Ungreifbaren. Das Ungreifbare und Flüchtige, das von einer einfachen Andeutung bis zu einem wirklich ausgeprägten Charakter reichen kann, wird dank Prokofjews Genie in der Musik lebendig und verzauberte schon seine Zeitgenossen, aber auch die heutigen Interpreten sind davon entzückt.

3 - Milan Kundera, *Verratene Vermächtnisse*, Fischer Taschenbuch-Verlag 1996, S. 86f. Aus dem Franz. von Susanna Roth.

Wenn man die Entwicklung bestimmter Komponisten an einer einzigen musikalischen Form festmachen wollte, welche von ihrer kompositorischen Laufbahn zeugt, etwa wie ein „Stil-Tagebuch“, so könnte man bei Beethoven seine Klaviersonaten oder in Schuberts Falle sein Liedschaffen heranziehen. Das Äquivalent bei Chopin wären dann wohl seine siebenundfünfzig Mazurken, die er in Gruppen von jeweils drei oder vier Tänzen zusammenfasste. Die letzte, zu seinen Lebzeiten veröffentlichte Gruppe mit Mazurken ist unter der Opuszahl 63 zu finden; sie besteht aus drei Stücken von gegensätzlichem Charakter: Das erste ist ein brillantes, impulsives Stück mit einem freundlichen und zuvorkommenden Mittelteil; das zweite enthält überwältigende dissonante Akzente, wie ein gesungenes Lamento; und das dritte kommt fast walzerartig daher mit seiner wirbelnden Nostalgie, einem zarteren und offeneren Mittelteil, es endet mit einer zutiefst melancholischen Coda mit einem markanten elegischen Kanon. In der scheinbar naiven Form des Gesellschaftstanzes, als Hommage an sein Heimatland, in das er nie mehr zurückkehren sollte, kristallisiert Chopin die ganze Zweideutigkeit des Affekts heraus und lässt einen in eine „gewundene“, auch verstört-empörte innere Welt eintauchen, welche aber auch hoffnungsvoll oder resigniert erscheint.

Der seit mehreren Jahrzehnten in Frankreich lebende russische Komponist Valery Arzumanov hat in seinem fast dreihundert Kompositionen umfassenden Œuvre eine persönliche und authentische Tonsprache entwickelt, die sich am Rande der üblichen zeitgenössischen Strömungen bewegt und gleichzeitig seinen zahlreichen Einflüssen treu bleibt, von der traditionellen indischen Musik über Messiaen, dessen Schüler er war, bis hin zur russischen Folklore. Aber vor allem „seine oft dramatische, von einer eindringlichen und lyrischen Poesie zeugende Musik, trägt die Erinnerung an seine Kindheitsjahre und wird vom stalinistischen Terror überschattet. Sie gestaltet sich höchst einfallsreich, genährt von der Sehnsucht nach Russland; sie durchläuft die Vielzahl menschlicher Emotionen und legt Zeugnis ab von einem tiefgründigen Gemüt.“ (Anthony Girard) Arzumanov komponierte einige Dutzend Zyklen und Sammlungen mit Klavierstücken, darunter mehrere mit dem Titel **Le Monde pianistique** als Hommage an das Klavier, wobei er dessen vielfältige Facetten beleuchtet. Kompositionen jedweder Art, Homagen, Stil- oder Formübungen machen diese Klavieralben aus. Sieben kontrastierende Stücke wurden für die vorliegende Aufnahme ausgewählt, von denen einige noch nie zuvor eingespielt und auch noch nicht uraufgeführt wurden. Dazu kommen zwei Stücke aus seinen Zyklen **À la frontière de l'humour** und **Sept pièces dans l'esprit populaire**, programmatiche Titel, die die starke Bindung des Komponisten an die Form der Miniatur als Ausdruck einer einzigartigen musikalischen Idee verdeutlichen.

Es liegt ein offensichtliches Paradoxon in der Vorstellung, dass ein Gedanke der Macht der Zeit unterworfen sein kann, in diesem Fall der Macht der Musik. Tragen diese Stücke eine Bedeutung in sich, die schon lange vor ihrem Erscheinen in der hörbaren Welt existierte und die noch lange nach dem Verklingen des letzten Tons weiterbestehen wird? Sollen sie als unerwarteter Funke, eine Erinnerung, eine Schilderung, ein Traum, ein Alptraum, eine Kontemplation oder die Spur „ein[es] Wölkchen[s], voller Feuer“ wahrgenommen werden? Gewissheit besteht jedenfalls, dass der Zuhörer, wie auch der Interpret, an ihrer aller „Erschaffung“ beteiligt ist.

Nathalia Milstein

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

Nathalia Milstein

Nathalia Milstein wurde 1995 in Lyon in eine russische Musikerfamilie geboren und erhielt mit vier Jahren ihren ersten Klavierunterricht bei ihrem Vater Sergej Milstein. 2013 trat sie in die Klasse von Nelson Goerner an der Musikhochschule Genf ein; anschließend setzte sie ihr Studium an der Barenboim-Said-Akademie in Berlin bei András Schiff fort.

Nach dem Gewinn des 1. Preises beim 10. Internationalen Klavierwettbewerb in Dublin 2015 war Nathalia Milstein sofort international erfolgreich und gastierte mit Soloabenden oder Orchestern bei renommierten Musikfestivals, wie etwa dem Festival International de La Roque d'Anthéron, den Flâneries Musicales de Reims, dem Luzerner Zaubersee Festival sowie bei La Folle Journée de Nantes u. a. Auftritte führten sie bisher ebenfalls in die prestigeträchtigsten Konzertsäle, darunter die Carnegie Hall (Zankel Hall), die Wigmore Hall, das Gewandhaus Leipzig, den Pierre-Boulez-Saal sowie das Auditorium de Radio France u. a.

Nathalia Milstein errang auch den Prix Jeune Soliste des Médias Francophones Publics 2017.

Die begeisterte Kammermusikerin gastierte bisher zudem mit renommierten Kammermusikpartnern bei dem West Cork Chamber Music Festival, dem Berliner Kammermusikfestival *intonations* oder dem Festival International de Colmar. Außerdem wirkte sie auf Einladung des Pražák-Quartetts bei der Einspielung eines Albums mit Werken von Bedřich Smetana mit.

Nathalia Milstein bildet seit einigen Jahren mit ihrer Schwester, der Geigerin Maria Milstein, ein Duo und hat mit dieser bei Mirare zwei Alben mit französischer Musik eingespielt, ‚La Sonate de Vinteuil‘ (2017) sowie ‚Ravel Voyageur‘ (2019).

Mit Unterstützung der Fondation Safran und der Fondation Tempo nahm Nathalia Milstein ihr erstes, 2018 bei Mirare erschienenes Soloalbum auf, mit Werken von Prokofjew und Ravel.

Valery Arzumanov

Valery Arzumanov wurde 1944 in Kotschmes (Republik Komi, UdSSR) geboren, wohin seine Eltern 1936 als „Volksfeinde“ verschleppt worden waren. Bis 1958 lebte er in Workuta, dann in Leningrad, wo er an der Spezialschule für Musik Violine und Komposition studierte, danach Komposition an der Hochschule für Musik bei Wadim Salmanow. Nachdem er eine Französin geheiratet hatte, musste Valery Arzumanov 1974 nach Frankreich emigrieren, wo er am Pariser CNSM bei Olivier Messiaen Komposition studierte. Seit 1976 lebt er in der Normandie.

Valery Arzumanovs Werkverzeichnis umfasst mehr als 270 Kompositionen in höchst unterschiedlichen Musikgattungen. In den letzten Jahren hat er der Kammermusik, der Klaviermusik sowie der Vokal- und Chormusik einen besonderen Platz in seinem Schaffen eingeräumt.