

Lyala Kandaurova

DESYATNIKOV . BARTÓK . TCHAIKOVSKY



LUKAS GENIUŠAS PIANO

Desyatnikov . Bartók . Tchaikovsky

.....

Leonid Desyatnikov (1955)

Songs of Bukovina

| | |
|--|------|
| 1 Steppe Wind A-Blowin' | 3'05 |
| 2 The Bridesmaid Started Crying | 1'10 |
| 3 Ian, Where d'you Come From? Beyond the Danube | 1'38 |
| 4 Oh, Petrivochka, a Night so Short | 1'42 |
| 5 The Wind Is Blowing, the Sun Is Warm | 0'58 |
| 6 A Rocky Mountain | 2'04 |
| 7 Oh, I'll Go to the Garden | 1'10 |
| 8 Oh, My Sweet Vast Canada | 0'56 |
| 9 Oh, the Clock Chimed Midnight | 1'10 |
| 10 A Swallow Has Flown In | 1'23 |
| 11 Oh, a Cuckoo Cuckooed in the House on the Corner | 3'15 |
| 12 If Only Mother Had Known | 1'34 |
| 13 Green Willow, Green Willow | 2'04 |
| 14 Poplars Grew from One Field to Another | 3'17 |
| 15 I Sew Six Seeds of Maize | 0'59 |
| 16 Red Arrowwood Has Blossomed White | 1'59 |
| 17 Oh, Whose Wedding Is This? | 1'29 |
| 18 Red Arrowwood, Green Leaves | 2'15 |
| 19 A Pike in the Sea | 2'15 |
| 20 They Say I've Lost My Looks | 2'15 |
| 21 Oh, Dear Sheep of Mine | 1'48 |
| 22 A Lady Had a Husband, She Loved Some Peter Though | 1'33 |
| 23 Oh, You, Wretched Singer, What Are You Looking For? | 1'32 |
| 24 A Pipe Made of Maplewood | 1'55 |

Béla Bartók (1881-1945)

Fifteen Hungarian Peasant Songs, Sz.71

| | |
|---|------|
| 25 Four old tunes - I. Rubato | 0'59 |
| 26 Four old tunes - II. Andante | 1'50 |
| 27 Four old tunes - III. Poco rubato | 0'36 |
| 28 Four old tunes - IV. Andante | 0'37 |
| 29 Scherzo | 0'50 |
| 30 Ballad (Theme with variations) | 2'24 |
| 31 Old dance tunes - I. Allegro | 0'34 |
| 32 Old dance tunes - II. Allegretto | 0'35 |
| 33 Old dance tunes - III. Allegretto | 0'14 |
| 34 Old dance tunes - IV. L'istesso | 0'33 |
| 35 Old dance tunes - V. Assai moderato | 0'56 |
| 36 Old dance tunes - VI. Allegretto | 0'31 |
| 37 Old dance tunes - VII. Poco più vivo | 0'31 |
| 38 Old dance tunes - VIII. Allegro | 0'30 |
| 39 Old dance tunes - IX. Allegro | 1'39 |

Piotr Ilitch Tchaikovsky (1840-1893)

| | |
|-----------------|------|
| 40 Dumka, Op.59 | 8'33 |
|-----------------|------|

Enregistrement réalisé du 19 au 21 septembre 2019 au Gustav Mahler Concert Hall - Toblach / Dobbiaco - Italie / Direction artistique, prise de son, montage : Nicolas Bartholomée, 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 : Anna Chobotova / Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © 2021 MIRARE, MIR440
www.mirare.fr

À première vue, la musique folklorique et la musique classique peuvent être considérées comme deux formes d'expression artistique opposées : l'une découle d'une culture fondamentale non écrite, mue par la pratique collective et l'instinct ; l'autre correspond à un langage musical perfectionné et inventif, généré par des choix esthétiques opérés de manière consciente par un esprit créateur. La musique folklorique s'inscrit dans un monde vaste, mouvant, tandis que la musique classique offre un ensemble général d'œuvres analysables et savantes, transcrrites sur du papier à musique.

Ceci étant dit, aussi loin que remonte la profession de compositeur, la musique classique n'a cessé de faire des incursions dans le folklore. À différentes époques, le domaine folklorique fut considéré comme l'antithèse indispensable au façonnement d'une identité savante, comme le royaume bucolique de « l'homme naturel » en tant que métaphore du peuple ou *Volksgeist* – lié au concept d'une nation mythifiée et unifiée – corroborée par certaines aspirations politiques, comme l'objet d'une recherche ethnographique approfondie ou une région éthérée de la mémoire, un pays de l'innocence, une culture disparue depuis longtemps n'ayant pas laissé de trace.

Dans l'ordre chronologique, le programme de ce disque propose trois approches très différentes de l'idiome folklorique d'Europe centrale et de l'Est dans la musique pour piano dite « sérieuse ». *Douumka* de Tchaïkovski – « scène de la vie paysanne russe » composée en 1886 au moment où la Russie se situe à son apogée dans sa quête d'un langage musical national conscient, est suivie des *Quinze chansons paysannes hongroises* écrites en 1914-18 par le pionnier du néo-folklorisme, le génie hongrois Béla Bartók. Le XXI^e siècle est représenté par Leonid Desyatnikov, l'un des maîtres russes les plus exceptionnels, avec ses *Chants de Bucovine* (2017), un cycle de préludes pour piano qui combine la structure habituelle réunissant toutes les tonalités majeures et mineures brillamment exploitée par Chopin et Chostakovitch, avec des souvenirs auditifs angoissants issus de l'enfance ukrainienne du compositeur et un authentique matériau folklorique emprunté à une anthologie soviétique.

La douumka est un genre musical qui s'imposa à la fin du XIX^e siècle chez les compositeurs slaves : on trouve le mot *douumky* (pluriel de *douumka* en ukrainien et en russe) dans l'œuvre de Dvořák et Janáček, Balakirev et Borodine, entre autres. Associé à une racine commune à l'ukrainien, au russe, au tchèque et à d'autres langues slaves, *douumka* signifie « pensée », « réflexion » ou « rêverie » et fait allusion à une ballade épique chantée ad libitum par un barde itinérant qui s'accompagne lui-même : en d'autres termes il s'agit d'un récit ininterrompu et mélancolique, mais (le mot *douumka* étant un diminutif) rendu de manière plus intime et poétique. Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840-1893), à qui l'éditeur parisien Félix Mackar avait commandé une pièce virtuose pour piano, avait peut-être entendu quelques chants paysans lors de ses séjours en Ukraine où son beau-frère exploitait un domaine que le compositeur appréciait et fréquentait. Cependant, sa *Douumka op. 59* s'éloigne d'une simple étude ethnographique, cette pièce

étant bien plus une fantaisie libre, une description romantique d'une scène rurale entièrement imaginée. Le début solennel et triste, avec son imitation du pizzicato des cordes, pourrait être une incarnation typique de la *toska* russe (ainsi que l'a expliqué Vladimir Nabokov : « ...une sensation de grande angoisse spirituelle, souvent sans raison spécifique (...) une douleur sourde de l'âme, une nostalgie sans objet, un désir maladif, une vague agitation, une agonie mentale, un désir ardent »). S'ensuit une section de danse villageoise endiablée, avec un épisode lyrique tendre laissant place à un point culminant typiquement tchaïkovskien où, à travers les robustes intonations de la danse, émerge un flamboiement de désespoir soudain. Similaire à de nombreuses rhapsodies « nationales » du XIX^e siècle où narration pensive et airs de danses folkloriques enflammés sont associés, *Doumka* est également une œuvre typiquement tchaïkovskienne dans les passages intimes et angoissés.

Là où Tchaïkovski s'inscrit dans un romantisme exacerbé, Béla Bartók (1881-1945) qui est né quelques décennies plus tard et appartient à un nouveau siècle, se présente comme un chercheur méticuleux. Au lieu d'une inspiration patriotique, Bartók est connu pour ses travaux novateurs dans le domaine de l'éthnomusicologie alors à ses débuts, autrement dit par son étude d'un folklore authentique sur la base d'innombrables recherches sur le terrain, d'enregistrements, de transcriptions et de systématisations. Tout au long de sa vie, Bartók collecta des milliers d'échantillons de musique folklorique de sa Hongrie natale, mais aussi de Roumanie, d'Ukraine, de Bulgarie, de Moldavie, des pays des Balkans et de Turquie, dévoilant ainsi un univers musical aussi éblouissant et compliqué qu'obscur. Le monde musical de Bartók repose sur le folklore de l'Europe de l'Est avec sa beauté primitive, ses rythmes labyrinthiques, ses modes anciens et ses procédés formels qui, lorsqu'ils sont découverts, ne ressemblent à aucun élément connu dans la musique classique occidentale. Tout cela, sans compter le langage musical avant-gardiste et angoissant propre à Bartók, inspiré par le modernisme européen et l'héritage intellectuel du passé. Les *Quinze chansons paysannes hongroises* font donc partie de ses innombrables arrangements de chansons folkloriques. Bartók y travailla entre 1914 et 1918, au moment où la Première Guerre mondiale balayait l'Europe. L'édition publiée comportait un index méticuleux de tous les airs authentiques, indiquant quand et où précisément ils avaient été collectés ; les paroles de chaque chanson étaient également bien référencées. Ces paroles offrent une perspective magnifique : des cris de désespoir d'un amant abandonné par sa bien-aimée à l'histoire stupide d'un garçon du village qui a grimpé sur un prunier et a déchiré son pantalon ; du monologue tapageur d'un homme dont la femme « trop soignée » se lave une fois par mois à l'histoire effrayante de Borbála Angoli – un personnage présent dans les chansons folkloriques hongroises –, une fille dont la robe devient « de plus en plus haute » sur le devant et dont la taille, autrefois étroite, s'élargit « effroyablement », signes d'une grossesse non désirée. Joueur et triste, plein d'une vitalité palpable, intrinsèque au véritable art populaire, le cycle de Bartók combine la capacité d'observation d'un folkloriste universitaire avec la tendresse et le respect éprouvés par un compositeur qui se plonge dans sa culture d'origine.

Pour Leonid Desyatnikov (né en 1955), la musique folklorique de Bucovine – une région des Carpates aujourd’hui divisée entre la Roumanie et l’Ukraine – est également liée à une histoire d’affinité culturelle personnelle, bien que d’une manière très différente. Né dans une famille juive à Kharkov – une ville ukrainienne qui faisait alors partie de l’Union soviétique – Desyatnikov a grandi dans un contexte de mélange d’identités culturelles et de langues. Cette forme très particulière de multilinguisme, qui était présente dans de nombreuses régions de l’empire soviétique où la culture officielle incarnée par la langue dominante rencontraient les coutumes, les mentalités et les dialectes locaux, s’est enrichie et intensifiée lorsque Desyatnikov a déménagé à Saint-Pétersbourg (anciennement Leningrad), où il devait étudier au conservatoire et passer le reste de sa vie. Le riche environnement culturel offert par la double identité de la ville de Leningrad/Saint-Pétersbourg en matière d’art russe allait devenir le fil conducteur essentiel de la formation polymorphe et complexe de Desyatnikov.

Cet environnement sous-tend une forme d’intellectualisme et une élégance subtile, une certaine ironie et de l’esprit, des accès de dandysme ainsi qu’une touche de folie et de décadence contenues ne serait-ce que dans le paysage urbain de Saint-Pétersbourg, avec ses innombrables palais et hôtels particuliers se dressant au milieu d’un vent glacial. Ces influences enchevêtrées ont pénétré de manière naturelle dans la musique de Desyatnikov, créant une matière sonore évanescante et délicate qui enveloppe presque toujours un matériau musical emprunté à d’autres styles – qu’il s’agisse de citations classiques connues, de bribes du grandiloquent idiome soviétique ou – comme c’est le cas des *Chansons de Bucovine* – de mélodies folkloriques oubliées extraites d’un recueil publié en URSS en 1957.

Alors qu’un compositeur romantique se serait laissé aller à la rêverie et un maître du XX^e siècle aurait agi de manière objective et érudite, Desyatnikov ne fait ni l’un ni l’autre. La structure de l’œuvre – 24 préludes pour piano seul écrits dans toutes les tonalités – est on ne peut plus classique, les noms des airs populaires sont donnés pour chaque prélude. Cependant ils figurent à la fin de chaque pièce (tout comme les titres des *Préludes* de Debussy) mais ne revêtent pas cette fonction car leur concision suggère de manière vague plus que révélatrice, ce que pourraient être le contenu et la fonction de chaque morceau : « La demoiselle d’honneur s’est mise à pleurer » ; « Si seulement maman avait su » ; « Un plongeon dans la mer », etc. Combinant avec douceur la suavité mélodieuse de la musique folklorique avec le dynamisme passionné du minimalisme, Desyatnikov, étrangement, semble à la fois se concentrer et oublier les airs sur lesquels il construit sa musique. Il les entendit peut-être lorsqu’il était écolier, depuis le poste de radio de la cuisine de sa maison à Kharkov, ou, dans le cas contraire, ces mélodies aux noms obscurs pourraient très bien avoir été recueillies il y a soixante-dix ans en Bucovine par un folkloriste soviétique inconnu. Ces chansons pourraient aussi découlter d’un processus d’imitation et pourraient être indifféremment ukrainiennes, balkaniques ou juives. Paradoxalement, cette musique, avec sa beauté fragile et ce sentiment omniprésent de réserve et d’oubli, engendre chez l’auditeur une impression de déjà connu

puissante et douloureuse. Comme cette petite chanson que vous inventiez et fredonniez lorsque vous étiez enfant, que vous avez oubliée, puis recréée et oubliée à nouveau, elle s'inspire de quelque chose qui à la fois appartient au plus profond de votre être tout en étant absent. La seule chose dont vous êtes certains, c'est que cette petite mélodie a autrefois existé.

Lyala Kandaurova

Traduction : Maud Caillat

Lukas Geniušas

Salué pour son « éclat et sa maturité » (The Guardian), Lukas Geniušas est régulièrement invité à se produire dans les salles de concert les plus prestigieuses du monde, comme le Wigmore Hall, le Concertgebouw d'Amsterdam, la Salle Gaveau, l'Auditorium du Louvre, la Frick Collection à New York, la Phillips Collection, le Théâtre Carlo-Felice, la Salle Verdi à Milan et la Grande Salle du Conservatoire de Moscou.

Lukas s'est produit sur les scènes internationales avec de nombreuses phalanges comme l'Orchestre de Paris, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, le NHK Symphony Orchestra, l'Orchestre Symphonique de la ville de Birmingham et le Stavanger Symphony Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Saint-Pétersbourg, l'Orchestre National de Russie, l'Orchestre du Théâtre Mariinsky, l'Orchestre Symphonique de Toronto et l'Orchestre Philharmonique de Varsovie sous la direction de chefs tels que Esa-Pekka Salonen, Valery Gergiev, Mikhail Pletnev, Leonard Slatkin, Charles Dutoit, Andreï Boreïko, Tugan Sokhiev et Saulius Sondeckis.

Connu pour son champ d'intérêt musical très étendu, Lukas explore une large palette du répertoire pianistique, allant de la période baroque aux œuvres écrites par des compositeurs contemporains. Sa discographie qui est accueillie avec enthousiasme par la critique, comprend des œuvres de Beethoven, Brahms, Rachmaninov, Chopin ainsi que le répertoire de musique de chambre enregistré avec Aylen Pritchin et Alexander Buzlov pour le label Melodiya. Son enregistrement des Sonates de Prokofiev pour Mirare a été récompensé d'un « Choc » par le journal Classica et d'un « Diapason d'Or de l'année » en 2019 par le magazine Diapason. Son deuxième CD dédié à Chopin, toujours pour le label Mirare, est sorti en mai 2020.

Né à Moscou en 1990, Lukas Geniušas a reçu son diplôme au Collège de musique Frédéric Chopin en 2008. Il est lauréat de plusieurs concours internationaux prestigieux, dont deux médailles d'argent obtenues aux concours Chopin de Varsovie en 2010 et Tchaïkovski en 2015.

Lukas est l'artiste fondateur d'une association philanthropique basée à Toronto « Looking at the stars », dont le but est d'amener la musique auprès d'institutions et d'organismes en marge des cadres traditionnels.

At first glance, folk music and classical music could be viewed as opposites: an elemental, nonliterate culture driven by collective experience and instinct versus a musical language that is cultivated and ingenious, brought to life by conscious aesthetic selection within a particular creative mind. The former – a vast, amorphous continent, the latter – a discrete body of analysable, well-researched works put down in black and white.

All this being true, classical music has forayed into the folk territory time and again for as long as professional composition has existed. In different times the folk domain was viewed as the antithetical Other that helped shape and identify the Self; as a bucolic realm of “the natural man”, as a metaphor of *das Volk* – a mythologised and unified nation – corroborated by a certain political sentiment; as object of thorough ethnographic research or an ethereal region of memory – the land of innocence, a culture long gone without a trace.

If we put it in chronological order, the program of this disc offers three very different takes on the Central and Eastern European folklore idiom in “serious” piano music. Tchaikovsky’s “Dumka” – a “Russian rustic scene” composed in 1886, at the height of the country’s quest for a self-consciously national musical language, is followed by “Fifteen Hungarian Peasant Songs” written in 1914-18 by the pioneer of neo-folklorism, the Hungarian genius Béla Bartók. The 21st century is represented by Leonid Desyatnikov, one of Russia’s most outstanding living musical masters, with his “Songs of Bukovina” (2017), a cycle of piano preludes, marrying the classic every-major-and-minor-key structure championed by Chopin or Shostakovich to eerie aural flashbacks of the author’s Ukrainian childhood and authentic folk material borrowed from a Soviet anthology.

A dumka is a musical genre that came to view in the late 19th century among Slavic composers: you can find dumky (pl. of “dumka” in Ukrainian and Russian) in the oeuvre of Dvořák and Janáček, Balakirev and Borodin, among others. Associated with a word root that is shared by Ukrainian, Russian, Czech and other Slavic languages, dumka stands for “thought”, “reflection” or “musing” and alludes to an epic ballad sung ad lib by an itinerant bard to his own accompaniment: an unhasting, melancholic narrative, but (the word “dumka” being a diminutive) in a more intimate and poetic manner. Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840–1893), who was commissioned to write a virtuosic piano piece by a Paris-based publisher Félix Mackar, might have heard some peasant singing during his stays in Ukraine, where his brother-in-law was running an estate that the composer loved and frequented. However, his Dumka is far from being the result of ethnographic scrutiny. The piece is much more of a free fantasy, a romantic depiction of an entirely imagined rural scene. A solemn and sorrowful opening, with its imitation of string-plucking, could be a textbook incarnation of Russian *toska* (as Vladimir Nabokov explained it: “...a sensation of

great spiritual anguish, often without any specific cause (...) a dull ache of the soul, a longing with nothing to long for, a sick pining, a vague restlessness, mental throes, yearning"). A rollicking village dance section follows, with a tender lyrical episode giving way to a trademark Tchaikovskian climax where, through the robust dance intonations, a blaze of despair suddenly emerges. Reminding you of many a 19th century "national" rhapsody that would bring together pensive narration and fiery folky dance tunes, "Dumka" is, at the same time, a signature Tchaikovsky work in its moments of agonized intimacy.

Where Tchaikovsky acts as an uninhibited romantic, Béla Bartók (1881–1945), who was a few generations younger and from a new century, stands in as a fastidious researcher. Bartók is known for his groundbreaking work in the then-newborn field of ethnomusicology: a study of authentic folklore with the help of countless expeditions, recording, transcribing and systematizing, rather than patriotic inspiration. Throughout his life, Bartók collected thousands of samples of folk music of his native Hungary, as well as Romania, Ukraine, Bulgaria, Moldavia, the Balkan countries and Turkey, unlocking a musical continent which was as dazzling and complicated as it was obscure. Bartók's musical world rests on Eastern European folklore with its primordial beauty, labyrinthine rhythms, old modes and formal procedures which, when they were discovered, were completely unlike anything Western classical music had ever known. All this – plus Bartók's own edgy, disturbing musical language, informed by European modernism and intellectual legacy of the past. The "Fifteen Hungarian peasant songs" are among his countless folk song arrangements. Bartók was working on them in 1914–1918, just as the First World War was sweeping across Europe. The published edition implied a meticulous index of all the genuine tunes, indicating when and precisely where they had been obtained by the collector; the lyrics of each song were also carefully quoted. These lyrics provide wonderful reading: from the cries of a lover forsaken by his sweetheart to the fatuous tale of how a village lad climbed a plum tree and tore his trousers; from a rowdy monologue of a man whose "overly tidy" wife washes once a month to the chilling tale of Borbála Angoli – a traditional Hungarian song character, a girl whose dress gets "ever higher" on the front, and her once-narrow waist "frighteningly" burgeons – the signs of an unwanted pregnancy. Skittish and sad, full of palpable vitality intrinsic to true folk art, Bartok's cycle combines an academic folklorist's power of observation with the fondness and regard of a composer delving into his birthright culture.

For Leonid Desyatnikov (b. 1955) the folk music of Bukovina – a region in the Carpathian Mountains today divided between Romania and Ukraine – is also a matter of personal cultural lineage, albeit in a very different way. Born into a Jewish family in Kharkov – a Ukrainian city, then part of the Soviet Union – Desyatnikov grew up absorbing a blend of cultural identities and languages. This very special

brand of multilingualism, found in many corners of the Soviet empire, where the crushing heavyweight language of the official culture met local customs, mindsets and dialects, was later enriched and intensified when Desyatnikov moved to Saint Petersburg (called Leningrad then), where he would study at the conservatory and spend the rest of his life. The Leningrad/Saint Petersburg theme, one of the richest and most distinct in Russian art, was to become a major thread in the complicated voice-leading of Desyatnikov's formation. It implies intellectualism and subtle elegance, irony and wit, a dandyish flare and a touch of madness and decay implicated by the mere cityscape of Saint Petersburg, with its countless palaces and mansions amid bristling cold wind. This tangle of influences naturally migrated into Desyatnikov's music, creating an evanescent, delicate sonic matter which nearly always envelops someone else's, borrowed musical material – be it familiar classical quotes, scraps of grandiloquent Soviet idiom or – as is the case with "Songs of Bukovina" – forgotten folk melodies from a 1957 collection published in the USSR.

Where a romantic composer would indulge in reverie, and a 20th century master – act with erudite objectiveness, Desyatnikov does neither. The structure of the work – 24 solo piano preludes in all keys – is as bona fide classical as it gets, and the names of the tunes for every prelude are given. Yet they can be found at the end of each piece (quite like the names of Debussy's preludes) and don't function as headings; their concise suggestions on what the content and function of each song could be are vague rather than revealing: "The bridesmaid started crying"; "If only mother had known"; "A pike in the see" etc. Gently piecing together the mellow sweetness of folk music with the impassionate motive drive of minimalism, Desyatnikov seems both attentive to and weirdly forgetful of the tunes he is building on. He might have heard them on the kitchen radio in his Kharkov home as a schoolboy. Or maybe not. These melodies, with their obscure names, could actually have been collected in Bukovina by an unknown Soviet folklorist seventy years ago. They could be feigned. The songs may be perceived as Ukrainian. Or, perhaps, Balkan. They can also be Jewish. Paradoxically, this music, with its fragile beauty and a pervasive feeling of understatement and oblivion, creates a powerful, aching sense of belonging in the listener. Like that little song you made up as a child and then forgot and then recreated and forgot again, it draws on something that is both poignantly yours, own – and yet absent. All you know is that it used to be there.

Lyala Kandaurova

Lukas Geniušas

Praised for his ‘brilliance and maturity’ (The Guardian), Lukas is invited to the most prestigious venues all over the world such as the Wigmore Hall, Concertgebouw, Amsterdam, Salle Gaveau, Louvre Auditorium, Frick Collection New York, Phillips Collection, Teatro Carlo Felice, Sala Verdi, Milan and the Great Hall of the Moscow Conservatory.

He performs internationally with orchestras such as the Orchestre de Paris, Orchestre philharmonique de Radio France, NHK, City of Birmingham and Stavanger Symphony orchestras, St Petersburg Philharmonic, Russian National Orchestra, Mariinsky Theatre Orchestra, Toronto Symphony, Warsaw Philharmonic with conductors such as Esa-Pekka Salonen, Valery Gergiev, Mikhail Pletnev, Leonard Slatkin, Charles Dutoit, Andrey Boreyko, Tugan Sokhiev and Saulius Sondeckis.

Known for his extensive musical interests, Lukas explores a wide range of repertoire from baroque to contemporary works. His critically acclaimed discography features Beethoven, Brahms, Rachmaninov, Chopin and chamber music with Aylen Pritchin and Alexander Buzlov for Melodiya. His *Prokofiev Sonatas* on MIRARE were awarded the ‘Choc’ de Classica and the Diapason ‘Recital CD of the Year’ in 2019, whilst his second CD for the label, dedicated to Chopin was released in May 2020.

Born in Moscow in 1990, Lukas Geniušas graduated from the Chopin Music College Moscow, in 2008. He is the laureate of several prestigious international competitions, notably Silver Medalist at both the 2015 Tchaikovsky Competition and the 2010 International Chopin competition.

Lukas is a featured artist of “Looking at the stars” a philanthropy project based in Toronto, which brings music to institutions and organizations outside the traditional settings.

Auf den ersten Blick können Volksmusik und klassische Musik als Gegensätze erscheinen: Während die eine, von gemeinsamer Erfahrung und Instinkt gesteuert, oraler Überlieferung entstammt, wird die kunstvolle, erfindungsreiche musikalische Sprache der anderen von besonders kreativen Geistern durch bewusste ästhetische Entscheidungen hervorgebracht. Die erste: ein weiter, amorpher Kontinent; die zweite: ein eigenständiges Korpus auf Notenpapier fixierter, analysierbarer und wohldurchforschter Werke.

Das mag wohl zutreffen. Dennoch hat die klassische Musik seit frühester Zeit unentwegt Streifzüge in volkstümliches Musikgut unternommen. In verschiedenen Epochen wurde der Bereich der Volksmusik als unerlässliche Antithese aufgefasst, die ihren Beitrag zur Bildung der eigenen Identität leistete; als das bukolische Reich des „natürlichen Menschen“, eine Metapher für das „Volk“, eine mythologische geeinte Nation, die von bestimmten politischen Tendenzen gefördert wird; als Gegenstand intensiver ethnographischer Forschung oder als ätherische Region der Erinnerung – ein Land der Unschuld, einer seit langem spurlos dahingeschwundenen Kultur.

Diese Schallplatte dokumentiert drei sehr unterschiedliche Phasen der Annäherung an volkstümliche musikalischen Idiome Mittel- und Osteuropas in der „ernsten“ Klaviermusik. Tschaikowskys *Dumka. Russische ländliche Szene* wurde 1886 komponiert, als Russland sich auf dem Höhepunkt seiner Suche nach einer bewusst nationalen Musiksprache befand. 1914-1918 entstanden die von Bela Bartók, dem genialen ungarischen Pionier des Neo-Folklorismus verfassten *Fünfzehn ungarischen Bauernlieder*. Das 21. Jahrhundert wird von Leonid Desyatnikov vertreten, einem der hervorragendsten unter den lebenden russischen Komponisten mit seinen *Songs of Bukovina* (2017), einem Zyklus von Klavierpräludien, der die klassische, von Chopin und Schostakowitsch meisterhaft vorgeführte Abfolge sämtlicher Dur- und Molltonarten mit beklemmenden akustischen Flashbacks, die auf seine ukrainische Kindheit verweisen, und mit authentischem, einer sowjetischen Anthologie entlehntem Folklorematerial verbindet.

Die *Dumka* ist ein musikalisches Genre, das gegen Ende des 19. Jahrhunderts bei slawischen Komponisten Furore machte: Die Bezeichnung *Dumky* (im Ukrainischen und Russischen der Plural von *Dumka*) findet sich unter anderem in Werken von Dvořák und Janáček, Balakirew und Borodin. Von einer dem Ukrainischen, Russischen, Tschechischen und anderen slawischen Sprachen gemeinsamen Wurzel ausgehend, bedeutet *dumka* „Gedanke“, „Überlegung“ oder auch „Träumerei“; das Wort verweist auf eine von Wandermusikern gesungene, ad libitum vorgetragene epische Ballade, bei der der Sänger sich selbst begleitet; es handelt sich um eine langsame, melancholische Erzählung, die aber mit innigem,

poetischen Ausdruck vorzutragen ist (*dumka* ist eine Diminutiv). Pjotr Iljitsch Tschaikowsky (1840 – 1893), bei dem der Pariser Verleger Félix Mackar ein virtuoses Klavierstück in Auftrag gegeben hatte, mag bei seinen Aufenthalten in der Ukraine – sein Schwager besaß dort Landgut, das der Komponist gern besuchte – einige Bauernlieder gehört haben. Seine *Dumka op. 59* hat mit einer ethnographischen Studie jedoch nicht das Geringste zu tun; das Klavierstück stellt eher eine freie Phantasie dar, die romantische Beschreibung einer völlig imaginären ländlichen Szene. Der feierliche und traurige Beginn mit seiner Nachahmung von Streicherpizzicati setzt buchstäblich die russische *toska*, wie Wladimir Nabokow sie beschrieben hat, in Töne um: ein „starkes, geistiges Schmerzgefühl, oft ohne besonderen Anlass (...), eine dumpfe seelische Pein, eine gegenstandslose Nostalgie, morbides Verlangen, vage Erregung, psychische Qual, sehnsüchtiges Schmachten“. Diesem Beginn schließt sich ein wilder dörflicher Tanz an, dessen lyrisches Zwischenstück einem typisch Tschaikowskyschen Höhepunkt weicht, bei dem aus der robusten Tanzmusik plötzlich Verzweiflung emporflackert. *Dumka* hat vieles mit den zahlreichen „nationalen“ Rhapsodien des 19. Jahrhunderts gemeinsam, die schwermütige Narration mit wilden Volkstänzen verbinden; in seiner qualvollen Innigkeit ist dieses Stück jedoch gleichzeitig ein typisches Werk Tschaikowskys.

Während Tschaikowsky sich hemmungslos der Romantik verschreibt, übernimmt der einige Jahrzehnte jüngere Bela Bartók (1881-1945), ein Mann des 20. Jahrhunderts, die Rolle eines gewissenhaften Forschers. Bartók hat bahnbrechende Arbeiten im Bereich der damals aufkommenden Musikethnologie durchgeführt, die weit weniger auf patriotischer Inspiration aufbauen als auf der Untersuchung authentischer Volksmusik anhand zahlreicher Feldforschungen, Aufnahmen, Transkriptionen und Systematisierungen. Im Lauf seines Lebens sammelte Bartók Tausende von Beispielen für Volksmusik aus seinem ungarischen Heimatland, aber auch aus Rumänien, der Ukraine, Bulgarien, Moldawien, aus den Balkanländern und der Türkei; er brachte damit einen ebenso großartigen und vielfältigen wie bis dato unbekannten musikalischen Kontinent zum Vorschein. Bartóks musikalische Welt beruht auf der osteuropäischen Folklore mit ihrer primitiven Schönheit, ihren labyrinthischen Rhythmen, ihren uralten Tonarten und formalen Verfahren, von denen sich nach ihrer Entdeckung herausstellt, dass sie der klassischen westlichen Musik in jeder Hinsicht fremd sind. All dies verbindet Bartók in seiner Komposition mit seiner eigenen avantgardistischen, verstörenden Musiksprache, die sich aus der europäischen Moderne und der musikalischen Tradition speist, auf der diese aufbaut. Die *Fünfzehn ungarischen Bauernlieder für Klavier* gehören zu seinen zahlreichen Arrangements von Volksliedern. Bartók arbeitete von 1914-1918 daran, als der Erste Weltkrieg in Europa wütete. Die veröffentlichte Ausgabe enthielt einen akribischen Index aller authentischen Melodien mit präzisen Angaben zu Ort und Zeitpunkt ihrer Aufzeichnung; auch die Liedtexte wurden sorgfältig notiert. Die Lieder bieten eine großartiges Panorama: Vom verzweifelten Aufschrei des von seiner Geliebten verlassenen Liebhabers

bis zu der albernen Geschichte von einem Dorfjungen, der sich beim Klettern auf den Pflaumenbaum die Hose zerrissen hat; vom polternden Monolog eines Mannes, dessen „übermäßig saubere“ Frau sich jeden Monat wäscht, bis zur schrecklichen Geschichte der Borbála Angoli – eine in den ungarischen Volksliedern wiederkehrende Mädchengestalt –, deren Rock vorne „immer höher rutscht“ und deren ehemals schmale Taille sich „furchterregend“ weitet, beides Anzeichen einer unerwünschten Schwangerschaft. Bartóks abwechlungsreicher und trauriger, von der Vitalität wahrhafter Volkskunst erfüllter Zyklus vereinbart die Beobachtungsgabe eines akademischen Volkskundlers mit der Zuneigung und dem Respekt eines Komponisten, der in die Kultur seiner Heimat eintaucht.

Für Leonid Desyatnikov (geboren 1955) ist die Volksmusik der Bukowina – einer Region der Karpaten, die heute zwischen Rumänien und der Ukraine aufgeteilt ist – ebenfalls mit persönlicher kultureller Herkunft verbunden, allerdings auf ganz andere Weise. Als Spross einer jüdischen Familie aus Charkow – diese ukrainische Stadt gehörte damals zur Sowjetunion – kam er von Kindesbeinen an in Berührung mit vielfältigen kulturellen und sprachlichen Identitäten. Die sehr eigentümliche Form von Mehrsprachigkeit, die in zahlreichen Gegenden des sowjetischen Reichs anzutreffen war, in denen die erdrückend dominierende Sprache der offiziellen Kultur auf lokale Bräuche, Mentalitäten und Dialekte stieß, bereicherte und intensivierte sich für Desyatnikov noch, als er nach Sankt Petersburg (damals Leningrad) umzog, wo er am Konservatorium studierte und sich auf Dauer niederließ. Der Komplex Leningrad/Sankt Petersburg, einer der reichsten und ausgeprägtesten der russischen Kunst, wurde zum Leitfaden in Desyatnikovs verwickeltem geistigen Werdegang. Er schließt Intellektualität ein und subtile Eleganz, Ironie und Witz, ein gewisses Dandytum und eine Spur Verrücktheit und Dekadenz, Elemente, die aus dem Stadtbild Sankt Petersburgs mit seinen zahllosen Palais und Herrenhäusern inmitten eisiger Winde nicht wegzudenken sind. Dieses Gewirr von Einflüssen findet sich naturgemäß in Desyatnikovs Musik wieder, wo sie für ein verschwimmendes, prekäres Klangbild sorgen, das fast immer entlehntes musikalisches Material einschließt, seien es Zitate klassischer Werke, Reste des großspurigen sowjetischen Idioms oder – wie im Fall der *Songs of Bukovina* – Melodien vergessener Volkslieder aus einer 1957 in der UdSSR erschienenen Sammlung.

Während ein romantischer Komponist sich der Träumerei überlässt und ein Meister des 20. Jahrhunderts mit wissenschaftlicher Objektivität vorgeht, tut Desyatnikov nichts von beiden. Die Struktur seines Werks – 24 Präludien für Klavier in allen Tonarten – ist denkbar klassisch; die Namen der jeweiligen Volksweisen werden für jedes Präludium angegeben. Sie stehen indessen am Ende der jeweiligen Stücke (ganz wie die Bezeichnungen von Debussys *Préludes*) und fungieren nicht als Titel; ihre knappen Angaben zu Inhalt und Funktion des jeweiligen Lieds sind eher anspielungs- als aufschlussreich: „Die Brautjungfer begann zu weinen“; „Wenn Mama bloß gewusst hätte“; „Ein Kopfsprung in den See“

usw. Desyatnikov verbindet die milde Süße der Volksmusik behutsam mit dem leidenschaftlichen Motivduktus des Minimalismus; die Melodien, von denen er ausgeht, scheint er sorgfältig zu erinnern und zugleich auf merkwürdige Weise zu vergessen. Vielleicht hat er sie als Schuljunge zu Hause in Charkow im Küchenradio vernommen. Vielleicht auch nicht. Vielleicht wurden diese Melodien mit ihren seltsamen Namen tatsächlich vor siebzig Jahren von einem vergessenen sowjetischen Ethnologen in der Bukowina gesammelt. Vielleicht sind sie auch fingiert. Sie können aus der Ukraine stammen. Oder aus dem Balkan. Sie können auch jüdischer Herkunft sein. Paradoxerweise löst diese Musik mit ihrer fragilen Schönheit und dem allgegenwärtigen Gefühl von Anspielung und Vergessenheit beim Hörer den starken, schmerzlichen Eindruck aus, sie seit eh und je zu kennen. Wie jenes kleine Lied, das Sie als Kind erfunden und vergessen, wieder erfunden und wieder vergessen haben, stützt diese Musik sich auf etwas, das entschieden zu Ihnen gehört – und doch abwesend ist. Sie wissen nicht mehr als dass es sie immer schon gab.

Lyala Kandaurova

Übersetzung: Achim Russer

Lukas Geniušas

Der ob „seiner Brillanz und Reife“ gerühmte Lukas Geniušas ist in den renommiertesten Konzertsälen der Welt zu Gast, so in der Wigmore Hall, im Concertgebouw in Amsterdam, in der Salle Gaveau, dem Auditorium du Louvre, bei der Frick Collection New York, der Phillips Collection, im Teatro Carlo Felice in Genua, in der Sala Verdi des Mailänder Conservatorio di Musica und im Großen Saal des Moskauer Konservatoriums.

Er trat bereits unter anderem mit dem Orchestre de Paris auf, mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem NHK Symphony Orchestra, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem Stavanger Symphony Orchestra, mit den Sankt Petersburger Philharmonikern, dem Russischen Nationalorchester, dem Mariinsky-Theaterorchester, dem Toronto Symphony Orchestra und dem Symphonieorchester der Nationalphilharmonie Warschau; dabei musizierte er unter der Leitung von Dirigenten wie Esa-Pekka Salonen, Valery Gergiev, Mikhail Pletnev, Leonard Slatkin, Charles Dutoit, Andreï Boreiko, Tugan Sokhiev und Saulius Sondeckis.

Der für sein weites musikalisches Interessengebiet bekannte Pianist verfügt über ein Repertoire, das vom Barock bis zur zeitgenössischen Musik reicht. Seine von der Kritik lebhaft begrüßten Schallplattenaufnahmen galten Beethoven, Brahms, Rachmaninow und Chopin; zusammen mit Aylen Pritchin et Alexander Buzlov nahm er für das Label Melodiya kammermusikalische Werke auf. Seine Aufnahmen von Prokofjews Sonaten für Mirare wurde von der Zeitschrift Classica mit einem „Choc“ und von dem Magazin Diapason 2019 mit dem „Diapason d’Or de l’année“ ausgezeichnet. Im Mai 2020 erschien seine zweite Chopin-Schallplatte, ebenfalls bei Mirare.

Der 1990 in Moskau geborene Lukas Geniušas schloss seine Ausbildung 2008 mit dem Diplom des Moskauer Chopin Music College ab. Er wurde wiederholt bei renommierten internationalen Wettbewerben ausgezeichnet; namentlich erhielt er sowohl 2010 bei dem Internationalen Chopin-Wettbewerb als auch 2015 bei dem Tschaikowsky-Wettbewerb die Silbermedaille und 2012 den Internationalen Deutschen Pianistenpreis.

Geniušas ist einer der tragenden Künstler des in Toronto basierten philantropischen Projekts „Looking at the artist“, das die Musik außerhalb des üblichen Konzertbetriebs mit Institutionen und Organisationen zusammenführt.