



Nathalia Milstein

Alla Schumann

Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893)

Six Morceaux pour piano op. 19

- | | |
|---|-------|
| 1. Rêverie du soir. <i>Andante espressivo</i> | 3'37 |
| 2. Scherzo humoristique. <i>Allegro vivacissimo</i> | 3'44 |
| 3. Feuillet d'album. <i>Allegretto semplice</i> | 1'51 |
| 4. Nocturne. <i>Andante sentimentale</i> | 3'16 |
| 5. Capriccioso. <i>Allegretto semplice</i> | 3'15 |
| 6. Thème original et variations | 11'53 |

Robert Schumann (1810-1856)

- | | |
|--|------|
| 7. « Weh', weh', er fehlte das Ziel »
chœur extrait de l'oratorio « Das Paradies und die Peri » op. 50
<i>Arrangement de Nathalia Milstein</i> | 2'33 |
|--|------|

Fantaisie op. 17 en Do majeur

- | | |
|---|-------|
| 8. Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen | 13'09 |
| 9. Mässig, durchaus energisch | 7'34 |
| 10. Langsam getragen. Durchweg leise zu halten | 10'41 |

Enregistrement réalisé du 3 au 7 février 2025 au MuziekHaven de Zaandam (Pays-Bas) / Direction artistique, prise de son et montage : Franck Jaffrès / Photos : Lyodoh Kaneko / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin, Lénaïg Thébaud
Design : Jean-Michel Bouchet / Réalisation digipack : saga.illico / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2025 MIRARE, MIR774
www.mirare.fr



Parmi les questionnements qui peuvent tarauder un musicien qui s'apprête à enregistrer, celui d'une certaine légitimité peut faire surface : à quel moment décide-t-on de graver telle ou telle œuvre, celle-ci plutôt qu'une autre, alors qu'elle ira ensuite rejoindre des centaines de versions existantes, dont un certain nombre par d'illustres musiciens auxquels cette nouvelle sortie sera très probablement comparée ? Cette question m'a forcément traversé l'esprit lorsque mon choix se porta sur la monumentale *Fantaisie op. 17* de Schumann, avec laquelle je grandis, interprétée par d'autres. D'abord et surtout par mon père, pianiste, qui me l'a fait aimer profondément, et, comme tout interprète singulier, m'y a directement fait entendre un tableau avec une palette de couleurs qui lui est propre, en mettant en exergue certains détails comme aucun autre ne le ferait. C'est donc avec réticence que je la travaillai pour la première fois, vers mes vingt ans, car j'avais peur de ne pas être capable d'y trouver ma propre voix. Or, l'une des propriétés d'un chef-d'œuvre tel que la *Fantaisie* est précisément qu'elle permet à chacun de s'y retrouver soi-même. Non seulement peut-on l'admirer, l'analyser à l'infini, trouver de la beauté ou du sens à chacune de ses subtilités, mais, surtout, elle *nous* parle. Ce n'est évidemment pas pour rien qu'elle est devenue l'une des œuvres phares et incontournables du Romantisme allemand et que tant de pianistes l'ont dans leur répertoire actif et discographique.

Assiste-t-on à l'aveu d'amour le plus sincère, le plus intime et à la fois le plus passionné qui soit de Robert Schumann à Clara Wieck - encore loin d'être son épouse au moment de la composition du premier mouvement en 1836 - mais comme si nous le criions et le murmurions nous-mêmes ? Pouvons-nous être éblouis, extasiés de l'héritage laissé par un maître qui restera insurpassé, Beethoven, au point d'entendre surgir à travers cette œuvre un hommage musical hors du commun ? Mais aussi, entendons-nous la quête du bonheur, de l'infini, de la plénitude, avec ce qu'il y a de douleur, de tourment et de mélancolie à franchir ou accepter pour y accéder ?

Tout cela et encore bien plus émane de la *Fantaisie*, titre simple et évocateur mais qui vient à Schumann des années après sa genèse ; d'abord le premier mouvement est seul, intitulé « Ruines » destiné à la fois à Clara et à être complété par deux autres mouvements, « Trophées » et « Palmes », pour former une Grande Sonate qui devait soutenir la création d'un monument en hommage à Ludwig van Beethoven à Bonn. Ainsi la géniale citation à double-sens du cycle de Lieder de Beethoven « À la bien-aimée lointaine » se retrouve à clore le premier mouvement (et aurait même pu clore le dernier si Schumann ne l'avait finalement pas révisé) : « Accepte donc ces chansons que

je te chantais, ô bien-aimée » - une révérence au maître allemand et une déclaration à sa future fiancée. Schumann décide également de ne plus donner de titres aux mouvements, en revanche, l'indication au début de chacun d'eux permet une représentation encore plus claire de son intention émotionnelle : « À jouer d'un bout à l'autre d'une manière fantasque et passionnée », « Modéré, toujours énergique » et, enfin, « Lent et soutenu ». L'ensemble est finalement dédié à une figure majeure de la musique romantique et interprète légendaire, Franz Liszt.

Le premier mouvement est en effet un élan ardent et continu, où l'on peut s'imaginer tout autant un dialogue avec la bien-aimée qu'un échange interne entre le fougueux Florestan et le tendre Eusebius. L'épisode central est comme un retour aux temps anciens, *Im Legendenton*, et résonne en humilité face au passé, révolu et implacable. Le deuxième mouvement est une marche vaillante et sans répit, et pourrait faire naturellement écho avec le deuxième mouvement de la *Sonate op. 101* de Beethoven. Il est de forme similaire au premier, avec un épisode central cette fois-ci aimable et tendre, qui se transforme ensuite en une vive variation permettant le retour de la partie principale. Une redoutable coda clôt ce mouvement qui aurait pu être le dernier de par son caractère virtuose et final, mais il laisse place à un troisième mouvement lent, chose contraire à la forme classique d'une sonate (et n'est pas sans rappeler le caractère de *Arietta* de la dernière sonate de Beethoven), et indubitablement un sommet dans la musique de Schumann. Après l'effervescence, le tourment, la langueur et l'excès, vient l'apaisement, l'harmonie où l'on touche à l'essence de la beauté dans la gravité de la contemplation.

« Il n'y a aucune scène de vie courante dans la *Fantaisie* schumanienne, contrairement à la musique de Tchaïkovski. C'est la richesse de la vie intérieure qui y est dépeinte : d'indomptables élans passionnels à la tendre apothéose. »¹

Ainsi en parlait Konstantin Igumnov (1873-1948), pianiste et grand pédagogue russe. Il n'est pas anodin qu'il cite la musique de Tchaïkovski en parlant de Schumann, puisque le compositeur russe portait ce dernier particulièrement haut dans son estime.

En effet, d'après Tchaïkovski, on aurait pu qualifier la deuxième moitié du XIX^e siècle de période « schumanienne », tant l'influence de Schumann sur l'histoire de la musique lui semblait indiscutable.

1 - Yakov Milstein, *Konstantin Nikolaïevitch Igumnov*, « Muzyka », 1975, p. 332

Que cette affirmation soit justifiée ou non, c'est Tchaïkovski lui-même qui aura été manifestement marqué par cette influence. Encore étudiant, il réalise l'orchestration de deux des *Études Symphoniques* qu'il publiera ensuite ; comme Schumann, Tchaïkovski écrit un *Album pour enfants* pour le piano ; il traduit également ses « Conseils pour jeunes musiciens », et se positionne à tout moment admirateur et défenseur de sa musique. Lors de soirées chez des amis à Peterhof, Tchaïkovski s'asseyait au piano et jouait invariablement du Schumann, des extraits de ses symphonies ou de l'une de ses œuvres favorites du compositeur allemand - l'oratorio *Le Paradis et la Péri*. L'un des extraits qu'il admirait le plus était vraisemblablement le chœur des anges chantant le martyr du jeune héros qui osa défier le tyran.

Sur ce disque, un arrangement de ce magnifique chœur sert de transition vers la *Fantaisie*, en hommage à l'admiration qu'un grand compositeur a pu avoir pour l'un de ses collègues inspireurs.

C'est donc la musique de Tchaïkovski qui ouvre ce disque avec ses *Six Morceaux op. 19*. L'ensemble des pièces lui avait été commandé par son éditeur Pyotr Jurgenson, mais chacun des mouvements est dédié à une personnalité musicale de l'entourage du compositeur.

La citation d'Igumnov, réputé pour ses interprétations du compositeur russe, est encore une fois pertinente ici puisque c'est par un tableau du quotidien que ce cycle commence, la *Rêverie du soir*. Il n'est que trop tentant de rapprocher ce titre d'un autre début de cycle, celui des *Fantasiestücke* de Schumann avec son *Des Abends*. La couleur de cette *Rêverie* est toutefois bien différente, au murmure doux et régulier d'un coucher de soleil se substitue un dialogue mélancolique, parfois tendrement sentimental, avec un épisode central typique de Tchaïkovski que l'on retrouve à maintes reprises dans son autre cycle *Les Saisons* : un souvenir heureux, celui peut-être d'une soirée dansante, mais qui revient rapidement à un présent nostalgique.

En contraste, le *Scherzo humoristique* est en effet une pièce de grande vivacité et pleine d'esprit, virtuose mais toujours dansante. Toutes les pièces, mis à part bien sûr les *Variations*, sont d'une forme ABA avec un milieu contrastant, et dans le *Scherzo*, dont la forme originelle est gardée, il s'agit d'un épisode orchestral plus ample de caractère. Tout le morceau pourrait d'ailleurs trouver sa place en tant que mouvement de ballet, tant la musique se prête à une orchestration chorégraphiée. Suite à une brillante coda, l'aimable *Feuillet d'album* affiche un ton courtois. L'épisode du milieu est toutefois un peu plus affairé mais il reste encadré dans le même mouvement. C'est la plus courte des six pièces, pourtant, son thème est peut-être celui qui revient le plus facilement à l'oreille. La

fin du *Feuillet d'album*, tout en douceur, offre une magnifique porte d'entrée au *Nocturne*, véritable bijou lyrique de la musique pour piano de Tchaïkovski dont les violoncellistes ont également pris possession. Une seule longue ligne chantée, pleine de mélancolie et d'ardeur contenue forme le dessin de ce morceau. Comme dans la *Rêverie du soir*, c'est une pensée heureuse qui transforme le discours de l'épisode central, mais le mouvement constant de croches et un tempo plus vif en font la confession d'un souvenir passionné et impatient. Le retour du thème est dans le registre ténor, merveilleusement orné par une main droite élégiaque. La coda de ce *Nocturne* est presque funeste, mais dans la continuité des six pièces une nouvelle idée remplace la précédente, et c'est un *Capriccioso* attendrissant et délicat qui reprend la parole, dont le thème aurait pu faire partie d'une symphonie qui n'a finalement pas vu le jour. Une certaine espièglerie s'y niche cependant, et c'est dans la section de *l'Allegro vivacissimo* qu'elle se déploie en justifiant le titre du morceau, avec des traits vifs et changeants. Une envolée virtuose qui laisse place au retour du motif principal, puis une coda qui calme et clôt le discours.

Une accalmie qui est encore une fois idéale pour l'émergence du magnifique *Thème en Fa* majeur, d'une couleur chorale et réservée, avec ses *Variations*, dernière œuvre de ce recueil dédiée à Herman Laroche, proche ami et loyal défenseur de la musique de Tchaïkovski. Douze courtes variations du thème original et une coda forment l'ensemble du morceau qui dure un peu plus d'une dizaine de minutes ; cet ensemble illustre de manière flagrante le génie et la maîtrise de l'écriture du compositeur à tous les niveaux. Le lyrique comme le caractériel, le contrepoint, l'harmonisation, l'orchestration de chacune des variations permet un discours tour à tour éloquent, excitant, poétique ou dramatique, et l'on y retrouve sans aucun doute un aperçu condensé de ce que deviendront les œuvres maîtresses de son catalogue : ses opéras, ballets et symphonies.

Mentions particulières à la variation V pour son épithète « *Andante amoroso* », à la variation VII pour sa référence à la beauté des chœurs orthodoxes *a cappella*, à la variation X pour la magnificence pathétique de son thème et, bien sûr, à la variation XI pour son sous-titre « *Alla Schumann* » qui sert également de titre à ce disque, hommage à la dernière des *Études Symphoniques* de Robert Schumann, parrain du programme de cet enregistrement et de la « tendre apothéose » en musique.

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 Andrés Schiff.

En remportant le 1^{er} Prix au 10^e 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 trois disques, « La Sonate de Vinteuil » (2017), « Ravel Voyageur » (2019) et « Schubert - Complete works for violin and piano » (2024) parus chez Mirare.

Soutenue par les Fondations Safran et Tempo, Nathalia Milstein a enregistré un premier récital dédié à Prokofiev et Ravel en 2018, suivi d'un deuxième album solo intitulé « Visions Fugitives » en 2021, tous deux publiés chez Mirare.



Among the various questions that might nag a musician preparing for a recording, one that might arise is that of a kind of legitimacy: at what point does one decide to record this or that work, that one rather than the other, as it is going to join hundreds of existing versions, some of them by famous musicians, with which this new output will very probably be compared? This question inevitably crossed my mind when I chose Schumann's monumental *Fantaisie op. 17*, with which I grew up, through other players' interpretations. Firstly, and above all, by my pianist father, who brought me to a deep love for the piece, and like every single interpreter, gave me an auditory picture with his own colour palette, bringing into the foreground certain details as no-one else would do. Towards my twenties, I began work on it timidly for the first time, as I was afraid of being unable to find my own voice. Now, one of the characteristics of a masterpiece like the *Fantaisie* is precisely that of allowing each player to find their own self within it. Not only can we admire it, analyse it minutely, find beauty or meaning in every one of its subtleties, but above all, it speaks to *us*. Clearly not for nothing has it become one of the iconic, essential works of German Romanticism, and so many pianists have it in their active playing and recording repertoires.

Are we hearing the admission of the truest, most intimate, and at the same time the most passionate love of Robert Schumann for Clara Wieck - still far from being his wife at the time the first movement was composed in 1836 - but is it as if we are crying and murmuring it ourselves? Can we be dazzled, in ecstasy, by the legacy of a master who will ever be unsurpassed, Beethoven, to the point of hearing an exceptional musical homage through this work? But do we understand the search for happiness, for the infinite, for fullness, along with what there is of sadness, torment and melancholy, as something to be overcome or accepted, in order to reach its fullness?

All that and more emerges from the *Fantaisie*, a simple and evocative title, but which came to Schumann some years after the birth of the piece; at first, the opening movement was alone, entitled "Ruins", intended for Clara, and to be completed by two more movements, "Trophies" and "Palms", to form a Grand Sonata, to support the fund to create a monument as a tribute to Ludwig van Beethoven in Bonn. Hence the clever double-entendre reference from Beethoven's Lieder cycle "To the distant beloved", closing the first movement (and it would have even closed the last one, if Schumann had not revised it in the end): "So accept these songs which I sang to you, oh beloved" - a tribute to the German master and a declaration to his future fiancée. Schumann also decided not to give titles to the movements any more, with the note at the start of each one giving an even clearer expression

of his emotional intent: “*The whole piece to be performed with fantasy and passion*”, “*Moderate, always energetic*” and finally, “*Slow and sustained*”. The set was finally dedicated to a major figure of Romantic music, and a legendary player, Franz Liszt.

The first movement is steady, passionate and powerful, evoking both a dialogue with the beloved and an internal conversation between the spirited Florestan and tender Eusebius. The central section is like a return to former times, *Im Legendenton*, resonating humbly before bygone, implacable times. The second movement is a brave, unswerving march, which could find natural echoes with the second movement of Beethoven’s op. 101. It is similar in form to the first, with a central section, friendly and tender this time, then transforming to a lively variation to allow the return to the main part. A formidable coda closes this movement, which could have been the last, with its virtuoso finality, but it gives way to a third, slow movement, contrary to the classical sonata form (and recalling somewhat the nature of the *Arietta* of Beethoven’s last Sonata), and without doubt a pinnacle of Schumann’s music. After the effervescence, torment, languor and excess comes healing and harmony, touching the essence of beauty in the gravity of contemplation.

“There is no image of everyday life in Schumann’s *Fantaisie*, unlike that in the music of Tchaikovsky. It is the richness of the inner life that is depicted there: from untameable passionate outbursts to an apotheosis of tenderness.”¹

So said Konstantin Igumnov (1873-1948), pianist and great Russian teacher. It is no accident that he mentions Tchaikovsky’s music when speaking of Schumann, since the Russian composer held the latter in especially high regard.

In fact, according to Tchaikovsky, the second half of the 19th century could be described as the “Schumannian” period, as the influence of Schumann on musical history seemed to him indisputable. Whether or not this could be justified, Tchaikovsky himself was clearly under this influence. While still a student, he orchestrated two of Schumann’s *Symphonic Studies*, which he went on to publish; like Schumann, Tchaikovsky wrote an Album of piano pieces for children; he also translated Schumann’s “Advice for young musicians”, and all times placed himself as an admirer and defender of his music. At soirées among friends at Peterhof, Tchaikovsky sat at the piano and invariably played Schumann,

1 - Yakov Milstein, *Konstantin Nikolaïevitch Igumnov*, “Muzyka”, 1975

extracts from his symphonies or from one of his favourite works by the German composer, the oratorio *Paradise and the Peri*. One of the extracts he most admired was likely to be the angel choir singing about the martyrdom of the young hero who dared defy the tyrant.

On this recording, an arrangement of this magnificent choral section leads towards the *Fantaisie*, in homage to the admiration a great composer may have for one of his inspiring colleagues.

So it is Tchaikovsky's music that opens this disk, with his *Six Pieces op. 19*. The set of pieces was commissioned from Tchaikovsky by his publisher Peter Jurgenson, but each movement is dedicated to a musical character from the composer's circle.

The quote from Igumnov, famous for his interpretations of the Russian composer, is further relevant here, since this cycle begins with a picture of the everyday, *Rêverie du soir (Dreaming)*. It is only too tempting to compare this title with another from the beginning of a cycle, that from Schumann's *Fantasiestücke*, with *Des Abends*. The colour of this *Rêverie* is quite different, however, with the gentle, regular murmuring of a sunset replaced by a melancholic, sometimes tenderly sentimental dialogue, and a central section typical of Tchaikovsky, which recurs several times in his other cycle *The Seasons*: a happy memory, this one perhaps of an evening dance, but which quickly returns to a nostalgic present.

In contrast, the *Scherzo humoristique* is actually a lively, spirited piece, virtuosic but always dancing. All the pieces, aside from the *Variations* of course, are in an ABA format, with a contrasting middle section, and in the *Scherzo*, which keeps the original form, the central part is a broader orchestral section. The whole piece could also form part of a ballet movement, as the music lends itself so well to a choreographed orchestration. After a brilliant coda, the gracious *Feuillet d'album* displays a courteous tone. The middle section is however a little busier, but it remains framed within the same movement. It is the shortest of the six pieces, yet its theme is perhaps the one which comes most readily to the ear. The so-gentle end of the *Feuillet d'album*, leads wonderfully into the *Nocturne*, a real lyrical jewel of Tchaikovsky's piano music, also adopted by cellists. A single, long, singing line, full of melancholy and contained ardour, forms the outline of this fragment. As in *Rêverie du soir*, it is a happy thought, that transforms the discourse of the central section, but the constantly moving notes and livelier tempo make it an admission of a passionate, eager memory. The theme returns in the tenor register, marvellously ornamented by an elegiac right hand. The coda of this *Nocturne* is almost funereal, but in keeping with the six pieces, a new idea replaces the one before, and a

gentle, delicate *Capriccioso* now takes over, whose theme could have been part of a Symphony that remained unborn. However, it also contains a certain playfulness, and the title of the piece is justified in the *Allegro vivacissimo* section, with its lively, shifting features. A virtuoso surge, giving way to the return of the main motif, then a coda which calms and closes the conversation.

A lull which is once more the ideal point for the appearance of the magnificent *Theme* in *F* major, in its choral, reserved hue, with its *Variations*, the final work in this collection dedicated to Herman Laroche, a close friend, and loyal champion of Tchaikovsky's music. Twelve short variations of the original theme, and a coda, together form the whole of the piece, lasting just over ten minutes; this set clearly illustrating Tchaikovsky's genius and mastery of writing at every level. The lyricism, character, counterpoint, harmonisation, and orchestration of each of the variations offers a conversation by turns eloquent, exciting, poetic or dramatic, and revealing without any doubt a condensed picture of what would become the masterworks in his catalogue: his operas, ballets and symphonies.

Special mentions for variation V, for its epithet "Andante amoroso", for variation VII for its reference to the beauty of the *a cappella* Orthodox choirs, variation X for the magnificent pathos of its theme, and of course, variation XI for its sub-title "Alla Schumann", also used as the title of this disk, homage to the last of Robert Schumann's *Symphonic Studies*, the godfather of the programme for this recording, and of the "tender apotheosis" in music.

Nathalia Milstein
Translation: Joanna Waller

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 Andrés 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, Flâneries Musicales de Reims, the Zaubensee 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 three recordings, 'La Sonate de Vinteuil' (2017), 'Ravel Voyageur' (2019) and 'Schubert – Complete Works for Violin and Piano' (2024), all 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 in 2018, followed by a second solo album titled 'Visions Fugitives' in 2021, both released on Mirare.

