



MARIA & NATHALIA MILSTEIN

Gabriel Pierné (1863 – 1937)

Sonate pour violon et piano en *ré* mineur opus 36

- | | |
|--|------|
| 1. Allegretto | 9'06 |
| 2. Allegretto tranquillo | 5'38 |
| 3. Andante non troppo - Allegretto un poco agitato | 8'30 |

Reynaldo Hahn (1874 – 1947)

- | | |
|--------------|------|
| 4. À Chloris | 3'23 |
|--------------|------|

Camille Saint-Saëns (1835 – 1921)

Sonate pour violon et piano n°1 en *ré* mineur opus 75

- | | |
|---------------------|------|
| 5. Allegro agitato | 6'41 |
| 6. Adagio | 5'46 |
| 7. Allegro moderato | 3'59 |
| 8. Allegro molto | 6'04 |

Reynaldo Hahn (1874 – 1947)

- | | |
|--------------------|------|
| 9. L'Heure Exquise | 2'36 |
|--------------------|------|

Claude Debussy (1862 – 1918)

Sonate pour violon et piano

- | | |
|-----------------------------------|------|
| 10. Allegro vivo | 4'53 |
| 11. Intermède: fantasque et léger | 4'24 |
| 12. Finale: très animé | 4'38 |

Piano Steinway D

Violon réalisé par Michel Angelo Bergonzi (ca.1750, Cremona, Italie)

Enregistrement réalisé au Temple Saint-Marcel à Paris du 20 au 23 juin 2016 / Direction artistique, prise de son, montage et mixage : Franck Jaffrès, Unik Access / Préparation et accord du piano : Pianos Hanlet / Conception et suivi artistique : René Martin - François-René Martin - Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet - LMWR / Réalisation digipack : saga illico / Photos : Marco Borggreve / Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © 2017 MIRARE, MIR384

LA SONATE DE VINTEUIL



En 1913 paraît *Du Côté de chez Swann*, premier volume de ce qui deviendra *À la recherche du temps perdu*¹. Tapie au coeur de cette somme romanesque venue éclairer le paysage littéraire français d'une lumière résolument nouvelle et irisée des apports de la musique et de la peinture – dont Proust est un amoureux fervent : l'énigme musicale la plus célèbre de la littérature.

Le personnage de Swann est, un jour, littéralement saisi par l'écoute d'une pièce – il découvrira par la suite qu'il s'agit de « l'andante de la Sonate pour violon et piano de Vinteuil » – et en particulier par une « petite phrase » qui y est contenue, dont il serait trop peu dire qu'elle exerce sur Swann un charme d'une intensité inouïe : chaque fois que le personnage vient à l'entendre (et, dans ce premier volume, surtout, mais aussi dans ceux qui suivront, les apparitions sonores de la « petite phrase » seront nombreuses), il éprouve des émotions entièrement neuves, d'abord, et qu'il apprendra peu à peu à connaître, pour mieux les savourer, sans en percevoir jamais le mystère véritable. Lui « révélant à lui-même bien des richesses de son âme », cet amour qu'il éprouve

pour la « petite phrase » se confond du reste avec celui qu'il voue à Odette de Crécy : écoute partagée de la Sonate dans le salon des Verdurin ; exécutions réitérées de la phrase, dans l'intimité des amants, par une Odette aussi malhabile que touchante devant son piano (« Il la faisait rejouer dix fois, vingt fois par Odette, exigeant qu'en même temps elle ne cessât pas de l'embrasser ») : la « petite phrase », véritable indicatif de l'amour de Swann et d'Odette, continuera à être porteuse de l'allégresse des amours naissantes, pour celui qui la réentendra bien après que lesdites amours s'en seront allées.

La précision avec laquelle la plume du romancier peint les émotions musicales de Swann et leur force qui, tout ensemble, comble le personnage et suscite en lui le désir obsessionnel de les revivre ; le détail – car Proust excelle à cet exercice – des descriptions qui nous sont données des contours de la « petite phrase » ; la volonté opiniâtre, enfin, du personnage, à vouloir décoder les secrets de cette musique et de sa profondeur en l'associant à des mots (Swann, dans un premier temps, se désole de ne pas connaître le nom de l'auteur de la sonate ; puis, l'ayant appris, de ne rien savoir

1. Évoqué plus simplement sous le titre *La Recherche* dans la suite du texte.

de l'artiste) : tout cela, immanquablement, crée chez le lecteur de Proust un désir double, qui le pousse à vouloir jouir, lui aussi, d'un tel plaisir musical – à vouloir, comme Swann, écouter, chanter la « petite phrase » et – pour ce faire – à chercher à en saisir des équivalents dans la « vraie vie ».

C'est ainsi qu'opère le charme, depuis maintenant un siècle ; et combien se sont emparés des supposés indices distillés par le texte et son auteur pour percer à jour le « modèle » de la Sonate de Vinteuil !

Parmi ces modèles possibles, deux, particulièrement, sont souvent invoqués : la *Sonate pour violon et piano* de César Franck (que le programme de ce disque n'a pas choisi de retenir), et la *Sonate* numéro 1, en ré mineur, de Camille Saint-Saëns, créée en 1885 et indubitablement connue de Proust qui lui-même, dans une dédicace de *Du Côté de chez Swann* à Jacques de Lacretelle volontiers citée comme pièce à conviction, confesse s'être inspiré – pour l'une, au moins, des évocations de la « petite phrase » – de « la phrase charmante mais enfin médiocre d'une sonate pour piano et violon de Saint-Saëns ». Cette phrase pourrait être le second thème du premier mouvement de la *Sonate* de Saint-Saëns : la fraîche candeur de son *dolce espressivo*, en fa majeur, tient peut-être aux intervalles de tierce et de seconde qui le composent (et, partant, le rendent facile à mémoriser et à fredonner), ce dont le texte

de Proust paraît rendre compte peu ou prou : « Quand après la soirée Verdurin, se faisant rejouer la petite phrase, [Swann] avait cherché à démêler comment à la façon d'un parfum, d'une caresse, elle circonvenait, elle l'enveloppait, il s'était rendu compte que c'était au faible écart entre les cinq notes qui la composaient et au rappel constant de deux d'entre elles qu'était due cette impression de douceur rétractée et frileuse ». Le lecteur de Proust apprend aussi que la « petite phrase » reparait (pour le plus grand bonheur de Swann!) dans le dernier mouvement... ce qui est le cas du thème de Saint-Saëns, participant, à la fin de l'œuvre, de son épilogue triomphalement euphorique.

Mais la Sonate de Vinteuil, ce pourrait être, aussi, celle de Gabriel Pierné – et les deux musiciennes, qui nous proposent dans ce disque une lecture très personnelle du monde de Proust, y ont entendu leur « petite phrase », également dans le deuxième thème du premier mouvement qui, comme chez Saint-Saëns, revient dans le *finale*. Le critique Camille Bellaigue parle de la musique de Pierné comme d'une « musique heureuse » ; et de fait, cette sonate, composée à l'été 1900 au Frانسic (près de Morlaix) et balayée de l'air du large, se superpose tout naturellement à ces « refrains oubliés du bonheur » que Swann entend dans la Sonate de Vinteuil. La musique de Pierné, c'est aussi celle qui habitait les salons parisiens de la Belle Époque (ceux-là même que fréquentaient

Proust et ses personnages), se nourrissait de tout ce que la vie musicale et artistique du Paris d'alors avait de foisonnant, et savait concilier, contre certaines idées reçues, mondanité et profondeur : autant d'ingrédients dont nous retrouvons les volets littéraires dans *La Recherche*.

La *Sonate pour violon et piano* de Debussy, même si elle ne figure guère au rang des modèles les plus vraisemblables de la Sonate de Vinteuil, n'en a pas moins toute sa place au sein de ce programme proustien : les deux interprètes l'appréhendent légitimement comme une sorte d'équivalent musical de *La Recherche*. Dans les deux œuvres, en effet, c'est la totalité d'un parcours existentiel qui est ressaisi par l'art ; et si la sonate de Debussy y associe un esprit de synthèse qui la distingue fortement de l'entreprise proustienne, les postures artistiques se rejoignent. Debussy, lorsqu'il achève l'écriture de sa partition, en 1917, est malade, et très affaibli ; le 5 mai, il tiendra la partie de piano de sa sonate (Gaston Poulet étant au violon) : ce sera là sa dernière apparition publique ; mais au-delà même de ces circonstances émouvantes, l'esprit de la *Sonate* est bel et bien celui d'un regard nostalgique posé sur toute une vie ; évocation de mille lieux qui ont été chers au compositeur s'y fait entendre (l'Espagne passe fugacement ici ou là ; et la houle s'empare du finale), lors même que seul l'imaginaire du malade, prisonnier de sa chambre d'Arcachon, ne peut plus que les faire revivre :

c'est ce que suggère le début de la sonate, dans la sobriété de son dépouillement contemplatif initial... fraternellement lié au célèbre début de *La Recherche* (« Longtemps je me suis couché de bonne heure... »), qui lui aussi confère à l'œuvre proustienne la tonalité psychologique d'un univers à demi rêvé.

Et c'est bien, en somme, ce à quoi paraît nous enjoindre le programme de ce disque : rêvons-la, cette fictive Sonate de Vinteuil, au lieu de vouloir retrouver ce qui, en vérité, n'existe que dans l'imaginaire de l'écrivain. C'est un climat – mental et esthétique – et non une œuvre singulière dont il fait naître en nous le désir, à l'aide de mots si suggestifs ; climat onirique propre aux musiques nocturnes et aquatiques qui, à la charnière du dix-neuvième et du vingtième siècle, hante ceux (Debussy, Hahn, Fauré, et tant d'autres) que fascine la traduction sonore d'un monde mouvant désormais voué à l'incertain des grands vacillements, philosophiques et historiques : « Et ç'avait été un grand plaisir quand, au-dessous de la petite ligne du violon, [...] il avait vu tout d'un coup chercher à s'élever en un clapotement liquide, la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée comme la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune. » Les deux chants d'amour et d'éphémère que sont « L'Heure exquise » et « À Chloris » viennent ainsi compléter le tableau qui nous est offert de

cette communauté d'âme qui pouvait exister dans le Paris artistique des années 1900 : grand ami de Proust, Hahn partageait son goût pour la correspondance des arts, et sa quête d'une forme d'éternité.

Car enfin le mystère qu'enferme *La Recherche*, et à quoi répondent les œuvres qui composent ce programme, ce n'est point celui de l'identité des sonates, sans doute multiples, qui ont « posé » – selon le mot de Proust – pour la Sonate de Vinteuil, mais bien celui, double et envoûtant, du charme ambivalent des mots et de la fugacité. Les mots de Proust traduisent la dilection de Swann écoutant la musique qu'il aime, et préparent la nôtre... mais ces mots nous sont finalement retirés, lorsqu'il s'agirait d'y enfermer trop vite le sens de l'émotion musicale, comme celui de la création : Swann ne saura jamais expliquer vraiment ce qu'il ressent, pas plus que nous n'associerons de nom à la *Sonate*. Mais si la musique, qui s'enrichit, au fil de nos écoutes, de l'infini des sens que nous lui donnons, ne saurait se laisser capturer par de simples *termes*, c'est, aussi, qu'elle est fuyante et volatile : rappel constant, pour l'homme, de sa qualité de mortel (entendons, du reste, « À Chloris » comme une vanité poétique et musicale : « Que la mort serait importune / De venir changer ma fortune » disent, menace voilée, les vers de Théophile de Viau), sa fugacité non seulement participe du charme propre à ce qui ne peut se laisser saisir,

mais encore, crée les conditions de son retour perpétuel... et se fait alors amorce d'éternité : en écoutant et réécoutant la « petite phrase », Swann peut « retrouv[er] tout ce qui de [son] bonheur perdu avait fixé à jamais la spécifique et volatile essence » ; et, comme en miroir à ces écoutes répétées de la « petite phrase », que de cycles, inscrits dans les structures des sonates de Saint-Saëns, Debussy, Pierné, qui en leurs mouvements ultimes font réentendre leurs débuts ; et que de pages qui tendent au *perpetuum mobile* : dès le premier mouvement de la sonate de Pierné... et jusqu'au finale de la sonate de Debussy.

Les deux mélodies de Hahn, proposées ici dans des transcriptions qui substituent le violon à la voix, selon un échange de rôle qui n'eût point déplu à Proust (« Il y a dans le violon [...] des accents qui sont si communs avec certaines voix de contralto, qu'on a l'illusion qu'une chanteuse s'est ajoutée au concert », lit-on dans *La Recherche*), résument à elles seules la double énigme : celle du sens, qui nous dit que la musique n'a pas besoin de paroles pour être signifiante ; celle du temps qui, une fois écartés les mots qui en disent la menace, n'est plus que le support sonore de nos rêves. Rendons alors tout de même à ces mélodies quelques-uns de leurs mots envolés, pour leur laisser (par la voix de Verlaine, auteur d'autres « Romances sans paroles »...) le dernier : « Rêvons, c'est l'heure ».

Julie Sandler

MARIA MILSTEIN violon

Née à Moscou dans une famille de musiciens, Maria Milstein fait ses études à Amsterdam avec Ilya Grubert, à Londres avec David Takeno et à la Chapelle Musicale Reine Elisabeth à Waterloo (Belgique) avec Augustin Dumay.

Maria est lauréate de plusieurs concours internationaux tels que “Città di Brescia” et “Premio Rodolfo Lipizer” en Italie, le Concours ARD de Munich, le Concours International de Musique de Chambre de Lyon et le Prix Kersjes aux Pays-Bas. En 2016, Maria reçoit une bourse du prestigieux Borletti Buitoni Trust.

Maria est invitée à jouer dans des salles telles que le Concertgebouw d’Amsterdam, BOZAR à Bruxelles, le Musikverein de Vienne, la Philharmonie de Cologne et la Cité de la Musique à Paris. Elle apparaît en tant que soliste avec l’Orchestre Radio Philharmonique des Pays-Bas, l’Orchestre National de Belgique, l’Orchestre Philharmonique de La Haye, le Brussels Philharmonic et Amsterdam Sinfonietta, aux côtés de chefs tels que Vasily Petrenko, Giancarlo Guerrero, Michel Tabachnik, Jean-Jacques Kantorow, Christian Arming et Reinbert de Leeuw.

Passionnée de musique de chambre, Maria forme avec le pianiste Hannes Minnaar et le violoncelliste Gideon den Herder le Trio Van

Baerle. Vainqueur du Concours ARD et du Concours International de Musique de Chambre de Lyon, puis sélectionné pour le ECHO Rising Stars Tour en 2014, le Trio se produit dans les salles majeures d’Europe, et a déjà deux disques à son nom, tous deux reçus très favorablement par la presse internationale.

Maria sort son premier disque “Sounds of War” en 2015, avec les Sonates de Poulenc, Janáček et Prokofiev, enregistrées avec la pianiste Hanna Shybayeva pour le label Cobra Records. Le CD est unanimement acclamé par la presse et reçoit un Edison Klassiek 2015 dans la catégorie “meilleur album de musique de chambre”.

Maria joue sur un violon de Michel Angelo Bergonzi (Crémone, ca. 1750), prêté par la Fondation Néerlandaise des Instruments de Musique, et enseigne depuis 2014 au Conservatoire d’Amsterdam.

NATHALIA MILSTEIN piano

Nathalia Milstein est née en 1995 à Lyon dans une famille de musiciens. Faisant preuve de dons musicaux à un âge précoce, elle commence le piano dès 4 ans avec son père Serguei Milstein. Elle rentre dans sa classe au Conservatoire de Musique de Genève en 2009, où elle obtient le Certificat de fin d'études avec les félicitations du jury en 2012. En 2013, Nathalia rentre à la Haute École de Musique de Genève dans la classe de Nelson Goerner.

En remportant le 1^{er} Prix au 10^{ème} Concours International de Piano à Dublin en mai 2015, Nathalia rencontre le succès international. Elle se voit notamment offrir des engagements dans des prestigieuses salles telles que le Carnegie Hall (Zankel Hall) à New York, le National Concert Hall à Dublin, le Wigmore Hall à Londres ou le Gewandhaus à Leipzig. Elle effectue en avril 2016 de brillants débuts aux côtés de l'Orchestre Philharmonique de Radio France dirigé par Marcelo Lehninger.

Nathalia est lauréate dès son plus jeune âge du Concours «Flame» en 2008, 2009 et 2010 et des Concours du Conservatoire de Musique de Genève (2010, 2011 et 2012) ; elle obtient le 1^{er} prix de sa catégorie au 3^{ème} Concours International de Concerti à Manchester (2011), le 2^{ème} prix au Grand Concours International de Piano à Corbelin (2013), et le 1^{er} prix au

Concours International de Piano à Gaillard (2014).

Au cours de masterclasses qu'elle a suivies, Nathalia a bénéficié des conseils de pianistes et pédagogues renommés tels que Elena Ashkenazy, Jean-Marc Luisada, Jan Wijn, Krzysztof Jablonski, Mikhail Voskressensky, Vladimir Tropp, Menahem Pressler, Enrico Pace et Nelson Goerner. Parmi les festivals auxquels elle est invitée, on peut citer le Festival International de la Roque d'Anthéron, Lille Piano Festival, La Folle Journée de Nantes, le New Ross Piano Festival, l'International Chamber Music Festival à Schiermonnikoog, les Flâneries de Reims ou encore les Sommets Musicaux de Gstaad.

Nathalia remporte en octobre 2016 le Prix Jeune Soliste des Médias Francophones Publics 2017 décerné par les radios française, suisse, belge et canadienne.

THE VINTEUIL SONATA



In 1913, *Swann's Way*, the first volume of what would become *In Search of Lost Time*, was published. At the heart of this huge novel, which came to brighten the French literary landscape with a resolutely new and iridescent light as regards the contributions of music and painting – of which Proust was a fervent lover – is the most famous musical enigma in literature.

One day, Swann is literally overcome when listening to a piece – he will subsequently discover that it is ‘the andante of the Sonata for violin and piano by Vinteuil’ – and in particular by a ‘little phrase’ contained in it. It would be no overstatement to say that it exerts a charm of incredible intensity on Swann: every time he happens to hear it (and especially in this first volume, but in the following as well: the appearances of the ‘little phrase’ are numerous), he initially feels entirely new emotions and will gradually learn to know and better savour them without ever piercing the real mystery. ‘Revealing to himself many of the riches of his soul’, what’s more, this love he feels for the ‘little phrase’ becomes confused with that which he vows to Odette de Crécy. Whether listening to the sonata

together in the Verdurins’ *salon*, or in repeated playing of the phrase, in the lovers’ intimacy, by an Odette as awkward as she is touching, seated before her piano (‘He made Odette play it over again ten times, twenty times, demanding that she continue to kiss him at the same time’): the ‘little phrase’, a veritable signature tune of Swann and Odette’s love, will continue to be bearer of the elation of nascent loves, for he who hears it again, long after said loves have vanished.

The precision with which the novelist depicts Swann’s musical emotions and their strength, which, altogether, fulfils the character and arouses in him the obsessive desire to relive them; the detail – for Proust excelled in this exercise – of the descriptions that are given regarding the contours of the ‘little phrase’; finally, the character’s stubborn desire of wanting to decode the secrets of this music and its depth by associating words with it (Swann, initially regrets not knowing the name of the sonata’s author; then, having learnt it, knowing nothing about the artist): all that inevitably creates a double desire in Proust’s reader, pushing him to want to enjoy such a musical pleasure – to want,

like Swann, to listen, haunt the ‘little phrase’ and – to do so – seek to grasp equivalents of it in ‘real life’.

That is how the charm has worked for a century now; and how many have seized hold of the supposed clues distilled by the text and its author to figure out the ‘model’ of Vinteuil’s Sonata! Among the possible models, two in particular are often cited: César Franck’s Violin Sonata (which is not included on this programme), and Camille Saint-Saëns’s Sonata No. 1 in D minor, first performed in 1885 and undoubtedly known by Proust who, himself, in a dedication of *Du Côté de chez Swann* to Jacques de Lacretelle, willingly admitted as an exhibit and confessed to having taken inspiration – for one, at least, of the evocations of the ‘little phrase’ – from ‘the charming but, in the final analysis, mediocre phrase from a sonata for piano and violin by Saint-Saëns’. This phrase could be the second theme of the first movement of Saint-Saëns’s Sonata: the fresh ingenuousness of its *dolce espressivo*, in F major, perhaps stems from the intervals of a third and a second that it comprises (and, consequently, make it easy to memorise and hum). Proust’s text appears to give an account of this to a greater or lesser degree: ‘When, after the Verdurin party, having the little phrase played again, [Swann] had sought to untangle how, like a scent or a caress, it circumvented and enveloped him, he realised that it was a slight

gap between the five notes making it up and the constant recall of two of them, to which this impression of retracted, overcautious sweetness was due’. The reader of Proust also learns that the ‘little phrase’ reappears (to Swann’s great joy!) in the last movement... which is the case with the Saint-Saëns theme, participating, at the end of the work, in its triumphantly euphoric epilogue.

But Vinteuil’s Sonata could also be Gabriel Pierné’s – and the two musicians who offer us a highly personal reading of Proust’s world with this disc, also heard their ‘little phrase’ in the second theme of the first movement, which, as with Saint-Saëns, returns in the finale. Critic Camille Bellaigue spoke of Pierné’s music as ‘happy music’; and in fact, this Sonata, composed during the summer of 1900 at Le Fransic (near Morlaix in Brittany) and swept by the air of the open sea, superimposes itself quite naturally on these ‘forgotten refrains of happiness’, which Swann hears in the Vinteuil Sonata. Pierné’s music is also that which inhabited Parisian *salons* of the Belle Époque (the very same ones frequented by Proust and his characters), and fed on everything in the lavish musical and artistic life of the Paris of that time, and managed to reconcile, against certain generally accepted ideas, *savoir-faire* and profundity: so many ingredients of which we find the literary sections of *In Search of Lost Time*.

Even though Debussy’s Sonata for Violin and

Piano is hardly considered one of the more likely models for Vinteuil's, it nonetheless fully deserves a place in this Proustian programme: the two performers legitimately apprehend it as a sort of musical equivalent of *In Search*. In both works, in fact, it is the totality of an existential journey that is again caught hold of by art. And although Debussy's Sonata associates with it a spirit of synthesis, which distinguishes it strongly from the Proustian undertaking, the artistic postures come together. When Debussy finished writing his score, in 1917, he was sick and quite weak. On 5 May, he would play the piano part in the first performance of his sonata (Gaston Poulet being the violinist), and this would be his last public appearance. But even beyond those moving circumstances, the spirit of the Sonata is well and truly that of a nostalgic look back over a whole lifetime. The evocation of a thousand places dear to the composer are heard (Spain passes fleetingly here and there; and the swell takes hold of the finale), even though only the imagination of the patient, prisoner of his room in Arcachon, can no longer do anything but bring them back to life: this is what the beginning of the Sonata suggests, in the sobriety of its initial contemplative sparseness... fraternally linked to the famous beginning of *In Search* ('For a long time I went to bed early...'), which also gives the Proustian work the psychological tone of a universe half dreamt.

And, in sum, this is indeed what the programme

of this disc appears to enjoin us: let us dream this fictive Sonata by Vinteuil rather than try to find what, in truth, exists only in the writer's imagination. It is an atmosphere – mental and aesthetic – and not a singular work that gave rise to our desire, with the help of such evocative words; a dreamlike atmosphere peculiar to nocturnal or aquatic pieces of music, which, at the turn of the 20th century, haunted those (Debussy, Hahn, Fauré, and so many others) fascinated by the translation into sound of a changing world henceforth devoted to the great philosophical and historical uncertainty: 'And it had been a great pleasure when, below the violin's little line, [...] he had seen, all of a sudden, seeking to rise in a liquid lapping, the mass of the piano part, multiform, undivided, smooth and banging together like the mauve agitation of the waves charmed and made flat by the moonlight.'

The two songs of love and the ephemeral that are 'L'Heure exquise' and 'À Chloris' thus come to complete the picture offered us by this community of soul that could exist in the artistic Paris of the 1900s: Hahn, a great friend of Proust's, shared his taste for the correspondence of the arts and his quest for a form of eternity.

For finally, the mystery enclosed in *In Search of Lost Time*, and to which respond the works making up this programme, is not the identity of the sonatas, doubtless multiple, which 'posed' –

to use Proust's word – for the Vinteuil Sonata, but indeed, double and bewitching, the ambivalent charm of the words and fleetingness. Proust's words translate Swann's fondness of listening to the music he loves and prepare our own. But these words are finally taken away from us, when it would be a matter of too quickly enclosing the sense of musical emotion therein, like that of creation: Swann will never know how to truly explain what he feels, no more than we will be able to associate a name with the Sonata. But if the music, which becomes richer with repeated hearings, from the infinity of meanings we give it, were unable to be captured in simple terms, it is also because it is elusive and volatile, a constant reminder, for man, of his status as a mortal (what's more, let us listen to 'À Chloris' as a poetic, musical vanity: 'That death would be untimely / To come change my fortune,' Théophile de Viau's verses state in a veiled threat). His fleetingness not only participates in the charm peculiar to what cannot be grasped, but even more, creates the conditions of perpetual return... and then makes itself the beginning of eternity. In listening to the 'little phrase' over and over again, Swann can 'regain everything that specific, volatile essence of [his] lost happiness had fixed forever'. And, as a mirror to these repeated hearings of the 'little phrase', so many cycles, inscribed in the structures of the sonatas by Saint-Saëns, Debussy, and Pierné, make their beginnings heard again in their final movements; and so many pages tending towards

the *perpetuum mobile*: from the first movement of Pierné's sonata... up to the finale of Debussy's.

The two songs by Hahn, proposed here in transcriptions that substitute the violin for the voice, in keeping with an exchange of roles that would not have displeased Proust ('There are accents in the violin [...] that are so similar to certain alto voices, that one has the illusion that a singer has been added to the concert,' we read in *In Search*), sum up by themselves the double enigma: that of the meaning, which tells us that music has no need of words to be significant; and that of time, which, once the words uttering the threat have been removed, is now no more than the sound support of our dreams. So let us, all the same, give back to these songs some of their lyrics that have flown away, leaving them (by the voice of Verlaine, author of other 'songs without words'...) the final one: 'Let us dream, it is time'.

Julie Sandler

Translated by John Tyler Tuttle

MARIA MILSTEIN violin

Born in Moscow into a family of musicians, Maria Milstein studied in Amsterdam with Ilya Grubert, in London with David Takeno, and at the Queen Elisabeth Music Chapel in Waterloo (Belgium) with Augustin Dumay.

Maria is a prizewinner of major international competitions both as a soloist and as a chamber musician, such as “Città di Brescia” and “Premio Rodolfo Lipizer” in Italy, the ARD Competition in Munich, the Lyon International Chamber Music Competition, and the Kersjes Prize in the Netherlands. In 2016, Maria was awarded a fellowship by the Borletti Buitoni Trust.

Maria performs extensively across Europe in halls such as the Concertgebouw in Amsterdam, BOZAR in Brussels, Musikverein in Vienna, the Philharmonie of Cologne and Cité de la Musique in Paris. She has appeared as a soloist with, among others, the Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, the National Orchestra of Belgium, the Hague Philharmonic, the Brussels Philharmonic and Amsterdam Sinfonietta, and worked with conductors such as Vasily Petrenko, Giancarlo Guerrero, Michel Tabachnik, Jean-Jacques Kantorow, Christian Arming and Reinbert de Leeuw.

A keen chamber musician, Maria formed the successful Van Baerle Trio together with pianist

Hannes Minnaar and cellist Gideon den Herder, one of the leading trios of its generation. After winning the ARD Competition and the Lyon Chamber Music Competition, the Trio made the ECHO Rising Stars Tour in 2014, performing in famous concert halls all over Europe. The Trio has already released two CDs, both praised in the international press.

Maria’s own debut CD, ‘Sounds of War’, recorded with pianist Hanna Shybayeva for Cobra Records and featuring sonatas by Poulenc, Janáček and Prokofiev, received rave reviews in the international press and won the Edison Klassiek prize 2015 in the category Best Chamber Music Album category.

Maria plays a violin by Michelangelo Bergonzi (Cremona, ca. 1750), on loan from the Dutch Musical Instruments Foundation, and holds a teaching position at the Conservatory of Amsterdam.

NATHALIA MILSTEIN pianist

Born in 1995 to a family of musicians, Nathalia Milstein started the piano at the age of 4 with her father Serguei Milstein. She entered his class at the Geneva Conservatory of Music in 2009, where she obtained her diploma with distinction in 2012. In 2013, Nathalia entered the class of Nelson Goerner at the Geneva High School of Music.

In May 2015, Nathalia launched her international career by winning 1st Prize at the Dublin International Piano Competition. Nathalia has performed in the most prestigious venues, such as Carnegie Hall in New York, the National Concert Hall in Dublin, Wigmore Hall in London or the Gewandhaus in Leipzig. Moreover, in April 2016, she made a brilliant debut with the Orchestre Philharmonique de Radio France conducted by Marcelo Lehninger.

Nathalia has won prizes at numerous competitions: she was a winner of the 'Flame' Youth Competition in Paris in 2008, 2009 and 2010, as well as Geneva Conservatory of Music Competitions (2010, 2011 and 2012). In 2011, she won First Prize in the '16 and under' category at the 3rd Manchester International Concerto Competition for Young Pianists. In 2013, she was awarded the Second Prize at the Grand Concours International de Piano in Corbelin (France) and in May 2014, the First Prize in the

'Young Pianists' category at the Adilia Alieva Piano Competition in Gaillard (France).

Nathalia Milstein has participated in master classes with renowned pianists and professors such as Elena Ashkenazy, Krzysztof Jablonski, Jean-Marc Luisada, Vladimir Tropp, Mikhail Voskressensky, Jan Wijn, Menahem Pressler, Enrico Pace, and Nelson Goerner.

She appears in festivals such as La Roque d'Anthéron, Lille Piano Festival, New Ross Piano Festival, International Chamber Music Festival of Schiermonnikoog (Netherlands), 'Flâneries de Reims' and 'Sommets Musicaux de Gstaad'.

In October 2016, Nathalia was awarded the 2017 Young Soloist Prize by the Médias Francophones Publics, which include French, Swiss, Belgian and Canadian radios.

DIE SONATE VON VINTEUIL



1 913 erschien *Du Côté de chez Swann* [In Swanns Welt], der erste Band des Romanzyklus *À la recherche du temps perdu* [Auf der Suche nach der verlorenen Zeit], eine erzählerische Gesamtschau, in der Musik und Malerei, die Proust glühend liebte, ein völlig neues, schillerndes Licht auf die literarische Landschaft Frankreichs werfen – darin verborgen das berühmteste Rätsel der Literatur.

Swann, eine Figur in diesem Roman, wird eines Tages von einem Musikstück sprichwörtlich in den Bann gezogen und findet heraus, dass er das ‚Andante der *Sonate für Violine und Klavier* von Vinteuil‘ gehört hat. Angetan hat es ihm darin besonders eine ‚kleine Phrase‘, die auf ihn einen Zauber von unbeschreiblicher Intensität ausübt: Wann auch immer Swann sie hört (vor allem in diesem ersten Band, aber auch in den folgenden begegnet die ‚kleine Phrase‘ sehr häufig), erlebt er Gefühle, die ihm zunächst völlig neu sind, die er aber allmählich besser kennenlernt und auskosten kann, ohne allerdings ihr wahres Geheimnis zu ergründen. Diese Liebe, die er für die ‚kleine Phrase‘ empfindet und die ‚ihm selbst so viele Reichtümer seiner Seele offenbart‘, verschmilzt zudem mit seiner Zuneigung zu

Odette de Crécy: gemeinsames Hören der *Sonate* im Salon der Verdurins; wiederholtes Spielen der Phrase, in der Intimität der Liebenden, von einer im Umgang mit ihrem Klavier ebenso unbeholfenen wie rührenden Odette (‚Er ließ sie zehnmal, zwanzigmal von Odette spielen und verlangte dazu, dass sie währenddessen nicht aufhörte, ihn zu küssen‘): Die ‚kleine Phrase‘, wahres Symbol der Liebe zwischen Swann und Odette, wird weiterhin jeden, der sie aufs Neue hört, auf die Wonne der beginnenden Liebe verweisen, auch dann noch, wenn diese Liebe schon vergangen ist.

Die Präzision, mit der Proust die musikalischen Empfindungen schildert, die Swann überwältigen und in ihm den obsessiven Wunsch wecken, sie neu zu erleben; die detaillierte Beschreibung – denn darin ist Proust Meister –, die er uns von den Konturen der ‚kleinen Phrase‘ gibt; schließlich der hartnäckige Wunsch der Romanfigur, die Geheimnisse dieser Musik und ihrer Tiefe durch sprachliche Bezüge zu entschlüsseln (Swann bedauerte anfangs, dass er den Namen des Komponisten der Sonate nicht kannte; als er ihn dann erfuhr, dass er nichts über den Musiker wusste): All das weckt bei Proust-Lesern

unweigerlich einen zweifachen Wunsch, der sie dazu drängt, selbst ein solches musikalisches Vergnügen zu genießen – die ‚kleine Phrase‘, wie Swann, zu hören, zu singen und – um das zu tun – zu versuchen, entsprechende Passagen im ‚richtigen Leben‘ aufzuspüren.

Auf diese Weise wirkt der Zauber, inzwischen seit einem Jahrhundert; und wie viele Leute haben vermeintliche, vom Autor und seinem Text nach und nach preisgegebene Hinweise aufgegriffen, um das ‚Modell‘ der *Sonate* von Vinteuil zutage zu fördern!

Unter diesen möglichen Modellen werden vor allem zwei häufig genannt: die *Sonate* für Violine und Klavier von César Franck (hier in diesem Programm nicht enthalten) und die *Sonate* Nr. 1 in d-moll von Camille Saint-Saëns, die 1885 uraufgeführt wurde und ohne Zweifel Proust bekannt war, der in einer gern als Beweis zitierten Widmung von *Du Côté de chez Swann* an Jacques de Lacretelle selbst bekennt, er habe sich – wenigstens bei einer der Verweise auf die ‚kleine Phrase‘ – von ‚der hübschen, aber letzten Endes mittelmäßigen Sonate für Klavier und Violine von Saint-Saëns inspirieren lassen. Diese Phrase könnte das zweite Thema des ersten Satzes von Saint-Saëns‘ *Sonate* sein: die arglose Frische ihres *dolce espressivo*, in F-dur, mag auf den Terz- und Sekundintervallen beruhen, aus denen es besteht (weswegen man es leicht behalten und trällern kann), worauf Prousts Text mehr oder weniger deutlich eingeht: ‚Als sich Swann nach der Soirée

bei den Verdurins die kleine Phrase noch einmal spielen ließ und dabei zu ergründen suchte, wie sie ihn, in der Manier eines Duftes, einer Liebkosung, für sich einnahm, ihn umhüllte, da wurde ihm klar, dass dieser Eindruck verhaltener, zögerlicher Sanftheit auf den geringen Abstand zwischen den fünf Noten, aus denen sie bestand, und die ständige Wiederholung zweier von ihnen zurückzuführen war.‘ Proust-Leser erfahren auch, dass die ‚kleine Phrase‘ (zu Swanns größter Freude!) im letzten Satz wiederkehrt ... was auf Saint-Saëns‘ Thema zutrifft, das am Ende des Werkes an seinem triumphierend euphorischen Epilog teilhat.

Doch die *Sonate* von Vinteuil, das könnte auch die von Gabriel Pierné sein – und die beiden Musikerinnen, die uns mit dieser Einspielung eine sehr persönliche Interpretation der Welt Prousts vorschlagen, haben dort ihre ‚kleine Phrase‘ gehört, ebenfalls im zweiten Thema des ersten Satzes, das, wie bei Saint-Saëns, im Finale wiederkehrt. Der Kritiker Camille Bellaigue nannte Piernés Musik eine ‚glückliche Musik‘; und in der Tat, diese *Sonate*, komponiert im Sommer 1900 in Fransic (in der Nähe von Morlaix in der Bretagne) und durchfegt von der Luft der Weite, legt sich ganz natürlich über diese ‚vergessenen Refrains des Glücks‘, die Swann in der *Sonate* von Vinteuil hört. Piernés Musik, das ist auch die Musik, die sich in den Pariser Salons der Belle Époque (eben diese, die Proust und seine Romanfiguren zu

besuchen pflegten) von all dem nährte, was das musikalische und künstlerische Leben zur damaligen Zeit in Paris überreichlich zu bieten hatte, und die, landläufiger Meinung zum Trotz, Mondanität und Tiefe durchaus in Einklang zu bringen vermochte: so viele Ingredienzien, deren literarischen Pendants wir in Prousts Roman *À la recherche du temps perdu* begegnen.

Debussys *Sonate für Violine und Klavier* begegnet unter den wahrscheinlichsten Modellen der *Sonate* von Vinteuil zwar selten, hat jedoch in diesem, Proust gewidmeten Programm trotzdem ihren Platz: Die beiden Musikerinnen halten sie mit Recht für eine Art musikalisches Äquivalent zur *Recherche*. Tatsächlich wird in den beiden Werken eine die gesamte Existenz umfassende Wegstrecke zurückgelegt und von der Kunst erfasst; und wenn Debussys *Sonate* einen Geist der Synthese beisteuert, der sie von Prousts Unternehmen deutlich unterscheidet, finden die künstlerischen Positionen wieder zusammen. Als Debussy 1917 seine Partitur beendete, war er krank und fühlte sich sehr geschwächt; am 5. Mai übernahm er in seiner *Sonate* den Klavierpart (Gaston Poulet spielte die Geige): Es sollte sein letzter öffentlicher Auftritt sein; doch über diese bewegenden Umstände hinaus ist diese *Sonate* ein nostalgischer Blick zurück auf ein ganzes Leben; heraufbeschworen wird die Erinnerung an tausend Orte, die dem Komponisten teuer waren (Spanien begegnet hier und da; Meereswogen erfassen das Finale), wengleich allein die

Phantasie des Kranken, Gefangener in seinem Zimmer in Arcachon, sie wieder zum Leben erwecken kann: Darauf verweist der Anfang der *Sonate*, in seiner nüchternen, kontemplativen Stimmung ... geschwisterlich verbunden mit dem berühmten Beginn der *Recherche* („Lange Zeit bin ich früh zu Bett gegangen ...“), der dem Proust'schen Werk ebenfalls die psychologische Tonlage einer zur Hälfte geträumten Welt gibt. Und das ist es wohl, was uns das Programm dieses Albums letztendlich auferlegt: Träumen wir sie, diese fiktive *Sonate* von Vinteuil, anstatt das zu suchen, was in Wahrheit nur in der Phantasie des Schriftstellers vorhanden war. Es ist eine – geistige und ästhetische – Stimmung, kein einzelnes Werk, mit der Proust diesen Wunsch in uns weckt, mit derart suggestiven Worten; eine träumerische Atmosphäre, wie sie den Nacht- und Wassermusiken eigen ist, die an der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert all jene Komponisten (Debussy, Hahn, Fauré und viele andere) nicht losließen, die fasziniert waren von der Aufgabe, eine sich wandelnde, von nun an auf die Ungewissheit der großen – philosophischen und historischen – Veränderungen ausgerichtete Welt in Klänge zu übersetzen. „Und es war eine große Freude gewesen, als er gesehen hatte, wie sich die Masse des Klavierparts, vielgestaltig, ungeteilt, eben und durchwoigt wie die malvenfarbene Bewegung der Wellen, denen das Mondlicht einen sanften Zauber verleiht, unvermittelt unter der kleinen Linie der [...] Violine in einem

flüssigen Plätschern zu erheben suchte.⁴ Die beiden Gesänge der Liebe und Vergänglichkeit – *L'Heure exquisite* und *À Chloïs* – ergänzen somit das Bild, das uns von dieser Seelengemeinschaft geboten wird, die im künstlerischen Paris in den Jahren um 1900 existieren konnte: Rinaldo Hahn, ein enger Freund von Proust, teilte seine Auffassung von der Verbindung zwischen den Künsten und seine Suche nach einer Form der Ewigkeit.

Denn das Geheimnis, das in der *Recherche du temps perdu* enthalten ist und auf das sich die Werke des vorliegenden Programms beziehen, ist keineswegs die Identität der Sonaten, und es gibt ohne Zweifel viele, die für die *Sonate* von Vinteuil ‚posiert‘ haben, wie Proust sich ausdrückte, sondern auf doppelte und betörende Weise der ambivalente Charme der Worte und der Vergänglichkeit. Prousts Worte vermitteln uns Swanns Vorliebe für die Musik, die er gern hört, und stimmen uns ein ... doch diese Worte werden uns letzten Endes wieder entzogen, als ginge es darum, in ihnen übereilt die Bedeutung musikalischen Empfindens wie auch Schaffens einzuschließen: Swann wird niemals wirklich erklären können, was er fühlt, ebenso wenig wie wir der *Sonate* einen Namen zu geben vermögen. Wenn sich nun die Musik, die im Laufe des Hörens um die unendlich vielen Bedeutungen bereichert wird, die wir ihr geben, nicht durch einfache *Begriffe* erfassen lässt, dann deshalb, weil sie flüchtig und vergänglich ist: Die Flüchtigkeit

des Menschen, eine beständige Erinnerung an seine Sterblichkeit (hören wir *À Chloïs* als poetische und musikalische Vanitas: ‚Wie ungelegen käme der Tod / tauschte er mein Glück ein ...‘ heißt es – verschleierte Drohung – in den Versen von Théophile de Viau), hat nicht nur teil am Charme dessen, was sich nicht festhalten lässt, sondern schafft auch die Bedingungen für seine stetige Wiederkehr ... und wird damit zum Zündfunken der Ewigkeit: Indem Swann die ‚kleine Phrase‘ immer wieder hört, kann er ‚von seinem verlorenen Glück all das wiederfinden, was sein besonderes und flüchtiges Wesen auf ewig festgefügt hat‘; und wie als Spiegelbild des wiederholten Hörens der ‚kleinen Phrase‘ weisen die Sonaten von Saint-Saëns, Debussy, Pierné zyklische Abläufe auf und lassen in ihren letzten Sätzen noch einmal die Anfänge hören; und wie viele Stücke neigen zum *perpetuum mobile*: von der ersten Sonate Piernés ... bis hin zum *Finale* von Debussys Sonate.

Allein die beiden Lieder von Rinaldo Hahn, hier als Transkriptionen zu hören, bei denen die Singstimme durch die Violine ersetzt wurde – ein Rollentausch, der Proust durchaus zugesagt hätte (‚Bei der Violine gibt es [...] Akzente, die bei manchen Altstimmen so häufig sind, dass man die Illusion gewinnt, eine Sängerin sei zum Konzert hinzugekommen‘, ist in der *Recherche* zu lesen) – fassen das doppelte Rätsel zusammen: das der Bedeutung, das uns sagt, dass die Musik keine Worte benötigt, um bedeutsam zu sein: das

der Zeit, das, sobald die Worte beseitigt sind, die auf die Bedrohung verweisen, nichts weiter ist als die klangliche Unterstützung unserer Träume. Geben wir diesen Liedern dann trotzdem einige ihrer weggeflogenen Wörter zurück, um ihnen (mit der Stimme Verlaines, Autor weiterer ‚Romances sans paroles‘) das letzte Wort zu lassen: ‚Träumen wir, es ist die Stunde‘.

Julie Sandler

Übersetzung: Gudrun Meier

MARIA MILSTEIN Violine

Maria Milstein, in Moskau in eine Musikerfamilie geboren, studierte bei Ilya Grubert in Amsterdam, bei David Takeno in London und bei Augustin Dumay an der Chapelle Musicale Reine Elisabeth in Waterloo (Belgien).

Maria Milstein hat verschiedene internationale Wettbewerbe gewonnen, darunter den ARD-Musikwettbewerb in München, den Internationalen Kammermusikwettbewerb in Lyon; in Italien gewann sie den Preis der Stadt Brescia und den Rodolfo Lipizer-Preis und in den Niederlanden den Kersjes-Preis. 2016 erhielt sie ein Stipendium des renommierten Borletti Buitoni Trust.

Maria Milstein bekam Einladungen zu Auftritten im Concertgebouw in Amsterdam, BOZAR in Brüssel, im Wiener Musikverein, in der Kölner Philharmonie und in der Cité de la Musique in Paris. Sie ist als Solistin mit dem Netherlands Radio Philharmonic, dem National Orchestra of Belgium, dem Hague Philharmonic, dem Brussels Philharmonic und der Amsterdam Sinfonietta unter Dirigenten wie Wassili Petrenko, Giancarlo Guerrero, Michel Tabachnik, Jean-Jacques Kantorow, Christian Arming und Reinbert de Leeuw aufgetreten.

Als begeisterte Kammermusikerin gründete Maria Milstein zusammen mit dem Pianisten Hannes Minnaar und dem Cellisten Gideon den Herder das Trio Van Baerle. Sie gewannen den ARD-Musikwettbewerb und den Internationalen Kammermusikwettbewerb in Lyon und wurden 2014 für die Europatournee ‚Rising Stars‘ der European Concert Hall Organisation (ECHO) nominiert. Das Trio ist in den bedeutendsten Konzertsälen Europas aufgetreten und hat bereits zwei CDs veröffentlicht, die von der internationalen Presse sehr positiv aufgenommen wurden.

2015 erschien Marias erstes Album, ‚Sounds of War‘, mit den Sonaten von Poulenc, Janáček und Prokofjew, aufgenommen mit der Pianistin Hanna Shybayeva für das Label Cobra Records. Die CD wurde von der Presse einhellig gelobt und erhielt 2015 einen Edison Klassiek in der Kategorie ‚bestes Album der Kammermusik‘.

Maria Milstein spielt eine Violine von Michel Angelo Bergonzi (Cremona, um 1750), die ihr von der Dutch National Musica Instruments Foundation zur Verfügung gestellt wurde. Seit 2014 lehrt sie am Konservatorium in Amsterdam.

NATHALIA MILSTEIN Klavier

Nathalia Milstein wurde 1995 in Lyon in eine Musikerfamilie geboren. Sehr früh zeigte sich ihre musikalische Begabung, und so erhielt sie mit vier Jahren ihren ersten Klavierunterricht bei ihrem Vater Sergej. 2009 trat sie in seine Klasse am Conservatoire de Musique in Genf ein, wo sie 2012 ihr Diplom mit Auszeichnung ablegte. 2013 wechselte Nathalia an der Genfer Hochschule für Musik in die Klasse von Nelson Goerner.

Ihre internationale Karriere begann im Mai 2015, als sie in Dublin beim 10. Internationalen Klavierwettbewerb den 1. Preis erhielt. Sie trat in der Folge in den renommiertesten Konzertsälen Europas und der USA auf, darunter die Carnegie Hall (Zankel Hall) in New York, die National Concert Hall in Dublin, die Wigmore Hall in London, das Gewandhaus in Leipzig. Im April 2016 debütierte sie mit fulminantem Erfolg mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France unter der Leitung von Marcelo Lehninger.

Nathalia Milstein gewann bereits 2008, 2009 und 2010 den Jugendwettbewerb ‚Flame‘ und erhielt dreimal hintereinander (2010, 2011 und 2012) den 1. Preis beim jährlichen Wettbewerb des Konservatoriums in Genf; 2011 bekam sie den 1. Preis in ihrer Kategorie bei der dritten International Concerti Competiton in Manchester, 2013 den 2. Preis beim Grand

Concours International de Piano in Corbelin und 2014 den 1. Preis beim Concours International de Piano in Gaillard.

In den Meisterklassen, die Nathalia Milstein absolviert hat, profitierte sie von den Ratschlägen renommierter Pianisten und Pädagogen, so Elena Ashkenazy, Jean-Marc Luisada, Jan Wijn, Krzysztof Jablonski, Michail Woskressenski, Vladimir Tropp, Menahem Pressler, Enrico Pace und Nelson Goerner. Sie wurde auch zu verschiedenen Festivals eingeladen, darunter das Festival International de la Roque d’Anthéron, das Lille Piano Festival, La Folle Journée in Nantes, das New Ross Piano Festival, das International Chamber Music Festival in Schiermonnikoog, die Flâneries de Reims sowie die Sommets Musicaux in Gstaad.

Nathalia Milstein erhielt im Oktober 2016 von Médias Francophones Publics 2017 den Young Soloist Prize, der von den französischen, schweizerischen, belgischen und kanadischen Rundfunkanstalten vergeben wird.

Maria Milstein is a Borletti-Buitoni Trust Fellowship winner

The Borletti-Buitoni Trust (BBT) helps outstanding young musicians to develop and sustain international careers with awards that fund tailor-made projects. As well as financial assistance the Trust provides invaluable support and encouragement to an ever-growing family of young musicians.
www.bbtrust.com



