



Dvořák

VERS UN MONDE NOUVEAU



Dvořák (1841-1904)

VERS UN MONDE NOUVEAU

JONAS VITAUD PIANO

Suite op. 98

01. I. Moderato	4'42
02. II. Molto vivace	3'42
03. III. Allegretto	4'30
04. IV. Andante	4'04
05. V. Allegro	2'45

Silhouettes op. 8

06. I. Allegro feroce	1'56
07. II. Andantino	1'41
08. V. Presto	1'09
09. XI. Allegro moderato	1'54

Mazurkas op. 56

10. IV. Lento ma non troppo	5'25
11. V. Allegro non troppo	4'29

Humoresques op. 101

12. IV. Poco Andante	2'50
13. VIII. Poco Andante	3'17
14. VII. Poco Lento e grazioso	3'31

Impressions poétiques op. 85

15. I. En cheminant dans la nuit - Allegro moderato	5'28
16. II. Badinage - Allegretto leggiero	4'44
17. III. Au vieux château - Lento	5'30

Qu'est-ce qui vous a amené à la musique de Dvořák ?

J'ai toujours beaucoup aimé Dvořák. J'avais déjà joué de nombreuses œuvres de musique de chambre quand, début 2022, Christophe Ghristi, directeur artistique de l'Opéra national du Capitole de Toulouse, m'a demandé de réfléchir à un programme de récital Dvořák/Brahms, à l'occasion de la première toulousaine de *Rusalka*. J'ai tout écouté et découvert des trésors insoupçonnés.

Comment avez-vous imaginé votre programme pour cet enregistrement ?

La difficulté était d'élaborer un programme composé essentiellement de miniatures. Pour permettre d'avoir une vue d'ensemble sur sa production, il fallait aborder des genres différents.

J'ai choisi de jouer l'intégralité de la *Suite op. 98*, que Dvořák a composée pendant son séjour aux États-Unis entre 1892 et 1895.

Aux cinq mouvements de cette *Suite*, répondent les cinq genres que j'ai choisi de mettre en relief : *Suite*, *Silhouette*, *Mazurka*, *Humoresque* et *Impression poétique*.

C'est ainsi que j'ai tenté de trouver une cohérence entre un cycle complet et des extraits de cycles.

Ce programme se termine par les trois premières *Impressions poétiques*, car ce recueil me paraît représenter l'aboutissement de l'écriture pour piano de Dvořák.

Pourquoi avoir choisi d'enregistrer sur un piano de Stephen Paulello ?

J'ai eu envie d'une esthétique sonore complètement différente pour ce disque.

Il m'a semblé que la sonorité cuivrée et riche de « l'Opus 102 » (c'est le nom du piano donné par Stephen Paulello car il comporte 102 touches au lieu de 88) convient bien à cette musique.

J'aime la fragilité du timbre dans les nuances *piano*, qui permet de mettre en valeur, par exemple, la 5^e *Mazurka*, une de mes pièces préférées, avec son mélange de joie, de mélancolie et de tendresse.

Dans une pièce comme *Au vieux château*, nécessitant un emploi important de pédale, la richesse des harmoniques me semble donner une dimension encore plus mystérieuse à cette œuvre.

Vous avez choisi d'intituler votre disque « Vers un nouveau monde ». Pouvez-vous expliquer ce titre ?

Il y a là l'occasion d'une polysémie riche.

La *Symphonie n° 9*, dite « Du Nouveau Monde », est une œuvre qui a toujours eu une symbolique politique forte, autant que la 9^e Symphonie de Beethoven. Neil Armstrong l'a emportée avec lui pendant son voyage vers la Lune, elle symbolise l'aide au Japon sinistré après l'accident nucléaire de Fukushima en 2011...

On peut être certain que Dvořák ne pensait pas qu'au progrès technique et à la mécanisation quand il a donné ce titre à sa 9^e Symphonie. Il voyait aussi la nécessité d'un progrès social et humain et espérait aussi ce nouveau monde-là.

La musique de Dvořák porte en elle cet humanisme profond, cette espérance inaltérable et insondable, cet appel à résister quand d'autres seraient tentés de ne plus croire en l'humanité.

Jonas Vitaud

ANTONÍN DVOŘÁK

L'œuvre pour piano d'Antonín Dvořák reste encore méconnue aujourd'hui des musiciens et des mélomanes, à l'exception de ceux issus de son pays natal. Elle mérite pourtant que l'on s'y attarde ne serait-ce que pour découvrir ses particularités et la richesse de son inspiration. Ce manque d'intérêt pourrait s'expliquer, de premier abord, par une écriture anti-pianistique, voire « gauche », peu apte à mettre en valeur les capacités techniques et les qualités expressives de pianistes enclins à se diriger vers des partitions plus conformes à ces attentes. Cependant, le manque de connaissance de l'instrument dont fait preuve Dvořák aboutit, comme cela arrive parfois, à des trouvailles qui génèrent un nouvel idiome, apportant ainsi un renouveau dans le répertoire pianistique. Si maladresses il y a, elles sont pleines de charme et ne peuvent en aucun cas être attribuées à de la négligence.

Né en 1841 dans une famille aux origines sociales modestes, Antonín Dvořák n'eut guère l'occasion de travailler le piano, instrument coûteux, réservé à cette époque aux enfants des classes aisées. Il étudie donc le violon et l'alto pour pouvoir gagner un jour sa vie en tant que musicien d'orchestre. Néanmoins, le contact avec le clavier lui est fourni occasionnellement par des leçons d'orgue qu'il prend avec l'instituteur du village. Par conséquent, ses débuts en tant que compositeur d'œuvres pianistiques sont tardifs. Bien qu'il ait à son actif des œuvres de grande envergure dont deux symphonies, Dvořák se lance dans l'écriture de pièces brèves à l'âge de 35 ans et, toujours à cause de difficultés matérielles l'empêchant d'accéder régulièrement à un piano, il n'aura pas l'occasion de s'exercer pour devenir, ainsi qu'il l'ambitionnera plus tard, l'interprète de ses œuvres de musique de chambre avec piano. Ce n'est qu'à partir de 1880 où il pourra s'offrir un piano, que son jeu s'améliorera progressivement et que sa maîtrise de la technique sera notable dans ses œuvres destinées à l'instrument roi.

La constatation selon laquelle Dvořák ne s'attaque pas à des structures formelles longues ne tient pas seulement au fait qu'il se considère lui-même comme un interprète dont le piano est le deuxième instrument, mais aussi à la célébrité soudaine qu'il connaît à travers le

succès retentissant de ses *Danses slaves* en 1879. Dès lors, celui qui devient son éditeur, sur la recommandation de Johannes Brahms, veut cibler en priorité le marché des dilettantes. Il demande alors à sa nouvelle recrue d'écrire des œuvres agréables à jouer, brèves, plus à même de garantir un succès commercial au compositeur et à l'éditeur.

Si l'œuvre de Dvořák, dans son ensemble, ne peut être dissociée du mouvement de construction des identités nationales qui marque la seconde moitié du XIX^e siècle, l'ancrage de ses pièces pour piano se situe dans les traditions allemande et viennoise, celle de Schumann, sans oublier celle de deux compositeurs dont l'œuvre porte des traces de musique hongroise : Schubert et Brahms. Au début de son activité créatrice, l'engagement politique de Dvořák rejoint le courant national tchèque avant de se diriger vers le panslavisme, ce qui se répercute notamment dans la composition de l'opéra *Vanda* dont le sujet traite d'une figure légendaire de Pologne.

En 1888, sa rencontre avec Tchaïkovski, d'un an son aîné, sera fructueuse, les deux hommes s'appréciant mutuellement ; elle permettra à Dvořák de diriger ses œuvres à Moscou et Saint-Pétersbourg. Mais plus que tout, c'est aux États-Unis que Dvořák recevra les honneurs suprêmes et composera des œuvres emblématiques alors qu'il occupe le poste de directeur du Conservatoire de New York.

La *Suite op. 98*, terminée en mars 1894, soit moins d'un an après la *Neuvième Symphonie* dite « Du Nouveau Monde », offre un langage musical marqué par des genres nés en Amérique du Nord. Le caractère slave de la musique ne disparaît pas pour autant, figurant sur un pied d'égalité avec ce nouveau folklore ou apparaissant parfois en filigrane. Il est utile de rappeler que Dvořák fréquente la communauté tchèque dont les membres pratiquent la musique traditionnelle du pays, mais il découvre en parallèle les musiques américaines issues du folklore irlandais, celle des Indiens autochtones et des Afro-Américains qu'il apprécie particulièrement.

Composée dix ans après la *Suite Holberg* de Grieg, la *Suite op. 98* traduit la volonté de Dvořák de renouer avec les formes anciennes mais semble aussi répondre à des esquisses en vue d'une sonate pour piano dont le projet fut rapidement abandonné. Les cinq mouvements qui

la constituent se rapprochent effectivement de la forme sonate avec un mouvement rapide, un scherzo, une marche en forme de cake-walk (danse en vogue dans les années 1890), un mouvement lent et un finale exubérant qui reprend de manière grandiloquente le thème inaugural du premier mouvement. La manière dont Dvořák fait sonner le piano dévoile son intention de donner un morceau de virtuosité à des pianistes professionnels cherchant à conquérir le grand public. Quelques traits caractéristiques et récurrents d'un folklore américain stylisé se manifestent, au fil des cinq mouvements, par l'utilisation d'un matériau mélodique pentatonique, d'une harmonie calquée sur le mode éolien ainsi que d'autres modes non diatoniques. Aussi, la présence de notes répétées, le plus souvent sur la dominante, évoque la musique des Indiens au même titre que certaines formules rythmiques du *Molto vivace*. Le deuxième thème en *La* majeur du *Finale*, quant à lui, rappelle plutôt la mélodie d'un negro spiritual tandis que l'*Andante*, avec ses inflexions modales sur la tonalité de *la* mineur, accompagnées d'une alternance des modes mineur et majeur, rejoint aussi la conception folkloriste d'un style amérindien.

Injustement qualifiée par la critique d'œuvre facile, voire bâclée, le quasi-primitivisme et la naïveté qui se dégagent de cette suite prouvent en réalité que ces effets sont voulus par Dvořák qui a cherché délibérément à approcher, si ce n'est s'approprier, le style des musiques traditionnelles ou folkloriques américaines. Si la version orchestrale réalisée un an plus tard fut longtemps préférée à cette version initiale pour piano, le fait qu'elle dépasse largement la simple orchestration rend méconnaissable un joyau instrumental qui devrait figurer dans le grand répertoire du piano romantique au même titre que les chefs-d'œuvre sortis de la plume de compositeurs ayant bénéficié d'une solide formation de pianistes dans leur jeunesse.

Référencées sous le numéro d'opus 8, les *Silhouettes* laissent à penser qu'il pourrait s'agir d'œuvres antérieures au succès des *Danses slaves*, mais il n'en est rien. Il s'agit en fait d'une convention passée entre Dvořák et un éditeur établi à Leipzig, désireux de faire connaître les premières compositions du maître tchèque. Comme Dvořák avait signé auparavant un contrat d'exclusivité avec l'éditeur de Brahms, Fritz Simrock, il doit trouver le moyen de faire passer de nouvelles pièces comme étant plus anciennes auprès de son nouvel éditeur et ainsi diversifier

ses réseaux de distribution. Pour satisfaire au mieux à cette exigence, Dvořák compose donc ses *Silhouettes* à partir d'esquisses écrites entre 1870 et 1872 et aussi en puisant dans le matériau thématique d'œuvres non publiées, composées en 1865 : les *Première* et *Deuxième Symphonies* ainsi qu'un cycle de mélodies intitulé *Les Cyprès*. Les pièces pour piano de l'opus 8 sont donc le résultat d'un travail de révision d'anciens brouillons réalisés à l'automne 1879.

L'ombre de Schumann plane sur ces pièces dont la durée n'excède pas deux minutes. Si l'origine du titre est inconnue, le terme « silhouettes » confère à la musique une forte connotation romantique qui revêt l'apparence de poèmes musicaux, de bagatelles ou d'impromptus avec des mélodies très inspirées et des rythmes de danses marqués, le développement des idées musicales étant absent de même que tout contenu dramatique. Seul l'instant présent est saisi, où l'auditeur est en même temps l'acteur à l'instar des pièces du *Carnaval op. 9* de Schumann.

Ainsi, la *Silhouette n° 1* débute par une mélodie typiquement slave, un de ces « thèmes secondaires » que Brahms enviait à son collègue. Entourant un doux intermède dessiné par des tremolandos, le caractère décidé du début et de la fin du morceau n'est pas sans rappeler *Estrella* par sa conclusion abrupte. À la mélodie tendre de la *Deuxième Silhouette* répond un morceau très lyrique, digne des *Kreisleriana* (*Silhouette n° 11*), où un dialogue entre deux personnages émerge à l'issue d'une incursion dans un monde onirique, tandis que la très schumanienne *Silhouette n° 5* réinvestit pour un temps les *Scènes de la forêt* dans une ambiguïté modale mineur-majeur dont Dvořák est passé maître.

Composées en juin 1880, les *Mazurkas op. 56* évoquent inéluctablement le souvenir de Chopin. Il est donc légitime de se poser la question de savoir si Dvořák a cherché à imiter, ainsi que le firent ses homologues russes, le pianisme du compositeur polonais alors considéré comme l'initiateur du romantisme slave. La démarche de Dvořák se situe ailleurs. Cette danse populaire originaire de Pologne, au moment où Dvořák compose son cycle, a cheminé dans les milieux aristocratiques pour devenir une danse de salon prisée. Le compositeur explore ses racines populaires dans un univers musical naïf comparé à celui de Chopin, s'appuyant sur le procédé de la stylisation. Dans ce contexte, la complexité ou l'ambiguïté rythmique qui

rend habituellement difficile l'identification de la mazurka s'efface au profit d'un pianisme moins sophistiqué, certes, mais laissant place à un langage musical simple, dépourvu de chromatismes, où les relations tonales de tierce et les formules pianistiques dépouillées confèrent à cette musique un côté pensif.

Si Dvořák s'adonne encore une fois à cette stylisation du folklore où il excelle tant, c'est pour mieux affirmer son rôle de chanteur du peuple, aux antipodes de l'image du musicien de salons feutrés. L'atmosphère des *Moments musicaux* de Schubert est présente dans la *Quatrième Mazurka* si bien qu'il est aisé de comprendre pourquoi les termes de « mazurka » et de « danse écossaise » sont interchangeable à cette époque, surtout lorsqu'il est question de stylisation folklorique, Dvořák ayant d'abord envisagé la composition de nouvelles *Danses écossaises* avant d'opter pour un recueil de mazurkas. Les auditeurs ne seront donc pas déçus par la mélodie envoûtante de la *Cinquième Mazurka* dont le passage médian, énergique et doté de tierces, invite à imaginer une chorégraphie.

C'est en pleine période américaine, durant les vacances estivales passées en Bohême en août 1894, que Dvořák compose ses *Humoresques*. Ce terme n'évoque pas l'humour mais se réfère au caprice, à la fantaisie, à l'imagination et au génie, bref aux humeurs du genre humain. Les *Humoresques* ont en commun avec les *Mazurkas* d'avoir été précédées par une intention de composer un nouveau recueil de danses écossaises, abandonné par la suite. On peut alors se demander ce qui relie l'Écosse au folklore américain même stylisé. Quoi qu'il en soit, les *Humoresques* séduisent l'oreille par leur originalité, leur charme et les surprises qu'elles renferment.

La *Quatrième Humoresque* commence par une mélodie, reprise plusieurs fois, qui se mue aussitôt en motif de sixtes souligné par un accompagnement balancé et des appoggiatures évoquant le style américain, auxquelles viennent s'ajouter des éléments slavissants. Un court passage d'une drôlerie irrésistible joue un rôle divertissant avant le retour du premier thème qui subit, cette fois-ci, des modulations surprenantes. L'*Humoresque n° 8*, quant à elle, s'appuie sur les contrastes avec un *poco andante* dont le thème (inversé) fait écho à la *Danse russe* du

Lac des Cygnes de Tchaïkovski, thème au caractère sombre puis menaçant, suivi d'un épisode *vivace* en mode majeur où les mains se bousculent dans un rythme de trois contre deux. Malgré les nombreux arrangements dont elle a fait l'objet, la très célèbre *Humoresque n° 7* surprend à chaque fois par son ornementation inhabituelle, ses variantes et ses modulations subtiles, sans oublier le rythme et les motifs mélodiques empreints d'américanité.

En raison de leur date de composition tardive, l'écriture pianistique des *Humoresques* est sans conteste une des plus accomplies, d'une texture plus riche, souvent contrapuntique, dotée de cadences chromatiques apportant une couleur harmonique particulière. Cela montre à quel point l'idiome pianistique de Dvořák a évolué en vingt ans, le compositeur maîtrisant maintenant un instrument qui n'était pas le sien à l'origine.

La même observation s'applique aux *Impressions poétiques op. 85*, bien que datant de 1889. Anthologie de pièces courtes qui atteint la durée inégalée de 60 minutes, elles témoignent du désir de Dvořák d'explorer des formes plus longues et d'écrire pour le piano suivant le fil de son inspiration et non selon des suggestions éditoriales. S'il présente ces pièces à son éditeur comme étant de la musique à programme au sens schumannien du terme, il précise néanmoins qu'elles ne sonnent pas comme du Schumann... et pourtant. Autre paradoxe : en dépit de titres parfois explicites, Dvořák ne livre pas le fond de sa pensée ni ses secrets. Il préfère rester dans le flou du souvenir et du ressenti liés à cette terre de Bohême qu'il aime tant.

L'Impression poétique n° 1, intitulée « En cheminant dans la nuit », dresse le tableau d'un nocturne avec un ciel étoilé où scintillent çà et là des lucioles et des feux follets avant qu'un passage fantasque dont l'écriture pianistique rappelle le Brahms du *Capriccio en si mineur op. 76 n° 2* ne fasse irruption. Bien que la critique ait souvent pointé du doigt la préférence de Dvořák pour le registre aigu du piano, la reprise du thème de la berceuse dans le suraigu fait penser aux sonorités d'une boîte à musique que certains compositeurs de la seconde moitié du XIX^e siècle introduisent dans leurs œuvres.

« Badinage », la deuxième pièce de ce cycle, rejoint dans l'esprit une de ces « scènes mignonnes » que Schumann aurait pu énoncer dans pareil contexte. Elle s'articule selon l'agencement suivant : un premier thème apparaît au travers de la technique des mains alternées, suivi d'un couplet lyrique à la manière de Schumann dont l'accompagnement est constitué d'arpèges et de trémolos. Suivant son désir d'élargir la structure formelle, Dvořák ajoute une section supplémentaire en introduisant un nouveau thème en *sol* mineur suivi de motifs pianistiques virevoltants en *Si* bémol majeur, avant de revenir encore une fois à la répétition du thème, puis du couplet.

Enfin, le titre de *l'Impression poétique n° 3*, « Au vieux château », fait immédiatement penser au « Vecchio Castello » des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski. Pourtant cette pièce porte d'avantage l'influence de Grieg avec son hymne soutenu par un choral. Comme dans les pièces précédentes, deux thèmes contrastent ; le premier, aux accents archaïques, écrit dans la tonalité de *mi* bémol mineur/majeur et le second, narratif et mystérieux, sur une pédale de tonique, doté d'un accompagnement syncopé et de quadruples croches aux sonorités argentines se déployant dans le registre aigu.

Réussites incontestables, ces trois pièces montrent une facette non négligeable d'Antonín Dvořák, celui d'un compositeur qui se plaît à « écrire de la musique à partir de la musique », selon la formule de Theodor W. Adorno, afin de laisser libre court à son imagination.

Maud Caillat

JONAS VITAUD

Formé par Brigitte Engerer, Jean Koerner et Christian Ivaldi, Jonas Vitaud obtient au Conservatoire national supérieur de musique de Paris quatre premiers prix (piano, musique de chambre, accompagnement au piano, harmonie).

Lauréat de plusieurs concours internationaux tant en soliste qu'en chambriste, il se produit dans de prestigieux festivals et de grandes salles : La Roque d'Anthéron, Piano aux Jacobins, La Folle journée de Nantes, Tokyo et Ekaterinburg, Festival de la Chaise-Dieu, Théâtre des Champs Élysées et Auditorium de Radio France à Paris, Richard Strauss Festival en Allemagne, iDans d'Istanbul, Summer Festival de Dubrovnik, French May à Hong Kong, Phillips Collection à Washington, Opéra de Varsovie, Flagey à Bruxelles, Oslo Konserthus...

Jonas Vitaud se produit avec des orchestres comme ceux de Mulhouse, Cannes, Toulouse, l'Orchestre Consuelo, l'Orchestre philharmonique de Moravie, le Sinfonia Varsovia, l'Orchestre de la Radio de Munich, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Prague...

Il réserve une place privilégiée pour la musique de chambre et joue avec des artistes tels que les chanteuses Karine Deshayes, Sumi Hwang et Yumiko Tanimura, les violoncellistes Victor Julien-Laferrrière, Steven Isserlis et Yan Levionnois, les violonistes Mi-Sa Yang et Ragnhild Hemsing, le pianiste Adam Laloum, les clarinettes Raphaël Sèvre et Olivier Patey, les quatuors Zaïde et Hermès...

Passionné par les musiques actuelles, Jonas Vitaud a travaillé avec des maîtres de la création comme Henri Dutilleux, György Kurtág, Thierry Escaich, Philippe Hersant, Yann Robin et Bruno Ducol.

Ces rencontres témoignent de son ouverture à des langages et des esthétiques très variés. En 2024, Jonas a notamment créé l'Opus 50 de Bruno Ducol *Entre regard et silence*, avec la soprano Laura Holm et le comédien Matthieu Marie au Festival Messiaen du pays de la Meije.

Jonas Vitaud a enregistré un grand nombre de disques. Il enregistre en solo et reçoit de nombreuses récompenses, CHOC Classica et Disque du mois de juin 2021 sur Apple Music Classical pour son album *Beethoven 1802*, 5 de Diapason pour son disque Tchaïkovski, Coup de cœur de la revue Pianiste et Impressive CD d'après The WholeNote (Canada) pour son double album *Debussy, jeunes années...*

En 2016, il reçoit le Grand Prix Soliste Instrumental de l'Académie Charles Cros (CHOC Classica, 5 de Diapason) pour son enregistrement consacré à Dutilleux et Liszt paru chez NoMadMusic. En musique de chambre paraissent en 2019 respectivement un album consacré à Mozart avec la violoniste Mi-Sa Yang et l'autre dédié au répertoire russe avec le violoncelliste Victor Julien-Laferrière.

Jonas Vitaud enseigne au CNSM de Paris depuis 2013 où il est, depuis 2022, professeur de piano. Il est également artiste associé à la Fondation Singer-Polignac.



What brought you to Dvořák's music?

I've always loved Dvořák. I had already played a lot of chamber music works when, in early 2022, Christophe Ghristi, the artistic director of the Opéra national du Capitole de Toulouse, asked me to think about a Dvořák/Brahms recital program, which would coincide with the Toulouse premiere of *Russalka*. So, I listened to and read the complete piano works. This enabled me to discover unsuspected treasures.

How did you imagine the program for this recording?

The difficulty was to design a CD program consisting essentially of miniatures. In order to have a productive overview, it was necessary to tackle different musical genres.

So, I chose to play the *Suite Op. 98*, which Dvořák composed during his stay in the United States between 1892 and 1895.

The five movements of this *Suite* correspond to the five genres I wanted to highlight: *Suite*, *Silhouette*, *Mazurka*, *Humoresque* and *Poetic Tone Picture*.

In this way, I tried to find a coherence between a complete cycle and extracts from other cycles.

The program ends with the first three *Poetic Impressions*, as this collection of pieces seems to be the apex of Dvořák's piano writing.

Why did you choose to record your CD on a piano made by Stephen Paulello?

I was seeking a completely different sound world for this record.

It seemed to me that the rich, brassy sonority of "Opus 102" (the name given by Stephen Paulello to this piano which contains 102 keys instead of 88) was well suited to this music.

I like the fragile timbre in the *piano* dynamics, which makes it possible to emphasise,

for example, the *Fifth Mazurka*, one of my favorite pieces, with its blend of joy, melancholy and tenderness.

In a piece like “In the Old Castle”, which requires abundant use of the pedal, the harmonics’ richness seems to confer an even more mysterious dimension to the piece.

You chose to entitle your album “Towards a New World”. Can you explain this title?

There’s a large polysemic dimension here.

The *9th Symphony*, also known as the “*New World*” *Symphony*, is a work that has always conveyed a strong political symbolism, as much as Beethoven’s *9th Symphony*. Neil Armstrong took a tape recording including this work during his journey to the Moon ; it also symbolises the aid provided to stricken Japan after the Fukushima nuclear accident in 2011...

No doubt that Dvořák wasn’t only thinking about technical progress and mechanisation when he gave this title to his *Symphony*. He deemed social and human progress necessary, and was also hoping for such a new world.

Dvořák’s music bears the stamp of profound humanism, unalterable and unfathomable hope, as well as a call for resistance while others may be inclined to lose faith in humanity.

Jonas Vitaud

Translation: Maud Caillat

ANTONÍN DVOŘÁK

Today Antonín Dvořák's solo piano works remain largely unknown to musicians and music lovers, with the exception of those from the composer's native country. However, they deserve to be highlighted due to their originality and wealth of inspiration. At first glance, this poor interest could be explained by anti-pianistic, even "gauche" style of writing, unable to emphasise the technical abilities and expressive qualities of pianists, generally more inclined to turn to scores that fit their expectations. However, Dvořák's lack of knowledge of the instrument leads, as it sometimes occurs, to discoveries that generate a new pianistic idiom, thus bringing some renewal to the repertoire. Although clumsiness is noticeable, it is full of charm and cannot be associated with carelessness.

Born in 1841 into a family of humble origins, Antonín Dvořák had little opportunity to work on a piano, an expensive instrument destined at that time for children of wealthy classes. So, he had to study the violin and viola, in order to earn one day a living as an orchestra musician. Nevertheless, the contact with the keyboard was occasionally provided by organ lessons he took with his village schoolteacher. Consequently, his start as a composer of piano works was relatively late. Although he had several large-scale works to his credit, including two symphonies, Dvořák began to write short piano pieces only at the age of 35. And again, due to material difficulties, he could not practise the piano on a regular basis and become, as he would later aspire, the performer of his own chamber music works with piano. Actually, it was not until 1880 – when he was able to purchase a piano – that his piano playing gradually improved. His technical skills thus became apparent in his works intended for the king instrument.

Dvořák did not tackle long formal structures, not only because he viewed himself as a modest performer for whom the piano was a second instrument, but also because of the sudden fame he enjoyed in 1879 through the resounding success of his *Slavonic Dances*. His publisher – Brahms actually recommended his protégé to his publisher – wanted to target the dilettante performers' market as a priority. Therefore, he asked his new recruit to write works that were

short and pleasant to play, which were more likely to guarantee commercial success for both composer and publisher.

Although Dvořák's whole work cannot be dissociated from the movement of national identity constructs that marked the second half of the 19th century, his piano pieces are rooted in the German and Viennese traditions, that of Schumann, not forgetting two composers whose works are influenced by Hungarian music: Schubert and Brahms. Early in his compositional career, Dvořák's political commitment was aligned with the Czech national movement before moving towards Pan-Slavism, which is reflected in his opera *Vanda*, based on a legendary Polish figure.

In 1888, Dvořák's meeting with Tchaikovsky, a year his senior, proved fruitful, as both men appreciated each other. This enabled him to conduct his own works in Moscow and St. Petersburg. But above all, it was in the United States that Dvořák received the highest honours, composing iconic works while he was appointed to the position of director of the New York Conservatory.

Penned one year after the "New World" Symphony, the *Suite Op. 98* offers a musical language marked by musical genres born in North America. The Slavic character of the music does not disappear, however, appearing on an equal footing with this new folklore or sometimes making filigreed appearances. It is worth remembering that Dvořák frequented the Czech community, whose members were practicing traditional Czech music, but at the same time he discovered American music derived from Irish folklore, as well as that of Native Americans and African Americans, which he was particularly fond of.

The *Suite Op. 98* was composed ten years after Grieg's Holberg Suite. It reflects Dvořák's desire to go back to old forms, and also to work on sketches intended for a piano sonata, a project which was quickly abandoned. The five movements that make up the work resemble a sonata form, including a fast movement, a scherzo, a cake-walk march (a dance in vogue in the 1890s), a slow movement and an exuberant finale grandiloquently repeating the opening theme of

the first movement. The way Dvořák makes the piano sound unveils his plan to offer a virtuosic piece to professional pianists eager to conquer the general public. A number of characteristics and recurring features of stylised American folklore are easily noticeable throughout the five movements such as the use of pentatonic melodic material, harmony modelled on Aeolian mode as well as other non-diatonic modes. The presence of repeated notes, mostly on the dominant, evokes Indian music, as do certain rhythmic formulas in the *Molto vivace* part. In the *Finale*, the second theme in *A major* is reminiscent of a Negro spiritual's melody, while the *Andante*, due to modal inflections in the key of *a minor* as well as alternating minor and major modes, is also reminiscent of a folkloristic conception of the Native American style.

Unjustly described by critics as an easy, even slapdash work, the near primitivism and naivety that emanate from this suite actually prove that those effects were intended by Dvořák, who was seeking to emulate and appropriate the style of American traditional or folk music. If the orchestral version, completed a year later, was preferred for a long time to the initial piano version, the fact that it goes far beyond a mere orchestration makes this pianistic jewel unrecognisable. Moreover, it should feature in the great Romantic piano repertoire alongside masterpieces by composers who benefited from a strong piano training in their youth.

Referred to as Op. 8, the *Silhouettes* seem to have been composed prior to the success of the *Slavonic Dances*, but it is not the case. The *Silhouettes* result, in fact, from an agreement between Dvořák and a Leipzig-based publisher keen to promote the Czech master's early compositions. As Dvořák had previously signed an exclusive contract with Brahms' publisher, Fritz Simrock, he had to find a way of passing off new pieces as older to his new publisher, and thus diversify his distribution networks. To best fit this requirement, Dvořák composed his *Silhouettes* from sketches written between 1870 and 1872, and from the thematic material of unpublished works composed in 1865: the First and Second Symphonies and a cycle of Melodies entitled "The Cypresses". These piano pieces Op. 8 are thus the result of a revision of earlier drafts made in the autumn of 1879.

The shadow of Schumann hangs over these pieces, which last no longer than two minutes. While the origin of the title is unknown, the term “silhouettes” bears a strong Romantic connotation, taking on the appearance of musical poems, bagatelles or impromptus, which are characterised by inspired melodies and marked dance rhythms. The development of musical ideas is absent as well as dramatic contents. Only the present moment is captured, in which the listener is also an actor, as in Schumann’s *Carnaval Op. 9*.

For example, the *Silhouette No. 1* opens with a typically Slavic melody, one of those “secondary themes” that Brahms envied in his young colleague. Surrounded by a gentle tremolando interlude, the resolute character of the beginning and the end of the piece, not to mention the abrupt ending, are reminiscent of Estrella. The tender melody of the *Second Silhouette* echoes a lyrical piece worthy of Kreisleriana (*Silhouette No. 11*), in which a dialogue between two characters emerges after a daydream episode, while the typically Schumannian *Silhouette No. 5* reinvests the *Forest Scenes* for a while, within a modal minor-major ambiguity, at which Dvořák excels.

Composed in June 1880, the *Mazurkas Op. 56* inevitably evoke the memory of Chopin. It is therefore worth wondering whether Dvořák sought to imitate – as did his Russian counterparts – the pianism of the Polish composer, then considered the initiator of Slavic Romanticism. But Dvořák’s approach is elsewhere. The mazurka is a peasant dance originating in Poland, which, by the time Dvořák composed his own mazurkas, had already made its way into aristocratic circles where it was viewed as a refined ballroom dance. So, the Czech composer went against this trend. Relying on stylisation, he explored the dance’s folk roots in a naïve musical language compared to Chopin’s. In this context, the rhythmic complexity and ambiguity that usually makes mazurkas difficult to identify, disappears in favour of less sophisticated pianism, leading to a simpler musical language devoid of chromaticism. Characterised by tonal third relationships and simple pianistic formulas, this language infuses this music with a pensive aspect.

If, once again, Dvořák enjoys stylising folklore, it is to better appear as the people's minstrel, an antithesis of the refined salon musician. The atmosphere of Schubert's *Moments musicaux* is present in the *Fourth Mazurka*, so it is easy to understand why the terms "mazurka" and "Scottish dances" were interchangeable at the time, especially when it comes to folk stylisation, Dvořák having first contemplated composing a new series of *Scottish Dances* before opting for a collection of *Mazurkas*. Listeners will therefore not be disappointed by the enchanting melody of the *Fifth Mazurka*, where a vigorous middle section, marked by thirds, invites us to imagine a choreography.

Dvořák composed his *Humoresques* at the height of his American period, during summer vacation he spent in Bohemia in August 1894. This term does not evoke humour, but refers to whim, fantasy, imagination and genius – in short, human moods. What *Humoresques* have in common with the *Mazurkas* is that they were preceded by an intention to pen a new collection of *Scottish Dances*, a project that was subsequently abandoned. Thus, it is worth wondering what is the link between Scotland and American folklore, even stylised? Let's just say that the *Humoresques* captivate the ear with their originality, charm and surprises.

The *Fourth Humoresque* begins with a melody, repeated several times, which immediately turns into a motif in sixths, underlined by a swinging accompaniment and appoggiaturas reminiscent of the American style, to which Slavic elements are added. A short, irresistibly funny passage plays an entertaining role before the first theme returns, this time with surprising modulations. *Humoresque No. 8*, for its part, plays on contrasts with a *poco andante* whose (inverted) theme echoes the *Russian Dance* of Tchaikovsky's *Swan Lake*. A dark and then menacing theme, followed by a vivid episode in the major mode enables the hands to jostle within a two against three rhythm. Despite the many arrangements, the famous *Humoresque No. 7* still brings surprise with its unusual ornamentation, variations and subtle modulations, not to mention the American-style rhythm and melodic motifs.

Due to the *Humoresques*' late date of composition, the piano writing is unquestionably one of the most accomplished, with a richer, often contrapuntal texture, endowed with chromatic cadenzas bringing a particular harmonic colour. This shows the way Dvořák's pianistic idiom has evolved in twenty years, the composer now mastering an instrument that was not originally his own.

The same observation can be made for the *Poetic Tone Pictures Op. 85*, although they date from 1889. An anthology of short pieces whose unsurpassed duration is 60 minutes, they confirm Dvořák's desire to explore longer forms, and to write for the piano following his own inspiration instead of publishers' suggestions. Although he presented these pieces to his publisher as programmatic music in the Schumannesque sense of the term, he nevertheless specified that they did not sound like Schumann... and yet. Paradoxically, despite some explicit titles, Dvořák never reveals his innermost thoughts or secrets. He prefers dwelling on blurred memories and feelings in relation with the Bohemian land he loved so much.

The *Poetic Tone Picture No. 1*, entitled "Night Journey", brings a nocturnal atmosphere with a starry sky, where fireflies and will-o'-the-wisps glimmer here and there. Then, a whimsical passage whose pianistic writing recalls Brahms' *Capriccio in B minor Op. 76 No. 2* bursts in. Although critics often pointed to Dvořák's preference for the higher notes on the piano, the reappearance of the first theme in the high register is reminiscent of music-box sounds that composers of the second half of the 19th century introduced into their works.

"Toying" is the second piece of the cycle. It is similar in spirit to the "Scènes mignonnes" that Schumann implemented in a similar context. The piece is structured as follows: the first theme appears through the technique of alternating hands, then followed by a Schumann-like lyrical couplet, with arpeggio and tremolo accompaniment. Following his desire to broaden the formal structure, Dvořák wrote an additional section introducing a new theme in *g minor*. It is then followed by twirling pianistic motifs in *B-flat major*, before returning to the repetition of the theme, and then the couplet.

Finally, the title of the *Third Poetic Tone Picture* – “In the old castle” – immediately echoes the “Vecchio Castello” from Mussorgsky’s *Pictures at an Exhibition*. This piece, however, bears the stamp of Grieg, with a hymn sustained by a chorale. Like in the previous *Poetic Tone Pictures*, two contrasting themes emerge: the first one, endowed with archaic accents, is written in the key of *E-flat minor/major*; the second one is narrative and mysterious, it is based on a tonic pedal, with a syncopated accompaniment and silver-sounding 64th notes in the upper register.

Unquestionably successful, these three pieces show an important facet of Antonín Dvořák, that of a composer who enjoyed “writing music from music” – according to Theodor W. Adorno’s formula –, in order to give free rein to his imagination.

Maud Caillat

JONAS VITAUD

A student of Brigitte Engerer, Jean Koerner and Christian Ivaldi, Jonas Vitaud obtained four first prizes (piano, chamber music, piano accompaniment, harmony) at the Conservatoire national supérieur de musique de Paris, and went on to win prizes at several international competitions as both a soloist and chamber musician.

Jonas Vitaud continues to give recital performances and regularly appears at numerous famous festivals and prestigious concert halls in Europe and throughout the world as La Roque d'Anthéron, La Folle Journée in Nantes, Tokyo, Yekaterinburg and Warsaw, the Festival de La Chaise-Dieu, the Goslar festival, the Richard Strauss Festival at Garmisch-Partenkirchen in Germany, iDans in Istanbul, the Dubrovnik Summer Festival, and has also performed at the Phillips Collection in Washington, Flagey in Bruxelles, Théâtre des Champs-Élysées and Radio France Auditorium in Paris, Polish National Opera in Warsaw...

Jonas Vitaud has appeared as a soloist with such orchestras as the Mulhouse Symphony Orchestra, the Orchestre du Capitole and Consuelo Orchestra, the Sinfonia Varsovia, the Moravian Philharmonic Orchestra, the Munich Radio Orchestra and the Prague Radio Symphony Orchestra.

He also devotes a privileged place to chamber music. Among the artists with whom he performs are the singers Karine Deshayes, Sumi Hwang and Yumiko Tanimura, the cellists Victor Julien-Laferrrière, Steven Isserlis and Yan Levionnois, the violonists Mi-Sa Yang and Ragnhild Hemsing, the pianist Adam Laloum, the clarinetists Raphaël Sévère and Olivier Patey, as well as the Zaïde and Hermès Quartets...

An enthusiastic champion of contemporary music, Jonas Vitaud has worked with creative masters such as Henri Dutilleux, Thierry Escaich, György Kurtág, Philippe Hersant, Bruno Ducol and Yann Robin.

In 2021, Jonas Vitaud released a CD featuring works by Beethoven composed in 1802 (the year of the Heiligenstadt testament), he put into perspective the underlying despair of the 'Tempest' Sonata, the calming atmosphere of Sonatas *Op. 33* and *34*, and the flamboyant optimism of the 'Eroica' Variations.

In 2019, Jonas Vitaud released two albums, one with Mi-Sa Yang dedicated to the Mozart's piano and violin sonatas and the other to the Russian repertoire with the cellist Victor Julien-Laferrière. In 2018, on the occasion of Debussy's centennial, Jonas Vitaud released a double CD album, devoted to the composer's early years, an original, ambitious project presenting ill-known aspects of Debussy's universe.

In 2016 he released a Tchaikovsky disc – *The Seasons* and the *Grand Sonata, Op. 37* – which was awarded '5 de Diapason'.

His solo album with music by Dutilleux and Liszt on NoMadMusic was also crowned with critical success and received the Grand Prize for Solo Instrumental Recording of the Académie Charles Cros as well as 'Choc de Classica' and '5 de Diapason'.

Jonas Vitaud has taught at the Paris National Conservatory since 2013 and is currently a piano professor. He is an Associate Artist of the Singer-Polignac Foundation.



Enregistrement réalisé au Studio Stephen Paulello sur le piano SP Opus 102 du 1^{er} au 4 octobre 2023 / Prise de son, direction artistique, montage : Ken Yoshida
Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin, Lénaïg Thébaud / Design : Wallis Foucher / Réalisation digipack : saga.illico / Photos : Jean-Baptiste Millot / Fabriqué par Sony DADC Austria / © Jonas Vitaud, Résonances live / © 2025 MIRARE, MIR666 - www.mirare.fr
