



↖ PLACES CD TRACKS ↘

Ludwig van
BEETHOVEN

1770 – 1827

Sonate pour piano n°21 en Do majeur op.53, « Waldstein »

Piano Sonata no.21 in C major op.53, 'Waldstein'

Klaviersonate Nr. 21 C-Dur op. 53, „Waldsteinsonate“

24'54

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Allegro con brio | 11'35 |
| 2 | Introduzione : Adagio molto | 3'26 |
| 3 | Rondo : Allegretto moderato – Prestissimo | 9'53 |

Sonate pour piano n°29 en Si bémol majeur op.106, « Hammerklavier »

Piano Sonata no.29 in B flat major op.106, 'Hammerklavier'

Klaviersonate Nr. 29 B-Dur op. 106, „Hammerklaviersonate“

40'59

- | | | |
|---|--------------------------|-------|
| 4 | Allegro | 10'51 |
| 5 | Scherzo : assai vivace | 2'38 |
| 6 | Adagio sostenuto | 15'37 |
| 7 | Largo – Allegro risoluto | 11'53 |

TT: 65'59

Comment est né cet enregistrement ?

Théo Fouchenneret : J'ai rencontré le directeur de La Dolce Volta à la sortie de ma finale du Concours de Genève. Nous nous sommes croisés dans un ascenseur d'hôtel, figurez-vous. C'était juste après le Troisième Concerto de Bartók... « Sachez que vous serez le bienvenu au sein du label si vous le souhaitez ! ». C'est donc un peu un hasard et aussi un non hasard. J'ai juste saisi la perche qu'il m'a tendue. J'ai osé lui proposer un programme un petit peu ambitieux (*rires*) et par chance, il a accepté !

Pourquoi avoir choisi de coupler précisément ces deux sonates de Beethoven ?

Pour être franc, c'est parti de la Sonate « Hammerklavier » que j'avais très envie de jouer et de graver, et ce depuis longtemps. C'est une pièce monumentale, mais il y a une telle dimension physique que je me suis vraiment dit que c'était le genre d'œuvre qu'il fallait jouer jeune !

... D'autant plus audacieux qu'on a coutume de dire que les chefs-d'œuvre de ce type ne s'abordent que très tard dans la carrière ?

C'est vrai. À la fois, j'ai toujours eu des professeurs qui m'ont encouragé à oser la jouer. Je me souviens d'Alain Planès me narrant une scène avec Rudolf Serkin. Ce dernier lui avait demandé justement s'il la jouait de temps en temps. Humblement, Alain Planès avait répondu qu'il se la réservait pour plus tard, après ses soixante ans, pas avant. Et Serkin de rétorquer : « Eh bien, tu ferais bien de t'y mettre maintenant, parce que moi ça fait soixante ans que j'essaie de la jouer, et je n'y arrive toujours pas ! ».

Et l'idée de la coupler avec la « Waldstein » ?

Il s'agissait d'offrir avec cette œuvre-phare, une sonate un peu plus parlante au public. La Sonate « Hammerklavier » s'écoute très bien j'espère, mais elle peut paraître un peu difficile, voire obscure. La « Waldstein » est sans doute un peu plus connue, et peut-être plus directement accessible.

Par ailleurs, les deux sonates ont beaucoup de points communs : chacune à sa manière est un « laboratoire », une incroyable source d'expérimentations beethovéniennes, tant dans l'histoire de l'évolution instrumentale que dans son exploitation.

Prenons l'exemple de l'utilisation de la pédale de résonance dans le finale de la « Waldstein », c'est inouï, totalement novateur. Dans la « Hammerklavier », imaginée pour un piano Broadwood, Beethoven a des trouvailles extraordinaires. Je pense en particulier à l'introduction lente avant le finale par exemple.

Les deux sonates ont des points communs, dites-vous. Y compris dans leur narration ?

Non, là, elles sont radicalement différentes, voire assez opposées. La Sonate « Waldstein » a quelque chose de très « résonnant », au sens de très humain. La tonalité usitée du Do majeur nous interpelle directement, et à la fois, grandit le propos à l'échelle universelle. Beethoven ne cherche pas à épater. Le mysticisme ou le rêve onirique provient de l'introduction lente, bouleversante, du finale (Introduzione : Adagio molto).

La Sonate « Hammerklavier » est beaucoup plus rude, plus conflictuelle.

Avez-vous utilisé un seul et même instrument pour les deux sonates ?

J'ai fait confiance à la maison de disques qui m'a proposé d'enregistrer sur un magnifique Steinway. Cela me convenait très bien. Je n'ai pas un choix spécifique d'instrument pour trouver telle ou telle sonorité. Je suis plutôt parti de mon désir d'inventer des sonorités à partir d'un seul et même instrument.

Cela ne m'empêche pas de m'intéresser au pianoforte et aux versions sur instrument dit « d'époque ». Je trouve passionnant de comprendre et de situer les limites techniques et sonores de tel ou tel instrument. Qu'est-ce que cela suppose en termes de décibels par exemple ? Quid de la clarté du jeu ? Quid des jeux de résonances avec les pédales ? Pour ma part, je n'ai pas encore assez travaillé sur ce type d'instrument pour proposer une version qui serait convaincante. Ma connaissance est encore bien trop théorique.

Ce qu'on arrive à faire sur un piano moderne n'est évidemment pas ce que les compositeurs et les interprètes de l'époque entendaient. Mais je suis intimement persuadé que les possibilités de l'instrument moderne les auraient fascinés.

Finalement, ce que l'on obtient avec les pianos modernes s'apparente à de la (mini) transcription. On entend bien dans la « Hammerklavier » que Beethoven écrit pour un piano imaginaire. Tout simplement parce que tout ce qui est écrit n'est pas possible ! Je pense au *Scherzo*, sans double échappement ? ... Cela m'échappe ! Comment faire ? Surtout avec la donnée de tempo proposé par Beethoven. En revanche, comment ne pas penser à la palette de timbres du pianoforte dans l'introduction lente, avec la pédale *una corda* si précise ?

Tout est minutie, rien n'est univoque.

Dans quel ordre avez-vous enregistré ? Et comment avez-vous procédé ?

Stratégiquement, je n'ai pas enregistré dans un ordre précis, mais plutôt en écoutant et en mesurant le feu du moment. J'ai ainsi commencé par les trois premiers mouvements de la « Hammerklavier ». Après le mouvement lent, nous sommes passés à la « Waldstein » pour éviter d'enchaîner avec la fugue que nous avons gardée pour la fin et qui a pris son temps (*rires*).

Sur mes trois grosses journées d'enregistrement, je tenais à garder une après-midi pour faire de longues prises. Je sentais ce besoin de jouer, le plus possible.

Est-ce que l'enregistrement a changé votre vision de l'œuvre ou même votre interprétation ?

La Sonate « Hammerklavier » arrive à un moment important pour Beethoven : il n'a pas écrit depuis longtemps. Contemporaine de la célèbre Neuvième Symphonie ou de la *Missa Solemnis*, cette sonate me donne l'impression que le compositeur cherche à reconquérir sa propre musique. Il a besoin de se prouver plusieurs choses, tant du point de vue du pianiste, que de celui du compositeur. D'où le fait qu'elle soit un vrai défi. Tant physiquement que mentalement. Elle rend de la fatigue mais c'est un tel voyage qu'elle en devient addictive. Plus on la joue, plus on l'aime. Plus on l'écoute, plus on l'apprivoise. Au début, lorsque je la jouais en concert, je sortais de scène, rincé. Ce n'est plus le cas. J'arrive à l'envisager dans sa globalité. L'enregistrement y a bien sûr contribué. Je suis arrivé avec mes idées, mon plan ! Et puis en allant régulièrement écouter les prises en cabine, il a fallu changer des choses ! Très difficile d'entendre ce qui arrive derrière le micro à partir de ce que l'on produit. J'ai essayé d'adapter en permanence mon jeu. On ne se rend pas compte

mais on peut aller beaucoup plus loin dans l'étendue des nuances par exemple, notamment dans les *piano*. La marge de manœuvre est énorme. J'ai appris à jouer plus doucement, plus bas. Inutile de jouer « trop », ça sonne... j'allais dire tout seul. L'enregistrement, c'est aussi un miroir rythmique. On appréhende le temps musical de manière totalement différente. J'ai de ce fait préféré enregistrer avec partition, j'avais besoin d'être proche du texte, dans tous les sens du terme.

L'aviez-vous annotée spécialement en prévision de l'enregistrement ?

Pas tant que ça en réalité. D'ailleurs, quand il y a trop de choses d'écrites sur la partition, j'aime bien la racheter. Attention, je garde tous mes exemplaires, pour les doigtés etc.

Ce que Beethoven a écrit peut suffire, tout est dans la manière de le faire ensuite, évidemment. Une note, c'est sacré, on n'a pas le droit d'oublier... Lorsque j'ai joué avec le texte, il paraît qu'on entendait une vraie différence.

Êtes-vous arrivé stressé ?

Je me suis montré particulièrement intransigeant avec moi-même dans les jours qui ont précédé. On sait que le micro ne pardonne pas. Il faut donc tout ré-ouvrir, réinterroger, et faire une véritable chasse aux défauts. Des petites notes qui passent, des nuances qu'on oublie ou qu'au contraire on fait un peu automatiquement. Si on oublie le souffle, cela s'entend. On a bien travaillé, je crois ! Ce fut une montée en puissance. Notamment la fugue. Assez libérateur quand on a une prise satisfaisante.

La « Hammerklavier » est aussi légendaire pour son titre, choisi par le compositeur, que pour sa durée... plus de 45 minutes ?!

Beethoven a écrit des tempos métronomiques très précis. S'ils sont respectés, on peut la jouer en quarante minutes. Toute ambitieuse et monumentale qu'elle soit, cette sonate reste dans des dimensions relativement normales. Schubert a étiré le temps, Beethoven, pas tant que cela. Je crois qu'il entendait de la vitesse d'ailleurs dans cette œuvre. La pulsation est souvent trop serrée. Si on la calme, on adapte le temps musical. L'organisation et le temps musical sont des points centraux dans la musique classique.

Beethoven a en effet choisi le titre et tenait à la germanisation du vocable. Il évoque très directement les marteaux du piano et l'esprit germanique qui émane de cette œuvre. Il avait déjà essayé d'appeler « Hammerklavier » l'opus 101... L'éditeur avait refusé. Tentative ici de réformation ? *(rires)*

Votre histoire avec la « Hammerklavier » : amoureuse ou spirituelle ?

Amoureuse. Oui, c'est bien l'amour qui m'a guidé. Notamment grâce au mouvement lent. Pour moi, c'est la musique la plus humaine qui existe. Il s'en dégage une fraternité, une universalité qui me touchent et me parlent énormément. La « Hammerklavier » est souvent perçue comme une sonate très intellectuelle. Pour moi, ce n'est pas du tout ça... Dans la fugue, il y a une force vitale qui rafle tout. Beethoven élabore cette architecture complexe pour mieux faire exploser la matière. Moins que les sentiments, ce sont ces énergies qui ont construit mon histoire avec la « Hammerklavier ».

Beethoven devient libre en utilisant des matériaux très simples : un simple intervalle de tierce qui va parcourir tout le morceau. De la contrainte naît une liberté incroyable. Il plie la forme à sa volonté. C'est un très beau geste, non ?

Je suis très sensible à la forme. Il y a un malentendu souvent entre la structure et l'émotion. Ce n'est pas parce qu'il y a une forme que ce n'est pas émouvant. Beethoven crée des connexions et des architectures invisibles qui vont nous toucher beaucoup plus loin dans l'inconscient, dans le déroulement du temps. Certains compositeurs sont beaucoup plus lyriques, au détriment de la cohérence, c'est lassant à long terme. La musique de Beethoven est une musique qui ne flatte pas, mais qui nous accompagne.

Diriez-vous que le piano de Beethoven est orchestral ?

Les premières sonates le sont, incontestablement oui. Mais la « Hammerklavier » à l'orchestre ? Impossible d'être aussi puissant. Il y a un geste pianistique très fort ici.

Est-ce que la pratique et l'expérience de la musique de chambre a changé et fait évoluer votre interprétation de ces sonates ?

J'ai toujours abordé la musique d'un compositeur par sa musique de chambre. Hormis Chopin par exemple, c'est en général ma manière de fonctionner. J'ai abordé et compris Rachmaninov quand j'ai travaillé la Sonate pour violoncelle. J'ai besoin de m'immerger et de partager la musique avant de pouvoir l'aborder en piano seul finalement. Pour Beethoven, j'ai joué toutes les sonates pour violoncelle plusieurs fois, et celles pour violon également.

On a besoin des autres. Il faut vivre cette musique à plusieurs... Prenez l'exemple du *sforzando*, cet accent intraduisible en mots, si l'on n'a pas entendu ce que ça donnait sur un instrument à cordes, impossible de comprendre véritablement de quoi il s'agit. Chacun a son propre parcours avec Beethoven. Quand vous échangez là-dessus, c'est extrêmement nourrissant et enrichissant

Quelles sont vos références ou vos maîtres ?

J'ai été très marqué par Wilhelm Kempff. Il existe d'ailleurs une vidéo extraordinaire de lui (visible sur youtube) où il parle de la « Hammerklavier » avant de la jouer. Edifiant. J'aime beaucoup le travail de Jean-Frédéric Neuburger dans Beethoven. Les lectures d'András Schiff m'ont fasciné également. Evidemment, tout dépend du répertoire. Le perfectionnisme de Michelangeli me bouleverse, ce désir de pousser au bout d'une idée, de tout faire pour la mettre en œuvre. Il n'a pas touché à tout mais tout ce qu'il a fait a été fait au mieux.

Richter, à l'opposé, a touché à tout. Posséder un tel répertoire est tout simplement extraordinaire. Jusqu'à très âgé, cet interprète a été dans l'ouverture et la découverte. Il est pour moi un exemple de vie et d'éthique professionnelle.

Écoutez-vous de la musique ? Laquelle, lesquelles et comment ?

Oui, j'adore écouter de la musique et en découvrir encore aujourd'hui. Je n'écoute pas forcément ce que je joue et j'aime les perles cachées. J'aime écouter les nouveaux albums des amis et des collègues. Le disque, même sous sa forme dématérialisée, est un objet qui reste incroyable, qui permet d'arriver à quelque chose de très abouti. Le disque continue à vivre.

Je regrette de ne pouvoir aller davantage au concert, même si j'essaie de profiter des grands concerts symphoniques dès que je peux.

Mon père m'a fait découvrir énormément de choses dans le jazz. Et je lui en suis reconnaissant. Le jazz nous apprend beaucoup tant au niveau du son qu'au niveau rythmique et surtout du fameux « swing » qui n'est pas forcément inné pour nous, interprètes classiques. J'ai également très tôt adoré le rock : Radiohead, Pink Floyd (quand je parle de forme !), et Queen pour la performance. « Bohemian Rhapsody », est une leçon pour nous tous, même pour nous interprètes de musique « savante ».

Quand vous jouez, chantez-vous ?

Non, je ne chante pas mais il paraît que j'ai quelques râles... (*rires*).

Écoutez-vous du chant ?

Oui... Heureusement d'ailleurs que j'ai eu mon frère (Pierre Fouchenneret, ndr) pour m'ouvrir l'art du chant. J'essaie de développer cela. Le violon de Christian Ferras ou la voix de Maria Callas, Gérard Souzay dans Fauré, aujourd'hui Matthias Goerne, voilà des personnalités qui ont un grain ou une voix, bref une patte, immédiatement reconnaissable.

Après, j'avoue être moins sensible à l'opéra italien qu'à un *Wozzeck*, ou un *Chevalier à la rose*. C'est aussi que je ne m'intéresse que modérément au théâtre. Même les paroles m'importent peu, j'écoute la musique, d'abord et avant tout...

« Mon enregistrement est une photographie de ce que je pense maintenant. Je sais que l'interprétation évoluera encore. Je ne m'interdis pas de regraver la "Hammerklavier" plus tard, si l'occasion se présente. C'est d'ailleurs ce qui m'a décomplexé pour l'enregistrer. La version de Kempff très jeune, la version de Kempff très vieux, il n'y en pas une moins intéressante que l'autre... Sans me comparer à Kempff (*rires*), nous parlons de matière vivante. »



Théo Fouchenneret

Théo Fouchenneret remporte le Premier Prix du Concours international de Genève en novembre 2018 avant d'être nommé « révélation soliste instrumental » aux Victoires de la Musique Classique. La sensibilité et la poésie de son toucher mais aussi la maturité de ses interprétations distinguent unanimement ce jeune pianiste français des autres interprètes de sa génération.

Après ses études à Nice, sa ville natale, dans la classe de Christine Gastaud, Théo Fouchenneret continue de bénéficier d'un enseignement d'excellence aux côtés de pédagogues d'exception qui forgeront les derniers contours de ce musicien complet. Il obtient les plus hautes distinctions au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris auprès de professeurs tels qu'Alain Planès, Hortense Cartier-Bresson et Jean-Frédéric Neuburger. En 2013, il remporte le Premier Prix au Concours international de piano Gabriel Fauré qui lui donne l'occasion d'aborder le répertoire d'un compositeur qui lui est particulièrement cher.

L'année 2018 marque un tournant dans sa carrière. Quelques mois avant de triompher au Concours international de Genève, il remporte le Premier Prix ainsi que cinq prix spéciaux au Concours international de musique de chambre de Lyon avec le Trio Messiaen.

Si Théo est régulièrement l'invité des émissions de radio et de télévision, c'est bien sûr à la scène qu'il porte ses principales interprétations. Applaudi par de grandes salles et des festivals internationaux, il se produit également avec les musiciens Victor Julien-Lafferrière, François Salque, Lise Berthaud, Svetlin Roussev, Roland Pidoux...

How did this recording come about?

Théo Fouchenneret: I met the director of La Dolce Volta at the end of my performance in the final of the Geneva Competition. We bumped into each other in a hotel lift, of all places! It was just after Bartók's Third Concerto . . . 'Just to let you know that you'll be welcome to join the label if you would like to!' So it's a bit of a coincidence and also a non-coincidence. I just took the helping hand he offered me. I dared to suggest a slightly ambitious programme (*laughter*) and luckily he agreed!

Why did you choose to couple these two Beethoven sonatas in particular?

To be frank, it started with the 'Hammerklavier' Sonata, which I had been yearning to play and record for a long time already. It's a monumental piece, but there's such a physical dimension to it that I really thought it was the kind of work that should be played young!

Which is all the more daring in that it's customary to say that you shouldn't tackle masterpieces like that until very late in your career.

That's true enough. At the same time, I've always had teachers who encouraged me to dare to play it. I remember Alain Planès telling me about a conversation he had with Rudolf Serkin. Serkin asked him if he played it from time to time. Planès humbly replied that he was saving it for later, after his sixtieth birthday, not before. And Serkin retorted: 'Well, you'd better start playing it now, because I've been trying to play it for sixty years and I still can't!'

And the idea of pairing it with the 'Waldstein'?

The idea was to offer, along with this key work, a sonata that would connect more easily with the public. The 'Hammerklavier' Sonata is very listenable, I hope, but it can seem a bit difficult, even obscure. The 'Waldstein' is probably a little better known, and perhaps more directly accessible.

Moreover, the two sonatas have much in common: each in its own way is a 'laboratory', an incredible source of Beethovenian experimentation, in the history of both the development and the exploitation of the instrument.

Let's take the example of the use of the sustaining pedal in the finale of the 'Waldstein'; it's unprecedented, totally innovative. In the 'Hammerklavier', conceived for a Broadwood piano, Beethoven has some extraordinary strokes of genius. I'm thinking in particular of the slow introduction to the finale.

The two sonatas have a lot in common, you say. Even in their narrative trajectory?

No, in that respect they're radically different, even quite opposed to each other. The 'Waldstein' Sonata has something very 'resonant' about it, in the sense of very human. The frequently used key of C major speaks to us directly, and at the same time, it expands the discourse to a universal level. Beethoven doesn't seek to impress. The mysticism or the dreamlike aspect comes from the slow central Introduzione, which is deeply moving.

The 'Hammerklavier' Sonata is much more rugged, more confrontational.

Did you use the same instrument for both sonatas?

I placed my trust in the record label, and they gave me the opportunity to record on a magnificent Steinway. It suited me very well. I don't have a specific choice of instrument to produce this sound or that sound. On the contrary, I started out from a desire to invent sonorities on a single instrument.

That doesn't mean I'm not interested in the fortepiano and versions on so-called 'period' instruments. I find it fascinating to understand and identify the limitations of technique and sound on such-and-such an instrument. What does that imply in terms of decibels, for example? What about the clarity of the playing? What about the resonance effects you can produce on the pedals? For my part, I haven't worked enough on that type of instrument yet to be able to present a version that would be convincing. My knowledge is still far too theoretical.

What one can achieve on a modern piano is obviously not what the composers and performers of the time heard. But I am firmly convinced that the possibilities of the modern instrument would have fascinated them.

In the end, what you get with modern pianos is akin to a (mini) transcription. You can clearly hear in the 'Hammerklavier' that Beethoven was writing for an imaginary piano that didn't exist yet. Simply because not everything that is written in it is possible! I'm thinking of the Scherzo: without double escapement? . . . It 'escapes' me! How do you do it? Especially with Beethoven's tempo and metronome marks. On the other hand, how not to think of the palette of timbres of the fortepiano in the Largo, with the *una corda* pedal that is so precise in its effects? Everything is meticulous, nothing is univocal.

In what order did you record? And how did you approach the recording process?

For strategic reasons, I didn't record in a precise order, but rather by listening and measuring how things were going in the heat of the action. I started with the first three movements of the 'Hammerklavier'. After the slow movement, we switched to the 'Waldstein' to avoid the fugue, which we saved for the end, and which took its time! *(laughter)*

Out of my three long days of recording, I wanted to save one afternoon to do long takes. I felt the need to play, as much as possible.

Did the recording change your conception of the work, or even your interpretation?

The 'Hammerklavier' Sonata came at an important moment for Beethoven: he hadn't written very much for a long time. This sonata, along with the famous Ninth Symphony and the *Missa Solemnis*, which are contemporary with it, gives me the impression that the composer is trying to reconquer his own music. He needs to prove several things to himself, as both pianist and composer. Hence the fact that it's a real challenge. Both physically and mentally. It tires you out, but it's such a journey that it becomes addictive. The more you play it, the more you love it. The more you listen to it, the more you appropriate it. At first, when I played it in concert, I would come off the platform absolutely exhausted. That's not the case any more. I can view it as a whole. The recording of course contributed to that. I arrived with my ideas, my plan! And then, when I went and listened to the takes in the control room regularly, I had to change things! It's very hard to hear what's happening behind the microphone from the sound you're producing. I tried to adjust my

playing constantly. You don't realise the fact, but you can go much further in terms of dynamic range, for example, especially in the *piani*. There's a lot of room for manoeuvre. I learnt to play more quietly, at a lower dynamic level. It's useless to play 'too much'; the sound comes out . . . I almost said 'by itself'. Recording is also a mirror for rhythm. You perceive musical time in a totally different way. For that reason, I preferred to record with the score: I needed to be close to the text, in every sense of the word.

Did you annotate your score especially for the recording?

Not all that much, actually. In any case, when I've written too much on the score I like to buy a new copy. But I do keep all my older copies for the fingerings and so on. What Beethoven wrote can be sufficient: everything depends on the way you do it afterwards, of course. A note is sacred, and you don't have the right to forget one . . . Apparently, when I played with the score in front of me, everybody could hear a real difference.

Did you arrive in a state of stress?

I had been particularly uncompromising with myself in the days leading up to the sessions. Everyone knows that the microphone is unforgiving. So you have to reopen everything in your interpretation, call everything into question, and hunt out all your mistakes. Little notes that get overlooked, dynamics that you forget or that, on the contrary, you do rather too automatically. If you let the inspiration sag, it can be heard. I think we did a good job! It was a process of continuous intensification. Especially for the fugue. Quite a feeling of liberation when you have a satisfactory take

The ‘Hammerklavier’ is legendary both for its title, chosen by the composer, and for its duration – more than forty-five minutes!

Beethoven wrote very precise metronome marks. If they are respected, the piece can be played in forty minutes. Ambitious and monumental though it is, this sonata remains within relatively normal dimensions. Schubert elongated time, Beethoven less so. In fact, I think he heard speed in this work. The pulse is often too tight. If you calm it down, you adjust the musical time. Organisation and musical time are central points in Classical music.

Yes, it was Beethoven who chose the title, and he was keen on using the German word ‘Hammerklavier’. It conjures up very directly the hammers of the piano and the Germanic spirit that emanates from this work. He had already tried to call the Sonata op.101 ‘Hammerklavier’ . . . The publisher refused. So I suppose he thought he’d try again here? (*laughter*)

What’s your personal story with the ‘Hammerklavier’: a love story, or something more spiritual?

Oh, love. Yes, it was love that guided me. Especially thanks to the slow movement. For me, it’s the most human music that exists. It exudes a fraternity, a universality that touch me and speak to me enormously. The ‘Hammerklavier’ is often thought of as a very intellectual sonata. For me, it’s not like that at all . . . In the fugue, there’s a life force that just sweeps everything along with it. Beethoven develops this complex architecture the better to explode the material. It’s not so much sentiments as these energies that built my story with the ‘Hammerklavier’.

Beethoven achieves freedom by using very straightforward materials: a simple interval of a third runs through the whole piece. Yet this very constraint generates incredible freedom. He bends the form to his will. It's a very beautiful gesture, isn't it?

I'm very sensitive to form. There is often a misunderstanding between structure and emotion. Just because the music has a form doesn't mean it's not moving. Beethoven creates invisible connections and structures that will touch us more deeply in our unconscious, in the unfolding of time. Some composers are much more lyrical, to the detriment of coherence, and that becomes wearisome in the long run. Beethoven's music is music that doesn't flatter, but that accompanies us.

Would you say that Beethoven's piano writing is orchestral?

The early sonatas are, yes, unquestionably. But the 'Hammerklavier' on the orchestra? It would be impossible to achieve such power. There's a very strong pianistic gesture here.

Has the practice and experience of chamber music changed your interpretation of these sonatas and made it evolve?

I've always approached a composer's output through his chamber music. Apart from, say, Chopin, that's generally the way I function. I came to understand Rachmaninoff when I worked on the Cello Sonata. I need to immerse myself in the music and share it before I can eventually tackle it on the piano alone. In the case of Beethoven, I played all the cello sonatas several times, and the violin sonatas too.

You need other musicians. You have to experience this music with them . . . Take the example of the *sforzando*, an accent that cannot be translated into words: if you haven't heard what it sounds like on a string instrument, you can't really understand what it is. Everyone has his or her own path with Beethoven. When you talk about it with other people, it's extremely nourishing and enriching.

Who are your benchmarks or your mentors?

I've been very influenced by Wilhelm Kempff. There's an extraordinary video of him (you can see it on YouTube) where he talks about the 'Hammerklavier' before playing it. Edifying. I like the work of Jean-Frédéric Neuburger in Beethoven very much. András Schiff's readings have fascinated me too. Of course, it all depends on the repertory. Michelangeli's perfectionism affects me deeply – that urge to push an idea as far as it will go, to do all you can to execute it. He didn't touch on the whole repertory, but everything he did was done to the very best of his ability.

Richter, on the other hand, did touch on everything. To have so wide a repertory is simply extraordinary. Until a very advanced age, his approach was one of open-mindedness and discovery. For me he remains a model of how to live one's life and of professional ethics..

Do you listen to music? What kind, and in what way?

Yes, I love listening to music and discovering new things. I don't necessarily listen to what I'm playing at the moment, and I like hidden gems. I enjoy listening to new albums by friends and colleagues. Sound recording, even in its dematerialised form, is still an incredible object, which allows one to achieve something of a very high standard. Recording continues to live.

I regret that I can't go to concerts more often, even though I try to get to big orchestral concerts whenever I can.

My father introduced me to a lot of things in jazz. And I'm grateful to him for that. Jazz teaches us a great deal about sound and rhythm, and especially that famous 'swing', which is not necessarily innate for us classical musicians. I also loved rock at a very early age: Radiohead, Pink Floyd (now there you're talking about form!), and Queen for their performing skills. *Bohemian Rhapsody* is a lesson for all of us, even for us performers of 'art' music.

When you play, do you sing along?

No, I don't sing, but I've been told that I do groan from time to time . . . (*laughter*)

Do you listen to vocal music?

Yes. Luckily my brother (Pierre Fouchenneret) was there to introduce me to the art of singing. I'm trying to develop that further. Christian Ferras on the violin, Maria Callas, Gérard Souzay in Fauré, Matthias Goerne nowadays, these are artists who have a grain or a voice, in short a personal touch, that you recognise immediately.

Having said that, I confess I get less from Italian opera than from works like *Wozzeck* or *Der Rosenkavalier*. That's also because I'm only moderately interested in theatre. Even the words don't really matter to me; I listen to the music, first and foremost . . .

'My recording is a photograph of the way I think now. I know that my interpretation will continue to evolve. I won't exclude re-recording the "Hammerklavier" later, if the opportunity arises. In fact that's what made me feel comfortable recording it now. The version of Kempff as a very young man, then as a very old man – one isn't any less interesting than the other . . . Without wishing to compare myself to Kempff (*laughter*), we're talking about living matter.'



Théo Fouchenneret

Théo Fouchenneret won First Prize at the Geneva International Competition in November 2018 before being named 'Instrumental Solo Discovery' of the year at the Victoires de la Musique Classique. The sensitivity and poetry of his touch but also the maturity of his interpretations are unanimously agreed to distinguish this young French pianist from other performers of his generation.

After his studies in Nice, his home town, in Christine Gastaud's class, Théo Fouchenneret continued to benefit from excellent teaching on the part of outstanding pedagogues who polished the final contours of this all-round musician. He obtained the highest distinctions at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris with teachers including Alain Planès, Hortense Cartier-Bresson and Jean-Frédéric Neuburger. In 2013 he won First Prize at the Gabriel Fauré International Piano Competition, which gave him the opportunity to tackle the music of a composer particularly dear to his heart.

The year 2018 marked a turning point in his career. A few months before triumphing at the Geneva International Competition, he won First Prize as well as five special prizes at the Lyon International Chamber Music Competition with the Trio Messiaen.

Although Théo is a regular guest in radio and television broadcasts, his main activity is of course focused on the concert platform. He is applauded in the leading concert halls and international festivals, where he also performs alongside such prestigious musicians as Victor Julien-Laferrière, François Salque, Lise Berthaud, Svetlin Roussev and Roland Pidoux.

ルートヴィヒ・ヴァン
ベートーヴェン

1770 – 1827

ピアノ・ソナタ第21番ハ長調作品53“ワルトシュタイン” 24'54

- 1 アレグロ・コン・ブリオ 11'35
- 2 イントロダツィオーネ: アダージョ・モルト 3'26
- 3 ロンド: アレグレット・モデラート - プレスティッシモ 9'53

ピアノ・ソナタ第29番変ロ長調作品106“ハンマークラヴィーア” 40'59

- 4 アレグロ 10'51
- 5 スケルツォ: アッサイ・ヴィヴァーチェ 2'38
- 6 アダージョ・ソステヌート 15'37
- 7 ラルゴ - アレグロ・リゾルート 11'53

TT: 65'59

《ワルトシュタイン》を組み合わせた理由もお聞かせください。

聴き手にとっては《ハンマークラヴィーア》に比べると、より親しみやすく雄弁なソナタですので、この重要な作品を組み合わせることにしました。《ハンマークラヴィーア》は“聞きごたえ”がありますが、やはりどちらかといえば、難解で暗いイメージがありますから……。《ワルトシュタイン》が、より広く知られていることは間違いありませんし、おそらくは、より“取っ付きやすい”ソナタと言えますよね。

他方、二曲には多くの共通点もあります。いずれのソナタも、それぞれ個性的で、“実験工房”のような様相を呈しています。楽器の進化史の観点から見ても、楽器の扱いそのものにおいても、ベートーヴェンの実験的な姿勢が驚くほどふんだんに見出されます。

たとえば《ワルトシュタイン》の終楽章では、ダンパーペダルの先例のない革新的な使用法が際立っています。ブロードウッドでの演奏を想定して書かれた《ハンマークラヴィーア》でも、ベートーヴェンの並々ならぬ独創性が随所で光っています。その最たる例は、終楽章の冒頭に置かれた緩やかな序奏でしょう。

二曲には共通点があるとおっしゃいましたが、その“語り口”も共通しているのでしょうか？

いいえ。その点では二曲は根本的に違いますし、対照的とさえ言えます。《ワルトシュタイン》には、極めて人間的な……何か強く“心に響く”ものがあります。とりわけハ長調という主調が、私たちの心にじかに語りかけ、曲の表現内容を普遍的な規模へと広げています。このソナタにおいてベートーヴェンは、誰かの度肝を抜こうとはしていません。第2楽章の緩やかで胸を打つ序奏とその回帰は、神秘的な夢幻の世界を呼び起こします。

他方《ハンマークラヴィーア》は、よりいっそう荒々しく、よりいっそうの葛藤をはらんだ音楽です。

二つのソナタを同じ楽器で録音なさったのですか？

優れたスタインウェイを一台用意するというレコード会社からの提案を信頼して、今回のレコーディングにのぞみました。私にとっては打ってつけの状況でした。というのも私には、ある何らかの響きを手に入れるために、特定の楽器を用いたいという意向はなかったのです。むしろ私は、与えられた一つの楽器から、さまざまな響きを引き出してみたいと望んでいました。

だからといって私は、ピアノフォルテや、作曲当時の、いわゆる“歴史的な”楽器に関心がないわけではありません。じっさい私は、おのおのの楽器の技術的な限界や音色の限界を理解して見極める作業に面白さを感じています—それがデシベル(音量)の観点から見ると何を示唆しているのか？演奏の明瞭さと、ペダルによる共鳴の効果については、どう考えるべきか？……とはいえ私の場合、まだ説得力のある演奏を聞かせられるほど十分に古楽器と向き合えてはいません。まだ私の知識は、あまりに理論的な領域内にあります。

言うまでもなく、現代のピアノで実現可能なことは、当時の作曲家や演奏家たちが耳にしていたものとは異なります。それでも私は、もしも彼らが現代に蘇ったなら、モダン・ピアノがもつ可能性に魅了されるに違いないと、ひそかに想像しています。

結局のところモダン・ピアノによる演奏は、(ささやかな)編曲に似ています。そもそも《ハンマークラヴィーア》から聞こえてくるのは、ベートーヴェンが当時は存在していなかった“想像上の”ピアノのために作曲した音楽です。なぜならごく単純に、楽譜の全ての内容が、当時の楽器で実現可能なわけではないからです！たとえば、ダブル・エスケープメント・アクションの助けなしに、第2楽章(スケルツォ)を弾けるでしょうか？……私には無理です！一体どう弾けばいいのでしょうか？とりわけ指定のテンポに従おうとすれば、途方に暮れるはずですよ。これとは反対に、明確にペダルが指定(ウナ・コルダ)されている緩やかな序奏を、ピアノフォルテの音色のパレットを想像せずに奏でることはできません。

全てが精密に構想されており、その一つ一つが明確な意味をもっているのです。

どちらの曲を先に録音したのですか？録音の過程についてもお話しください。

あえて厳密な曲順で録音せず、そのときどきの自分の情熱に従って、録音する音楽を決めました。そのようなわけで、《ハンマークラヴィーア》の最初の3つの楽章を先に録音したのです。第3楽章まで弾いた後、次に《ワルトシュタイン》の録音に移りました。《ハンマークラヴィーア》のフーガ(第4楽章)は最後に取っておいたのですが、録音には随分と時間がかかりました(笑)

丸々三日がかりのレコーディング中、私は午後に長いテイクを録るようにしていました。自分自身の内から湧き出でる演奏への欲求を、出来るだけ感じ取ろうと努めました。

録音を通して、作品の見方や解釈は変わりましたか？

《ハンマークラヴィーア》は、ベートーヴェンにとって重要な時期に生まれています。しばらくの創作活動の停滞を経て書かれたからです。有名な交響曲第9番や《ミサ・ソレムニス》と同時期に作曲されたこのソナタからは、彼が自分の音楽を取り戻そうと努めているような印象を与えられます。彼はピアニストとして、また作曲家として、さまざまなことを自分自身で解明する必要がありました。だからこそ《ハンマークラヴィーア》は、奏者に真の挑戦を突きつけるのでしょ—身体的にも、精神的にも。確かにこの曲を弾くと疲れますが、一方で、その壮大な音の旅に病みつきになります。そして演奏すればするほど好きになり、聞けば聞くほど慣れ親しんでいきます。最初に《ハンマークラヴィーア》をコンサートで弾いたとき、私は“散々な目”にあって舞台を後にしました。しかし、今は違います。この作品の全体像を思い描けるようになったからです。もちろんこれに関しては、録音の経験も活きていると思います。私は、自分自身の考えや構想を胸にスタジオに到着しました！けれどもレコーディングが進む中で頻りにテイクを聞きながら、自分の演奏を色々と変えていかなければなりませんでした！じっさいの自分の演奏を念頭に置きながら、マイクを通した自分の演奏を聞くのは、とても難しい作業です。それでも私は、絶えず自分の演奏を順応させようと努め

ました。ふだんは気づきませんが、たとえば強弱表現の幅は、自分が考えている以上に広がるものです。とりわけ、同じピアノ(p)でも、さまざまなアプローチがありえます。表現の可能性は無限大なのです。私の場合は録音を通して、より柔らかく、より弱音で弾くすべを学びました。“弾き過ぎ”なくとも、音は響く……そう自分に言い聞かせました。また録音は、リズムを忠実に映し出してくれますし、ふだんとは全く異なる見地からテンポを把握する機会にもなります。その結果、私は、楽譜を見ながら録音するのが好むようになりました。あらゆる意味において、テキストにいつそう密着する必要があったのです。

レコーディングに備えて、何か楽譜に書き込んでいましたか？

ふだんから、楽譜にはあまり書き込みません。しかも私の場合、書き込みが増え過ぎたときには、楽譜を買い直します。もちろん、全ての楽譜を保管してありますよ。指づかいなどを再確認する必要がありますから……。

ベートーヴェンが記したものに既に十分な価値があり、当然、全ては、それをどう奏でるかにかかっています。彼が書いた一つ一つの音が神聖なものであることを忘れてはいけません……。じっさい、楽譜を見ながら弾くと、周囲には随分と違った演奏に聞こえるようです。

緊張して録音にのぞんだのでしょうか？

レコーディング前の数日間は特に、自分自身に妥協しませんでした。マイクは容赦ないですからね。全てを検討し直し、自問し、自分の至らぬ点を徹底して解決しようと思いました。細かな経過音や、つい忘れがちな—あるいは反対に、やや機械的に行ってしまうがちな—強弱表現など……。いっぽうで演奏の勢いが滞ると、聴き手にもそれが伝わってしまいます。いずれにせよ、録音チーム皆が全力を注ぎました！熱気は徐々に高まり、フーガの録音で最高潮に達しました。満足のいくテイクが録れたときには、解放感に包まれました。

《ハンマークラヴィーア》は、ベートーヴェン自身が記したタイトルゆえに、そしてまた、45分を超える(!)長大な演奏時間ゆえに有名でもあります。

ベートーヴェンが記した極めて綿密なメトロノーム記号に従うと、演奏時間は40分です。つまり、巨大な野心作とはいえ、このソナタの規模はどちらかといえば標準的なのです。シューベルトは時間を引き伸ばしましたが、ベートーヴェンはさほど時間を引き伸ばしていません。しかも私が思うに、ベートーヴェンはこの曲において、スピードを感じてさえいます。多くの箇所、拍動があまりに小刻みなのです。この拍動を鎮めれば、奏者は音楽的時間を整えることができます。曲全体の組織化と音楽的時間こそ、古典派音楽の肝心かなめの要素です。

おっしゃるとおり、ベートーヴェン本人が“ハンマークラヴィーア”というドイツ語表記にこだわり、このタイトルを考案しました。このタイトルは、ピアノのハンマーと、この作品がもつドイツ的な精神を、極めてダイレクトに喚起しています。ちなみに彼は、先に作品101の呼称に“ハンマークラヴィーア”を用いようとして、出版社に拒否されています。そこで彼は作品106で、再び交渉を試みたのでしょ……(笑)

貴方と《ハンマークラヴィーア》を繋いでいるのは愛情でしょうか、それともより精神的なものでしょうか？

愛情に溢れています。じっさい、私を導いてくれたのは愛です。私にとって、特に緩徐楽章は、この世に存在する最も人間的な音楽です。湧き出でる博愛の精神、普遍性が、私の心を打ち、私の心に饒舌に語りかけます。《ハンマークラヴィーア》はしばしば、この上なく知的なソナタとみなされています。しかし私からすれば、全く知的な音楽ではありません……。フーガには、全てを吹き飛ばすような生命力が宿っています。ベートーヴェンは素材を急激に発展させながら、この複雑な音の構築物を練り上げています。私と《ハンマークラヴィーア》の関係を築いたのは、感情とは言わないまでも、そのエネルギーなのです。

ベートーヴェンは、極めて簡明な素材を用いることで、自由を手にしていきます—シンプルな3度音程が、作品全体を駆け巡ります。つまり一つの制約から、驚くべき自由が生まれているのです。彼は形式を、自分の意志に服従させています。じつに見事に。

私はつねに形式を意識します。しばしば構造と感情は拮抗しています。とはいえ形式があるからといって、音楽が感動的でなくなるわけではありません。ベートーヴェンが生み出した目に見えない連関や骨組みは、私たちを無意識の彼方で、時の進展とともに感動させます。首尾一貫性の欠如をとりたてて問題視せず、より抒情的な音楽を書く作曲家もいますが、それは長い目で見れば受け手を退屈させます。ベートーヴェンの音楽は、私たちにおもねることはせず、私たちに寄り添ってくれます。

ベートーヴェンのピアノ音楽は管弦乐的だと思われませんか？

初期の一連のソナタは、そうだと思います。明らかに。しかし《ハンマークラヴィーア》は果たして管弦乐的でしょうか……？この曲を弾きながら、オーケストラの力強さを目指すことは不可能です。むしろ《ハンマークラヴィーア》には、極めて強烈な“ピアノらしさ”があると思います。

室内楽作品の演奏や、室内楽の分野での経験は、貴方のソナタ二曲の演奏を変化させ、深化させたのでしょうか？

私はいつも、ある作曲家の世界に、室内楽作品から足を踏み入れます。もちろんショパンのような作曲家は例外ですが、それが私の一般的なスタンスです。たとえば私は《チェロソナタ》の演奏を通して、ラフマニノフの音世界に近づき、彼の音楽を体得しました。私には、ピアノ独奏曲に取り組む前に、その作曲家の音世界に身を浸し、馴染む必要があるのです。ベートーヴェンの場合も、これまでに一連のチェロソナタとヴァイオリンソナタを何度も演奏しました。

演奏家には他者が必要です。音楽を誰かと一緒に分かち合わなければなりません。“スフォルツァンド”を例に取ってみましょう。この、言葉では表現できかねるアクセントの真の意味は、弦楽器を通じて体験しないかぎり理解できません。また、演奏者一人一人が、ベートーヴェンの音楽と独自の関係を築いています。室内楽を介してそれを互いに伝え合うことは、この上なく有意義で豊かな経験だと思います。

尊敬している、あるいは影響を受けた演奏家についてお話しください。

ヴィルヘルム・ケンプから強い影響を受けています。しかも、彼が演奏前に《ハンマークラヴィーア》について語っている動画があるのですよ。Youtubeで観ることができ、とても参考にになります。ジャン＝フレデリック・ヌーブルジェ先生のベートーヴェンの演奏も大好きです。アンドラーシュ・シフの解釈にも魅了されました。もちろん、レパートリーによって答えは変わります。ミケランジェリの完璧主義……あるアイデアを徹底的に掘り下げ、それを作品に投影させるために全力を尽くす姿勢は、感動的です。確かに彼のレパートリーは狭いですが、彼は全ての演奏において最高の域に達していました。

彼とは対照的に、リヒテルは、どんな曲も弾きこなすピアニストでした。あれほど幅広いレパートリーを有していたこと自体が、驚異的です。彼は晩年まで、新たなレパートリーに柔軟な態度を示しました。彼は私にとって、演奏家としての生き方や職業倫理の面において、模範的な存在です。

ふだん音楽はお聴きになりますか？どのようなジャンルの、どのような作品を、どのように聴いていますか？

はい、音楽を聴くのは大好きですし、今も新しい音楽と出会い続けています。必ずしも自分が演奏している楽曲を聴くわけではなく、知られざる名曲を発掘するのも好きです。友人や同僚演奏家たちがアルバムをリリースすれば、すすんで聴いています。ディスクは——それ

が音声データのかたちであっても——素晴らしいオブジェであり、物事をとことんまで掘り下げる機会を与えてくれます。そしてディスクに刻まれた音楽は、ずっと生き続けます。

できるだけオーケストラの演奏会にも足を運ぶようにしていますが、もっと頻繁に聴きに行けるといいですね……。

父からは、ジャズの魅力を教えてもらいました。彼には感謝しています。ジャズは、音色の面でもリズムの点でも大いに参考になりますし、私たちクラシック演奏家が必ずしも身につけてはいない“スウィング”に触れることもできます。一方で私は、昔からロックのファンでもあります。レディオヘッド、ピンク・フロイド(形式について語る上で避けられません！)、そしてクイーン。私たちのような、いわゆる芸術音楽を演奏している者たちも、クイーンの《ボヘミアン・ラプソディ》から多くを学ぶことができます。

演奏中、歌っていますか？

いいえ。歌ってはいませんが、どうやら演奏中の私は喘いでいるそうです(笑)

歌曲もお聴きになりますか？

はい……しかも幸運なことに、私の兄(原注:ヴァイオリン奏者ピエール・フシュヌレ)が、声楽の世界への扉を開いてくれました。その後、自分でも興味を広げていったのです。クリスチャン・フェラスのヴァイオリンもそうですが、マリア・カラスの声、ジェラール・スゼーが歌うフォーレの歌曲、現代ですとマティアス・ゲルネ……彼らは、誰の演奏であるかすぐに分かる風合い、音色……一言でいえば個性を具えています。

実をいうと、私自身はイタリア・オペラよりも《ヴォツェック》や《ばらの騎士》に惹かれます。劇場作品への興味は程々でして、言葉そのものにもあまり関心はありません。私は何よりもまず、音楽を聴きます……

この録音は、今現在の私の考えが映し出された写真にたとえられます。今後、私の演奏は徐々に変化していくでしょう。もしも今後その機会が訪れれば、すすんで“ハンマークラヴィーア”を再び録音するだろうと思います——この展望こそが、大曲の録音にのぞむ私の緊張を和らげてくれました。若かりし頃のケンプの録音、そして晩年のケンプの録音は、いずれも同じくらいに興味深いですよね……。自分自身をケンプと比べることはしませんが(笑)、音楽が生き物であることは確かです。



テオ・フシュヌレ

2018年11月にジュネーヴ国際コンクールで第1位に輝いた若きフランスのピアニスト、テオ・フシュヌレは、その後に仏“ヴィクトワール・ド・ラ・ミュージック・クラシック”の新人賞(器楽奏者部門)にノミネートされた。その繊細で詩的なタッチと、すでに円熟味を帯びた演奏によって、他の同世代の演奏家たちの中でも抜きん出た存在として定評を得ている。

生地ニースの音楽院でクリスティーヌ・ガストーに師事したフシュヌレは、同地の優れた教師たちのもとでさらなる研鑽を続け、万能な音楽家としての下地を築いた。のちにはパリ国立高等音楽院のアラン・プラネス、オルテンス・カルティエ＝ブレッソン、ジャン＝フレデリック・ヌーブルジェのもとで学び、傑出した成績を収めている。2013年には、ガブリエル・フォーレ国際コンクールでの第1位獲得を機に、自身にとってとりわけ思い入れのある作曲家の作品を探求するようになった。

2018年は、フシュヌレのキャリアにとって岐路となる年だった。じっさい彼は、同年にジュネーヴ国際コンクールの覇者となる数か月前にも、トリオ・メシアンとともにリヨン国際室内楽コンクールに出場し、第1位および5つの特別賞を贈られている。

ラジオおよびテレビ番組に頻繁に出演しているフシュヌレにとって、言うまでもなく、何よりの演奏活動の場は舞台である。一流コンサートホールや国際音楽祭でたびたび拍手喝采を浴びている彼は、ヴィクトル・ジュリアン＝ラファリエール、フランソワ・サルク、リーズ・ベルトラン、スヴェトリン・ルセフ、ロラン・ピドゥらと共演を重ねている。

Wie kam diese Platte zustande?

Théo Fouchenneret: Ich traf den Leiter von La Dolce Volta nach meinem Sieg beim Concours de Genève. In einem Hotelfahrstuhl, stellen Sie sich vor! Kurz nach Bartóks 3. Klavierkonzert... „Sie sind beim Label herzlich willkommen, wenn Sie wollen!“ Also war es ein Zufall und irgendwie auch nicht. Ich habe nur die Gelegenheit beim Schopfe gepackt und es gewagt, ihm ein recht ambitioniertes Programm vorzuschlagen (*Gelächter*). Zum Glück hat er eingewilligt!

Warum haben Sie sich dazu entschieden, genau diese beiden Sonaten von Beethoven zu vereinen?

Ehrlich gesagt begann es mit der Hammerklaviersonate, die ich schon lange unbedingt spielen und aufnehmen wollte. Es ist ein monumentales Stück, jedoch mit einem derart körperlichen Aspekt, dass man es am besten jung spielt, dachte ich mir!

Das ist umso kühner, als sich viele Pianisten später in ihrer Karriere an solche Meisterwerke wagen, oder?

Das stimmt. Dennoch haben mich meine Lehrmeister immer dazu ermutigt, sie zu spielen. Ich erinnere mich an Alain Planès, wie er mir eine Szene mit Rudolf Serkin erzählte. Letzterer hatte ihn gefragt, ob er sie ab und an spielte. Voller Bescheidenheit entgegnete Alain Planès, dass er sie sich für später aufhöbe, erst nach seinem 60. Geburtstag. Und Serkin erwiderte: „Na dann fang lieber gleich an, denn ich versuche, sie seit 60 Jahren zu spielen, und schaffe es immer noch nicht!“

Und woher kam die Idee, ihr die Waldsteinsonate gegenüberzustellen?

Es galt, dem Publikum mit diesem Glanzstück eine Sonate anzubieten, die leichter verdaulich ist. Ich hoffe, dass sich die Hammerklaviersonate gut anhören lässt, doch sie kann etwas schwierig und sogar schattenhaft wirken. Die Waldsteinsonate ist zweifelsohne bekannter und vielleicht etwas zugänglicher.

Zudem haben die beiden Sonaten viel gemeinsam: Jede ist auf ihre Art und Weise ein „Labor“, eine unglaubliche Beethovensche Experimentsammlung, sowohl in Bezug auf die Geschichte der Instrumentenentwicklung als auch auf das Spiel.

Nehmen wir zum Beispiel die Verwendung des Fortepedals im Finale der Waldsteinsonate. So etwas war noch nie da gewesen, völlig neu. In der Hammerklaviersonate, die für Broadwood-Klavier komponiert wurde, stieß Beethoven auf unverhoffte Schätze. Ich denke besonders an die langsame Einleitung vor dem Finale.

Sie sagen, die beiden Sonaten haben Gemeinsamkeiten. Auch in der Erzählweise?

Nein, da sind sie absolut verschieden, ja sogar gegensätzlich. Die Waldsteinsonate hat etwas sehr Anrührendes, Menschliches. Die gebräuchliche Tonart C-Dur spricht uns sofort an und erhebt das Stück zugleich ins Universelle. Beethoven wollte damit nicht imponieren. Die Mystik oder der Traum stammt von der ergreifenden langsamen Einleitung (Introduzione: Adagio molto).

Die Hammerklaviersonate ist viel schroffer, konfliktreicher.

Haben Sie beide Sonaten auf ein und demselben Instrument gespielt?

Ich habe auf das Label vertraut, das mir für die Aufnahme einen wunderbaren Steinway anbot. Das passte mir sehr gut. Ich wähle auf der Suche nach einem bestimmten Klang kein spezielles Instrument aus. Am Ursprung stand eher der Wunsch, ein und demselben Instrument verschiedene Klänge zu entlocken.

Das bedeutet nicht, dass ich mich nicht auch für das Hammerklavier und die Versionen auf historischen Instrumenten interessiere. Mit Begeisterung versuche ich, die technischen und klanglichen Grenzen eines Instruments zu verstehen und auszuloten. Was heißt dies zum Beispiel für die Dezibel? Was ist mit der Klarheit des Spiels? Wie wirkt sich das auf die Resonanzen mit den Pedalen aus? Ich persönlich habe noch nicht oft genug auf solchen Instrumenten gespielt, um eine überzeugende Version liefern zu können. Meine Kenntnisse sind noch viel zu theoretisch.

Was man auf dem modernen Klavier schafft, gleicht natürlich nicht dem, was die damaligen Komponisten und Interpreten hörten. Doch ich bin der festen Überzeugung, dass sie die Möglichkeiten des modernen Instruments fasziniert hätten.

Letztendlich ist das Ergebnis mit modernen Klavieren eine Art (Mini-)Transkription. In der Hammerklaviersonate hört man, dass Beethoven für ein imaginäres Klavier komponierte. Einfach, weil nicht alles Geschriebene möglich ist! Ich denke dabei ans *Scherzo* – ohne doppelte Auslösung? ... Das verstehe ich nicht! Wie soll das gehen? Vor allem mit dem von Beethoven vorgegebenen Tempo. Wie könnte man wiederum bei der langsamen Einleitung nicht an die Klangfarben des Hammerklaviers und das so präzise Una-corda-Pedal denken?

Alles ist ganz genau, nichts ist eindeutig.

In welcher Reihenfolge haben Sie die Stücke aufgezeichnet? Und wie sind Sie vorgegangen?

Ich habe die Stücke in keiner strategischen Reihenfolge aufgenommen, sondern auf den Eifer des Moments gehört. So begann ich mit den drei ersten Sätzen der Hammerklaviersonate. Nach dem langsamen Satz gingen wir zur Waldsteinsonate über, um nicht mit der Fuge fortzufahren, die wir für den Schluss aufhoben und die sich Zeit ließ (*Gelächter*).

Von den drei langen Aufnahmetagen wollte ich unbedingt einen Nachmittag für lange Aufnahmen wahren. Ich verspürte das Bedürfnis, möglichst viel zu spielen.

Hat die Aufnahme Ihre Sicht auf das Werk oder gar Ihre Interpretation geändert?

Die Hammerklaviersonate kam zu einem wichtigen Zeitpunkt für Beethoven: Er hatte lange nicht komponiert. Sie entstand zur selben Zeit wie die berühmte 9. *Sinfonie* und die *Missa Solemnis* und vermittelt mir den Eindruck, dass der Komponist seine eigene Musik wiedererobern wollte. Er musste sich Mehreres beweisen, sowohl als Pianist, als auch als Komponist. Darum stellt sie eine wahre Herausforderung dar. Gleichermäßen körperlich und geistig. Sie ist kräftezehrend, doch es ist eine derartige Reise, dass sie süchtig macht. Je öfter man sie spielt, desto mehr liebt man sie. Je öfter man sie hört, desto mehr bezähmt man sie. Früher, als ich sie im Konzert spielte, war ich hinterher abgekämpft. Nun nicht mehr. Ich kann sie in ihrer Gesamtheit betrachten. Die Aufnahme hat natürlich dazu beigetragen. Ich kam mit vielen Ideen und Plänen an! Und als ich dann regelmäßig die einzelnen Aufnahmen hörte, musste einiges geändert werden! Es ist überaus

schwierig, zu hören, was vom eigenen Spiel hinterm Mikro ankommt. Ich habe versucht, mein Spiel ständig anzupassen. Man merkt es nicht, aber man kann zum Beispiel die Nuancen viel weitertreiben, besonders die Pianos. Der Spielraum ist enorm. Ich habe gelernt, sanfter, leiser zu spielen. Es bringt nichts, zu doll zu spielen. Es klingt... von ganz allein, möchte ich meinen. Die Aufzeichnung ist auch ein rhythmischer Spiegel. Man geht den Takt völlig anders an. Daher wollte ich mit Partitur ins Studio. Ich brauchte in jeder Hinsicht Nähe zum Text.

Hatten Sie die Partitur in Vorbereitung auf die Aufnahme speziell mit Anmerkungen versehen?

Eigentlich kaum. Wenn zu viel auf der Partitur steht, kaufe ich übrigens eine neue. Aber keine Frage: Ich behalte alle Exemplare wegen des Fingersatzes usw.

Was Beethoven geschrieben hat, kann reichen. Wichtig ist dann natürlich, wie man es ausführt. Eine Note ist heilig; das darf man nicht vergessen... Als ich mit dem Text spielte, hörte man offenbar einen großen Unterschied.

Waren Sie im Vorfeld nervös?

Ich war einige Tage zuvor besonders streng mit mir selbst. Man weiß, dass das Mikro nichts verzeiht. So muss man alles neu betrachten, neu hinterfragen und die Mankos ausfindig machen. Kleine unterschlagene Noten, vergessene Nuancen oder, im Gegenteil, automatisch gespielte Nuancen. Vergisst man den Schwung, ist das zu hören. Ich glaube, wir haben ganze Arbeit geleistet! Es war eine Steigerung. Besonders die Fuge. Es ist recht befreiend, wenn man eine zufriedenstellende Aufnahme erzielt.

Die Hammerklaviersonate ist legendär – wegen des vom Komponisten gewählten Titels und ihrer Dauer... über 45 Minuten?!

Beethoven schrieb höchst präzise Tempi. Werden diese eingehalten, kann sie in 40 Minuten gespielt werden. So ambitioniert und monumental sie auch ist, die Sonate hat relativ normale Ausmaße. Schubert streckte die Dauer, Beethoven nicht so sehr. Ich glaube, dass er in diesem Werk übrigens Schnelligkeit hörte. Das Pulsieren ist oft zu eng. Verlangsamt man es, passt man den Takt an. Die Gestaltung und der Takt sind zentrale Aspekte der Klassik.

Beethoven wählte in der Tat den Titel und bestand auf die deutsche Bezeichnung „Hammerklavier“. Diesen Titel hatte er bereits dem Opus 101 geben wollen... was der Verleger jedoch abgelehnt hatte. Versuchte er sich hier an einer Reform? (Gelächter)

Ist Ihre Geschichte mit der Hammerklaviersonate eine Herzensangelegenheit oder Kopfsache?

Eine Herzensangelegenheit. Ja, mein Herz hat mich geleitet. Besonders, was den langsamen Satz betrifft. Für mich ist es die menschlichste Musik, die es gibt. Von ihr geht eine Brüderlichkeit, eine Allgemeingültigkeit aus, die mich berühren und mich unsäglich ansprechen. Die Hammerklaviersonate wird oft als höchst intellektuelle Sonate wahrgenommen. In meinen Augen ist sie das ganz und gar nicht... Die Lebenskraft der Fuge reißt alles mit. Beethoven baut ein komplexes Gerüst, um den Stoff besser sprengen zu können. Es sind weniger Gefühle als jene Energien, die meine Geschichte mit der Hammerklaviersonate begründen.

Beethoven befreit sich, indem er ganz einfache Bausteine verwendet: ein simples Terzintervall, das sich durch das gesamte Stück zieht. Aus der Einschränkung erwächst eine unglaubliche Freiheit. Er beugt die Form seinem Willen. Eine schöne Geste, nicht?

Ich bin sehr empfänglich für Form. Oft herrscht ein Missverständnis zwischen Struktur und Emotion. Wenn es eine Form gibt, heißt das längst nicht, dass es nicht bewegend ist. Beethoven schöpft unsichtbare Verbindungen und Strukturen, die uns im Laufe der Zeit unterbewusst viel tiefer anrühren. Einige Komponisten sind weitaus lyrischer, jedoch auf Kosten des Zusammenhangs – das zermürbt auf lange Sicht. Beethovens Musik schmeichelt nicht, sie begleitet uns.

Würden Sie sagen, dass Beethovens Klavier orchestral ist?

Die ersten Sonaten sind es, unumstritten. Aber die Hammerklaviersonate mit Orchester? Sie wäre unmöglich genauso kraftvoll. Sie ist stark im Klavier verankert.

Hat sich die Kammermusikpraxis und -erfahrung geändert und Ihre Interpretation dieser Sonaten gewandelt?

Ich bin die Musik eines Komponisten immer über seine Kammermusik angegangen. Außer zum Beispiel bei Chopin ist das meine allgemeine Herangehensweise. Ich habe Rachmaninow entdeckt und verstanden, als ich an seiner *Sonate für Violoncello und Klavier* arbeitete. Ich muss in die Musik eintauchen und sie teilen, bevor ich sie allein am Klavier angehen kann. Bei Beethoven habe ich alle Cellosonaten mehrmals gespielt, ebenso die Violinsonaten.

Man braucht die anderen. Diese Musik muss man zu mehreren erleben... Nehmen wir zum Beispiel das Sforzando, diesen Akzent, der sich nicht in Worte fassen lässt: Wenn man nicht gehört hat, wie es sich auf einem Streichinstrument anhört, kann man unmöglich begreifen, worum es sich handelt. Jeder geht bei Beethoven seinen eigenen Pfad. Unterhält man sich darüber, ist es äußerst nährend und bereichernd.

Auf wen berufen Sie sich und wer sind Ihre Lehrmeister?

Wilhelm Kempff hat mich stark beeinflusst. Es gibt übrigens ein fantastisches Video von ihm (auf YouTube zu sehen), in dem er von der Hammerklaviersonate spricht und sie dann spielt. Sehr aufschlussreich. Ich mag Jean-Frédéric Neuburgers Arbeit zu Beethoven sehr. András Schiff's Interpretationen haben mich ebenfalls fasziniert. Natürlich hängt alles vom Repertoire ab. Michelangelis Perfektionismus wühlt mich auf; dieses Verlangen, eine Idee bis zum Ende zu verfolgen, alles für ihre Umsetzung zu tun. Er hat nicht alles ausprobiert, aber was er gespielt hat, war herausragend.

Richter hingegen hat alles ausprobiert. Über ein solches Repertoire zu verfügen ist einfach außerordentlich. Bis ins hohe Alter blieb der Interpret offen und entdeckungsfreudig. Für mich ist er ein Vorbild, was das Leben und die Arbeitseinstellung anbelangt.

Hören Sie Musik? Welche und wie?

Ja, ich liebe es, Musik zu hören und noch heute neu zu entdecken. Ich höre nicht unbedingt, was ich spiele, und mag verborgene Schätze. Ich höre gern die neuen Alben von Freunden und Kollegen. Eine Platte, auch in digitaler Form, ist ein Gegenstand, der unglaublich bleibt, der etwas sehr Gelungenes möglich macht. Platten leben weiter.

Ich bedauere, nicht öfter Konzerte besuchen zu können, auch wenn ich versuche, möglichst oft großen Sinfoniekonzerten beizuwohnen.

Mein Vater hat mir Jazz nähergebracht. Und dafür bin ich ihm dankbar. Jazz bringt uns viel bei, was den Klang, den Rhythmus und vor allem den berühmten „Swing“ angeht, der in uns klassischen Musikern nicht unbedingt verwurzelt ist. Ich habe auch sehr früh meine Liebe für Rockmusik entdeckt: Radiohead, Pink Floyd (wo ich von Form spreche!) und Queen, was die Performance angeht. „Bohemian Rhapsody“ ist eine Lektion für uns alle, auch für uns Interpreten der „Kunstmusik“.

Singen Sie, wenn Sie spielen?

Nein, ich singe nicht, aber mir wurde gesagt, dass ich brumme... (Gelächter)

Hören Sie Gesang?

Ja... Zum Glück hatte ich meinen Bruder (Pierre Fouchenneret, Anm. d. Red.), der mir die Gesangskunst offenbarte. Ich versuche, das zu fördern. Christian Ferras' Geige oder Maria Callas' Stimme, Gérard Souzay mit Fauré, heute Matthias Goerne – das sind die Persönlichkeiten, die ein Timbre oder eine Stimme, kurzum Wiedererkennungswert haben.

Ich gebe jedoch zu, weniger empfänglich für italienische Opern als für *Wozzeck* oder *Rosenkavalier* zu sein. Auch, weil ich mich nur mäßig fürs Theater interessiere. Selbst der Text ist für mich kaum von Bedeutung; ich höre zunächst und vor allem die Musik...

„Meine Platte ist eine Momentaufnahme dessen, was ich derzeit denke. Ich weiß, dass sich die Interpretation weiterentwickeln wird. Ich verbiete es mir nicht, die Hammerklaviersonate später erneut aufzunehmen, wenn sich mir die Gelegenheit bietet. Genau das hat mich bei der Aufzeichnung enthemmt. Vergleicht man Kempffs Version, als er sehr jung war, und jene, als er sehr alt war, ist keine interessanter als die andere... Ohne mich mit Kempff gleichsetzen zu wollen (*Gelächter*), ist es doch lebendiger Stoff.“



Théo Fouchenneret

Théo Fouchenneret gewann den Ersten Preis beim Concours international de Genève im November 2018 und wurde beim Musikpreis Victoires de la Musique Classique in der Kategorie Instrumentalsolist zum besten Newcomer gekürt. Mit der Sensibilität und Poesie seines Anschlags, aber auch der Reife seiner Interpretationen hebt sich der junge französische Pianist von den anderen Interpreten seiner Generation ab.

Nach dem Studium bei Christine Gastaud in seiner Heimatstadt Nizza genoss Théo Fouchenneret weiterhin herausragenden Unterricht bei außerordentlichen Pädagogen, die dem vollendeten Musiker seinen letzten Schliff gaben. Er schloss bei seinen Lehrern Alain Planès, Hortense Cartier-Bresson und Jean-Frédéric Neuburger am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris mit den höchsten Auszeichnungen ab. 2013 trug er den Ersten Preis beim Concours international de piano Gabriel Fauré davon, wo er mit Begeisterung das Repertoire des ihm teuren Komponisten spielte.

2018 startete seine Karriere dann richtig durch. Wenige Monate vor seinem Triumph beim Concours international de Genève gewann er beim Internationalen Wettbewerb für Kammermusik in Lyon mit dem Trio Messiaen den Ersten Preis sowie fünf Sonderpreise.

Théo wird oft zu Radio- und Fernsehsendungen eingeladen, doch seine größten Interpretationen finden natürlich auf der Bühne statt. Von großen Konzerthäusern und internationalen Festivals gefeiert, tritt er ebenso mit Musikern wie Victor Julien-Lafferrière, François Salque, Lise Berthaud, Svetlin Roussev und Roland Pidoux auf.



© Christian Legay

Maison de toutes les musiques et de la danse à Metz, la **Cité musicale-Metz** est le fruit de l'histoire de la ville de Metz et de la région Grand Est traditionnellement acquises à la musique. Projet précurseur en France sur ce modèle, la Cité musicale-Metz rassemble les trois salles de spectacle de Metz (Arsenal, BAM et Trinitaires) et l'Orchestre national de Metz dans un projet ambitieux au service de la création et de l'innovation artistique, à la croisée de toutes les esthétiques musicales et les disciplines, en faveur du public et des amoureux de la musique.

La Cité musicale-Metz est un centre névralgique pour les artistes, et en premier lieu pour l'Orchestre national de Metz et les musiciens qui le composent. Avec ses salles exceptionnelles tant par leurs qualités acoustiques que par leur histoire, elle a la possibilité d'accueillir et de faire découvrir les plus grands interprètes, les compositeurs et auteurs de notre temps pour cultiver la curiosité et la ferveur du public.

La Cité musicale-Metz est un enjeu artistique et économique, un projet de ville qui offre la possibilité de faire rayonner des projets musicaux sur toute la région Grand Est, dans la Grande Région, en France, partout en Europe et bien au-delà. C'est aussi un projet de société qui porte l'ambition d'ouvrir au plus grand nombre un service public de la culture empreint d'excellence et basé sur la diversité musicale.

La Cité musicale-Metz développe un projet social et éducatif qui permet aux jeunes, aux familles, à toutes les générations, aux plus éloignés des salles de spectacle de découvrir les plaisirs de la musique à travers des actions d'éducation artistique, de médiations ou encore des rencontres conviviales et familiales.

Enfin, la Cité musicale-Metz, c'est une équipe de musiciens et de professionnels du spectacle à votre service qui œuvrent sans relâche et dans un profond respect de la création artistique, à créer, avec vous, du lien social, de la découverte et vous faire partager leur passion et le meilleur de la musique et de la danse.

www.citemusicale-metz.fr

The house of all musics and dance in Metz, the **Cité Musicale-Metz** is the fruit of the history of the City of Metz and of the Région Grand Est, traditionally a stronghold of music. A pioneering venture in France on this model, the Cité Musicale-Metz brings together the three performing arts venues in Metz (the Arsenal, BAM and Les Trinitaires) and the Orchestre national de Metz in an ambitious project at the service of artistic creation and innovation, at the intersection of all musical aesthetics and disciplines, in favour of the public and music lovers.

The Cité Musicale-Metz is a nerve centre for artists, and first of all for the Orchestre National de Metz and the musicians who go to make it up. With halls that are outstanding for both their acoustic properties and their history, it has the potential for welcoming and presenting the leading performers, composers and authors of our time in order to cultivate the curiosity and fervour of the public.

The Cité Musicale-Metz is an artistic and economic force, a city project that offers the possibility of diffusing musical events throughout the Région Grand Est, the Greater Region, in France, everywhere in Europe and beyond. It is also a social project with the ambition of making available to the greatest number a public service of culture characterised by excellence and based on musical diversity.

The Cité Musicale-Metz develops a social and educational project that allows young people, families, all generations and those furthest removed from performing arts venues to discover the pleasures of music through outreach activities, mediations and convivial family encounters.

Finally, the Cité Musicale-Metz is a team of musicians and performing arts professionals at your service who ceaselessly strive, with the deepest respect for artistic creation, to create social links and discoveries with you, to share with you their passion and the best of music and dance.

メス音楽都市(シテ・ミュージカル=メス)は、あらゆるジャンルの音楽や舞踊の発信拠点であり、音楽文化の振興に力を注いできたメス市とグラン・テスト地域圏の長年にわたる取り組みの成果として生まれた。舞台芸術の発信地としてフランスでも先駆的な存在感を放つメス音楽都市では、この地が誇る3つのホール(アルスナル・ホール、バム、トリニテール)とロレーヌ国立管弦楽団が、観客たち・音楽愛好家たちのために企画される意欲的なプロジェクトのもとに結びつけられている。そこでは、多種多様な音楽的価値観や分野が交わることで、創造と芸術的革新が促されている。

メス音楽都市は、アーティストたち、とりわけロレーヌ国立管弦楽団とそのメンバーたちの活動拠点である。優れた音響と歴史を誇る3つのホールは、卓越した演奏者たち、そして今日の作曲家・創作者たちを迎え入れ、彼らの活動を紹介することで、聴衆の好奇心と熱意を育んでいく。

メス音楽都市は、芸術的・経済的な側面をあわせもち、グラン・テスト地域圏、さらにはフランスやヨーロッパ内外に、広く音楽プロジェクトを届ける活動を後押しする。そこには、多種多様な音楽に開かれた良質な文化的公共サービスをできるだけ多くのひとびとに行き渡らせようとする、社会的なねらいもある。

メス音楽都市が展開する社会的・教育的な事業は、芸術教育や、和やかで親しみやすい出会いの場を通じて、若者、家族、あらゆる世代のひとびと、ホールからもっとも遠く離れた場所にいるひとびとに、音楽の喜びに触れる機会を提供している。そしてメス音楽都市を支えているのは、音楽家たちと舞台芸術関係者たちのチームワークである。芸術創造に深い敬意を払いながら、たゆみなく仕事に向き合う彼らは、社会的きずなや新たな発見をもたらそうと尽力し、観客たちとともに情熱や極上の音楽・舞踊を分かち合おうと努めている。

Der Geschichte der Stadt Metz und der Region Grand Est, traditionell der Musik ergeben, entspringt die **Cité musicale-Metz**, die alle Musikrichtungen und Tanz vereint. Das in Frankreich einzigartige Modell verbindet drei Veranstaltungsorte (Arsenal, BAM und Trinitaires) und das Orchestre national de Metz in einem ambitionierten Projekt im Dienste der künstlerischen Schöpfung und Innovation, wo sich zur Freude des Publikums und der Musikliebhaber alle musikalischen Strömungen und Disziplinen kreuzen.

Die Cité musicale-Metz bildet einen Mittelpunkt für Künstler, vor allem für das Orchestre national de Metz und dessen Musiker. In den herrlichen Sälen mit ausgezeichneter Akustik und reichhaltiger Geschichte sorgen die größten Interpreten, Komponisten und Autoren unserer Zeit für Neugier und Begeisterung beim Publikum.

Die Cité musicale-Metz ist ein künstlerisches und wirtschaftliches Projekt der Stadt, das auf die gesamte Region Grand Est, die Großregion, Frankreich, ganz Europa und weit darüber hinaus abstrahlt. Obendrein ist es ein Gesellschaftsprojekt, das einem möglichst großen Publikum Kultur als öffentliche Dienstleistung zugänglich machen, Exzellenz und musikalische Vielfalt verbreiten soll.

Die Cité musicale-Metz verfolgt auch ein soziales Bildungsprojekt, das jungen Leuten, Familien, allen Generationen und den von Konzerthäusern am weitesten Entfernten das Vergnügen der Musik anhand von pädagogischen Kunstveranstaltungen, Musikvermittlung oder geselligen und familiären Treffen näherbringt.

Schließlich steht die Cité musicale-Metz für ein Team aus Musikern, Theater- und Tanzschaffenden, die unablässig und mit tiefem Respekt für das künstlerische Schaffen für Sie und gemeinsam mit Ihnen soziale Bande knüpfen, auf Entdeckungsreise gehen sowie ihre Leidenschaft und das Beste aus Musik und Tanz teilen.



© La Prima Volta 2019 & © La Dolce Volta 2020

Enregistrement réalisé du 28 au 30 octobre 2019 - Arsenal-Metz en Scènes (Grande Salle)

Piano Steinway D-274 préparé par Daniel Muthig (Ades Prestel)

Prise de son, direction artistique et montage : François Eckert

Textes : Gaëlle Le Dantec

Traduction et relecture : Charles Johnston (GB), Kumiko Nishi (JP) & Carolin Krüger (D)

Illustrations : © Kaupo Kikkas

Direction de la production : La Dolce Volta

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions

Réalisation graphique : Stéphane Gaudion

www.ladolcevolta.com

LDV80

**CONCOURS
DE GENÈVE**

INTERNATIONAL
MUSIC
COMPETITION



