



la dolce volta

PLAGES CD
TRACKS

Enrique
GRANADOS

1867-1916

GOYESCAS

Suite pour piano / *Suite for piano* / Klaviersuite

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | <i>Los requiebros</i>
(Les flatteries ou les compliments / <i>The compliments</i> / Galanterien) | 8'51 |
| 2 | <i>Coloquio en la reja</i>
(Dialogue derrière la grille / <i>Conversation at the window grill</i> / Unterhaltung am Fenster) | 11'32 |
| 3 | <i>El fandango de candil</i>
(Fandango à la chandelle / <i>Fandango by candlelight</i> / Fandango bei Kerzenschein) | 5'55 |
| 4 | <i>Quejas, o la maja y el ruiseñor</i>
(Complainte, ou la jeune fille et le rossignol / <i>Complaint, or the maiden and the nightingale</i>
Klagelied oder Das Mädchen und die Nachtigall) | 6'39 |
| 5 | <i>El amor y la muerte</i> (Balada)
(Ballade de l'amour et de la mort / <i>Ballad of love and death</i> / Ballade von Liebe und Tod) | 13'06 |
| 6 | <i>Epilogo: Serenata del espectro</i>
(Sérénade au spectre / <i>Serenade to a spectre</i> / Serenade des Gespenstes) | 7'23 |

TT: 53'55

« Je suis amoureux de la psychologie de Goya, de sa palette, de son élégante *Maja*, de son *Majo* aristocratique, de ses disputes, de ses amours, de ses galanteries. Ce rose blanchâtre des joues qui contraste avec le velours noir, ces créatures souterraines, les mains perle et jasmin reposant sur des chapelets m'ont possédé. »

« Je voudrais donner dans les *Goyescas* une note personnelle, un mélange d'amertume et de grâce [...] dans une atmosphère de poésie raffinée... Le rythme, la couleur et la vie nettement espagnole, la note de sentiment aussi soudainement amoureuse et passionnée que dramatique et tragique, ainsi qu'elle apparaît dans tout l'œuvre de Goya. »

Enrique Granados

Pourquoi ce choix de Granados et de ses *Goyescas* pour ce nouveau disque ? En quoi ce grand récit musical de l'amour et de la mort – sous-titré *Los Majos enamorados*, « Les Jeunes Gens amoureux » – vous touche-t-il particulièrement ?

Cette œuvre vise en plein cœur les deux grandes questions existentielles que sont l'amour et la mort. Aborder un tel recueil conduit à s'approcher un peu plus du mystère de la vie. Or l'application à soi-même est ici évidente : il suffit de regarder chez le compositeur comment il intègre ces deux thèmes majeurs dans son écriture musicale. Comment se déroule le processus du sentiment ainsi traduit ? Jusqu'où le compositeur utilise sa fascination pour Goya ? Où est la part intime de son être ? de ses sentiments propres ? Est-ce pour se révéler à lui-même qu'il s'est appuyé sur une base picturale ? N'est-ce pas pour évoquer au travers de cette exubérance des sentiments qui seraient indicibles par tout autre langage ?

Partagez-vous la fascination de Granados à l'endroit de Goya ? Vous a-t-il semblé nécessaire de vous immerger dans sa peinture et le monde de la galanterie espagnole du XVIII^e siècle pour y trouver l'inspiration propre à votre interprétation des *Goyescas* ?

Je n'ai nullement cherché à m'approcher du travail du peintre pour essayer de percer le mystère de l'inspiration du compositeur. Ce que révèle la peinture de Goya dans l'écriture de Granados appartient au monde intime du compositeur. La translation, à l'intérieur de laquelle l'imaginaire prend toute sa part, est ici un acte personnel qui ne nécessite pas, à mon avis, de faire l'objet d'une analyse. Il m'apparaît en effet que la démarche, l'engagement musical, la spontanéité d'écriture de ce recueil s'alourdiraient d'une telle réflexion, laquelle, inévitablement, encadrerait cette exubérance et la ponctuierait de codes.

A l'inverse, je ne m'interdis pas de regarder aujourd'hui l'œuvre de Goya au travers de la musique de Granados...

Comment pourriez-vous caractériser le style pianistique de Granados dans ses *Goyescas*? Quelles difficultés soulève-t-il? Exige-t-il une technique particulière, pour contrôler son aspect rhapsodique, à la virtuosité fantasque, où les ornements divers et la multitude d'indications de ce piano qui semble parfois « parler », tiennent une place essentielle ?

La virtuosité pianistique de Granados était étourdissante. Grâce à quelques rares témoignages d'enregistrements sur piano à rouleaux, on écoute un jeu d'une infinie liberté et d'une grande vélocité. L'approche technique de ces *Goyescas* réclame des moyens peu communs. Tout d'abord une souplesse considérable qui permet d'appréhender la dimension entière du clavier, puis une main gauche particulièrement agile, ainsi que la maîtrise des accords, chargés et complexes... On a affaire à une écriture quasiment irraisonnée dont il est aisé de percevoir qu'elle est en permanence à la merci du sentiment expressif, quelles que soient les embûches.

Ce qui est frappant à l'écoute du jeu de Granados, c'est la double-vue que l'on porte inmanquablement. D'abord à l'œuvre elle-même, riche en épisodes de couleurs, inspirée à un très haut degré, mais aussi à son interprétation par le compositeur. Après que celui-ci l'a engendrée, on dirait qu'il la recompose ou même, dans ce cas précis, qu'il la repeint ! L'aspect rhapsodique s'en trouve du coup décuplé, les limites repoussées et le chemin de liberté qu'il nous indique prend les dimensions de l'infini.

Sans doute Granados souhaitait-il inviter ses interprètes à sortir d'eux-mêmes en leur soumettant, outre une partition diablement difficile, une surabondance de propos galants. Mais derrière ce rideau de déférences veillent cependant les vertus d'élégance et de noblesse si caractéristiques de la musique espagnole.

Intégrant les influences foncièrement romantiques, celle de Chopin en premier lieu, immergé dans ce vaste « roman musical » singulier, unifié par des thèmes récurrents comme des leitmotifs, empli d'émotions diverses, parfois poignantes, le pianiste ne se fait-il pas peintre à son tour, peintre des sentiments ?

Faisons les comptes : Goya fournit la base inspiratrice, Granados, compositeur, s'en imprègne pour écrire, puis Granados, pianiste, interprète lui-même son œuvre La question est donc : comment dans ces conditions trouver sa place pour restituer et transmettre ce chef-d'œuvre sinon dans l'infinie richesse des gammes de couleurs que cette partition révèle? Du coup, la boucle se referme en donnant à comprendre que c'est la peinture qui préside à l'œuvre tout entière. En s'inspirant du script d'origine (*Les Jeunes Gens amoureux*), les pigments s'épanouissent, se mélangent et se jumellent avec les sentiments. Dès lors, par la couleur sonore, l'interprétation de ces pages voisine avec ce sentiment d'improvisation que cette musique diffuse.

Comme *Iberia* d'Albéniz, quasiment à la même époque, vers 1910, et au-delà de tout folklore hispanisant, les *Goyescas* surgissent soudainement dans l'œuvre de Granados, d'une hauteur sans égale avec les pages plutôt salonnardes ou modestes écrites jusque-là. Comment considérez-vous ce double mystère – même si les deux cycles sont de nature très différente – dans l'histoire du piano, a fortiori provenant du même pays ?

L'admiration que Granados portait à Albéniz, et plus particulièrement à son cycle d'*Iberia* était sans limite. D'ailleurs, il encourageait ses élèves à entreprendre le travail de cette immense fresque. Dès lors, on peut facilement imaginer qu'il ait été porté par le désir de composer, lui aussi, une œuvre d'une telle démesure.

Si l'on y ajoute que sa carrière de pianiste, à cette époque, était prolifique, on perçoit bien pourquoi le compositeur allait demander au pianiste de dépasser ses limites et par là-même de conquérir ses auditeurs.

Quelle différence faites-vous entre la lumière exubérante d'*Iberia* d'Albéniz et l'univers plus sombre et je dirais très « affectif » des *Goyescas* ? L'un semble plus « ouvert » et audacieux dans son exubérance, l'autre plus intime et clos, même si paradoxalement, ici c'est Granados qui s'inspire d'une source extérieure...

L'ardent soleil qui illumine *Iberia* est ici teinté par le voile expressif qu'inspire l'argument. Granados écrit sous la conduite des sentiments des acteurs de l'épopée et engage une conversation, souvent à caractère intimiste, avec ceux-ci. Dans les entrelacs de son écriture se cachent nombre d'intentions. Les glissements harmoniques, que le chromatisme favorise souvent, les motifs thématiques cachés sous une forêt luxuriante de sonorités entremêlées sont autant de velléités expressives qui reflètent la pensée du compositeur.

Pour continuer avec Chopin, que vous avez beaucoup servi, il y a en commun entre lui et Granados une sorte d'élévation du salon à l'universel, une élégance aristocratique, entre nonchalance et héroïsme, une couleur vocale aussi, préminente ; et le goût pour la danse, bien sûr. Sans compter avec la sensualité et la puissance lyrique, éperdue par endroit. Comment l'interprète peut-il concilier toutes ces qualités sans se perdre dans une forêt d'intentions, au risque sinon d'en oublier la conduite du texte ?

La parallèle avec Chopin est attirant puisque ces deux compositeurs ont pour point commun la recherche d'un lyrisme permanent. Cet absolu besoin de chanter qui préside ici à tous les contours de l'œuvre et qui entraîne le jeu lorsqu'on y ajoute le rythme, les couleurs, la sensualité..., est en effet de nature à troubler le bon ordre de l'architecture du texte. Tant d'intentions émises, superposées en strates nécessitent, depuis le clavier, un pilotage attentionné. Le risque n'étant pas tant de perdre la maîtrise de l'exécution, mais plutôt d'utiliser l'extrême liberté de la conduite du texte à des fins d'adaptation de la partition à ses propres possibilités techniques. Granados le pianiste maîtrisait une capacité instrumentale d'une très rare et très complète technicité. Au moment de l'émission du son, on l'entend capable de donner, sur l'instant, mille inflexions, mille intentions dictées par l'air du temps, par les désirs de son âme. L'acte de l'interprète est bien, à cet instant, aussi celui du peintre !



Jean-Philippe Collard

Au cœur des couleurs

Jean-Philippe Collard appartient à cette catégorie d'artistes qui se déplacent dans l'espace comme ils jouent : les gestes mesurés effleurent les lumières jusqu'à ce qu'il s'installe devant l'instrument. Le pianiste est venu écouter ceux qui sont venus l'entendre. Sa proposition est celle d'un dialogue sans parole. Juste par le regard puis le son. Une infinité de sons.

Cette connivence si particulière dissimule tout le travail préparatoire d'avant-concert : l'oubli de la nervosité – que les après-midis sont longues avant l'entrée sur scène ! – la domination d'un corps impatient, la canalisation du courage, la maîtrise des ultimes instants avant le saut dans le vide, c'est selon. Il est nécessaire, dit-il, « d'être aspiré par la musique, être apaisé pour retrouver le chemin de la spontanéité et capter le public ». Transmettre et révéler la beauté de la musique dépasse la nature d'une passion : la démarche est de l'ordre de la nécessité vitale pour laquelle il faut se résoudre à partager ses propres émotions, sans désir de conquête en retour. Une offrande, immense, après des centaines de concerts et plus d'une soixantaine d'enregistrements.

« Il faut toucher au cœur et ne pas trop intellectualiser les œuvres labourées depuis des années » affirme aussi l'interprète. Elles composent une prodigieuse récolte, les fruits du romantisme, de Chopin et de Schumann, prolongée jusqu'à Rachmaninov et embellie de deux siècles de musique française.

Tous les mondes sonores de Jean-Philippe Collard sont imprégnés de couleurs, cette « sensation que produit sur l'organe de la vue, la lumière diversement réfléchie par les corps » propose le dictionnaire Littré avec une perception épicurienne inhabituelle dans un tel ouvrage et, pourtant, si familière chez un pianiste qui se dit, précisément, « affamé de couleurs ». Mais pas n'importe lesquelles. Gourmet des pigments, l'artiste sait ce qu'est la nuance en toute chose, lorsque les paysages sonores au tempérament mesuré résonnent dans l'irisation des arpèges et la caudalie des accords. Quand il se remémore son apprentissage auprès de Pierre Sancan, l'amitié de Vladimir Horowitz puis ses rencontres dans le monde entier aux côtés du gotha des chefs et des plus grands orchestres, Jean-Philippe Collard sait qu'il peut tout dire au public. Alors, il a rendu hommage aux dieux des couleurs, ses compositeurs.

‘I have concentrated my entire personality in my *Goyescas*. I fell in love with the psychology of Goya and his palette: with his ladylike *maja*; with his aristocratic *majo*; with Goya himself and the Duchess of Alba, with their quarrels, their love, their flirtations. That rosy whiteness of their cheeks contrasted with blond lace and black velvet contrasted with fastenings, those supple-waisted bodies, those mother-of-pearl and jasmine hands resting on jet pendants – all of this has enchanted me.’

‘I would like to give the *Goyescas* a personal touch, a mixture of bitterness and grace . . . in an atmosphere of refined poetry. . . . The rhythm, colour and characteristically Spanish liveliness, the note of sentiment as suddenly amorous and passionate as it is dramatic and tragic, such as one finds in Goya’s whole output.’

Enrique Granados

Why did you choose Granados and his *Goyescas* for this new album? What is it about this great musical narrative of love and death – subtitled *Los Majos enamorados*, ‘Young people in love’ – that especially touches you?

It's a work that focuses on the two great existential questions of love and death. When you tackle a collection like this one, it leads you to look more closely at the mystery of life. So the application to one's own existence is obvious here: it is enough to look at how the composer integrates these two major themes into his musical style. How does the process of feeling conveyed in this way unfold? To what extent does the composer make use of his own fascination with Goya? Where is the intimate part of his being? Of his own feelings? Was it to reveal them to himself that he relied on a pictorial source? Was it not to evoke through this exuberance feelings that would be inexpressible in any other language?

Do you share Granados's fascination with Goya? Did you feel you had to immerse yourself in his paintings and the world of eighteenth-century Spanish *galanterie* to find the inspiration for your interpretation of *Goyescas*?

I made no attempt to investigate the painter's works in order to try to unravel the mystery of the composer's inspiration. What Goya's painting reveals in Granados's style belongs to the composer's inner world. The translation of it from one medium to another, a process in which his imaginary world played its full part, is here a personal act, which, in my opinion, does not require analysis. It seems to me that the approach, the musical commitment, the spontaneous style of Granados's collection would be weighed down by a reflection of that kind, which would inevitably enforce a framework on its exuberance and punctuate it with codes.

On the other hand, I don't hesitate now to look at Goya's works through the prism of Granados's music . . .

How would you characterise Granados' style of piano writing in *Goyescas*? What difficulties does it pose? Does it require a special technique to master its rhapsodic aspect, its capricious virtuosity, of which the varied ornaments and the multitude of expression marks for a piano that sometimes seems to 'speak' form such an essential part?

Granados's pianistic virtuosity was quite flabbergasting. Thanks to a few rare surviving recordings on piano rolls, we can hear how infinitely free and exceptionally fast his playing was. Technically, one needs unusual resources to tackle *Goyescas*. First of all, you require considerable flexibility that enables you to grasp the full dimension of the keyboard, then a particularly agile left hand, as well as the ability to master very full, complex chords. We're dealing here with an almost unreasonable type of piano writing, which is easy to perceive as being permanently at the mercy of expressive feeling, whatever the technical obstacles.

What is striking when you listen to Granados's playing is the sort of 'double vision' it inevitably engenders. In the first place, you're listening to the work itself, rich in colourful episodes, possessing a very high degree of inspiration, but you're also listening to the composer's interpretation of it. After producing the cycle, one has the impression he is now recomposing or even, in this case, repainting it! The rhapsodic aspect is multiplied tenfold, the limits are pushed back and the path of freedom on which he points us assumes the dimensions of infinity.

Granados probably wanted to invite his performers to surpass themselves by presenting them with not only a devilishly difficult score but also a profusion of *galant* markings.¹ But behind this curtain of deference there are the virtues of elegance and nobility so characteristic of Spanish music.

1. The score is peppered with expression marks in a mixture of French, Italian and Spanish: 'Con garbo y donaire' (With grace and elegance), 'Molto capriccioso' (Extremely capricious), 'Nonchalamment' (Nonchalantly) etc. (Translator's note.)

With the task of integrating the fundamentally Romantic influences, especially that of Chopin, and immersing themselves in this vast and unique ‘musical novel’, unified by recurring, leitmotif-like themes and brimming with diverse and sometimes poignant emotions, do pianists not become painters in their turn, painters of emotions?

Let's get this straight: Goya provides the basic inspiration; Granados the composer steeped himself in it in order to write the music; then Granados the pianist interprets his own work . . . In these circumstances, the question is therefore: how can we find a place of our own to perform this masterpiece and transmit it to listeners, if not in the infinite richness of the palette of colours revealed by the score? And so we come full circle: it becomes clear that it is painting that presides over the entire work. With the inspiration of the original ‘scenario’, *Los Majos enamorados*, the pigments spread, mingle and become one with the sentiments. From that point on, through the sound colours, the interpretation of these pieces goes hand in hand with the feeling of improvisation that emanates from this music.

Like the *Iberia* of Albéniz, written at almost the same time, around 1910, and completely emancipated from Hispanic folklore, *Goyescas* suddenly appeared in Granados's output, on an incomparably higher level than the rather modest, salon-type pieces he had written up to then. Even if the two cycles are very different in nature, how do you view this double mystery in the history of the piano, even more striking in that occurred in the same country?

Granados's admiration for Albéniz, and especially for *Iberia*, was boundless. Indeed, he encouraged his students to work on this immense epic of a cycle. So it's easy to imagine that he was driven by the desire to compose such a huge piece himself.

If we add that his career as a solo performer was extremely intensive at that time, we can see why the composer was going to ask the pianist to surpass his limits in order to win over his listeners.

What distinction do you make between the exuberant light of *Iberia* and the darker and I would say very 'emotional' universe of *Goyescas*? One seems more 'open' and daring in its exuberance, the other more intimate and hermetic, even if, paradoxically, here it is Granados who was inspired by an outside source . . .

The burning sun that illuminates *Iberia* is tinged here by the expressive veil suggested by the 'action' of *Goyescas*. Granados is guided by the emotions of the actors in his story, and engages in a conversation with them, often of an intimate nature. The intertwining textures of his writing conceal many intentions. The harmonic shifts, often achieved through chromaticism, and the thematic motifs hidden under a lush forest of intermingled sonorities are attempts to find an expressive language reflecting the composer's ideas.

To get back to Chopin, whom you have served a great deal in your career, he has in common with Granados a kind of elevation of the salon style to the universal level, an aristocratic elegance, somewhere between nonchalance and heroism, and also a prominent vocal colouring; and a taste for the dance, of course. Not to mention his sensuality and his sometimes frenzied lyrical power. How can the performer reconcile all these qualities without getting lost in a forest of intentions, at the risk of neglecting the overall structure of the text?

The parallel with Chopin is a tempting one, since the common denominator of these two composers is the quest for a permanent lyricism. And it's true that this absolute need to sing, which presides over all the contours of the work and is the driving force for one's playing when one adds rhythm, colours, sensuality and so forth, does tend to disturb the correct functioning of the work's architecture. So many stated intentions, superimposed in layers, require careful navigation from the keyboard. The risk is not so much of losing control of the execution, but rather of using extreme interpretative licence in performing the text to adapt the score to one's own technical possibilities. Granados the pianist possessed instrumental capacities deriving from a very rare and complete technical mastery. When he came to produce his sound, you can hear that he was capable of instantaneously giving it a thousand inflections, a thousand intentions dictated by his mood of the moment and the promptings of his soul. From that point of view, the gesture of the interpreter is also that of the painter!



Jean-Philippe Collard

At the heart of colour

Jean-Philippe Collard belongs to that category of artists who move through space in the same way as they play: the measured gestures brush past the lights until he sits down in front of the instrument. The pianist has come to listen to those who have come to hear him. What he proposes is a dialogue without words. Just through the eyes and then through sound. An infinity of sounds.

This very special complicity conceals all the preparatory work that comes before the concert: the need to forget one's nervousness (how long afternoons are before going on stage!), to dominate an impatient body, to channel one's courage, the self-control of the final moments before the leap into the void, it all depends. It is necessary, he says, 'to be sucked into the music, to be calm enough to find your way back to spontaneity, and to captivate the audience'. The urge to convey and reveal the beauty of music exceeds the nature of a mere passion: it is a matter of vital necessity, for which one must resolve to share one's own emotions, without the desire to conquer those of others in return. An offering, now of immense proportions after hundreds of concerts and more than sixty recordings.

'You have to strike straight at the heart and not over-intellectualise works you've frequented for years', he says. Those works constitute a fabulous harvest, the fruits of Romanticism, from Chopin and Schumann right up to Rachmaninoff, made still more beautiful by two centuries of French music.

All Jean-Philippe Collard's sound worlds are impregnated with colour: the 'sensation produced on the organ of sight by light variously reflected by bodies', says the Littré dictionary, with an epicurean perception unusual in such a volume yet intensely familiar to a pianist who, precisely, declares that he is 'hungry for colours'. But not just any colours. A gourmet of pigments, the artist knows what nuance means in every context, when sonic landscapes with a measured temperament resonate in the iridescence of arpeggios and the long finish of chords. When he recalls his apprenticeship with Pierre Sancan, his friendship with Vladimir Horowitz and his encounters all over the world with the elite of conductors and the foremost orchestras, Jean-Philippe Collard knows that he can tell the public everything. So he has paid tribute to the gods of colour, his composers.



エンリケ グラナドス

1867-1916

ゴイエスカス ピアノ組曲

- | | | |
|---|-------------------|--------|
| 1 | 愛の言葉 | 8' 51 |
| 2 | 窓辺の語らい | 11' 32 |
| 3 | 燈し火のファンダンゴ | 5' 55 |
| 4 | 嘆き、あるいはマハと夜鳴きうぐいす | 6' 39 |
| 5 | 愛と死(バラード) | 13' 06 |
| 6 | 終曲:幽霊のセレナード | 7' 23 |

TT: 53'55

« 私は“ゴイエスカス”に、私的な筆致を与えたいと望んでいる。繊細な詩情の中で混ぜ合わされる苦渋と優雅さ……。リズム、彩り、そして顕著にスペイン的な活力。不意に愛に溺れ情熱的になったかと思えば、ドラマティックで悲劇的になる感情の色調、すなわちゴヤの全作品に現れる感情の色調……»

エンリケ・グラナドス

今回の録音のためにグラナドスの《ゴイエスカス》を選んだ理由をお聞かせください。貴方は、この愛と死をめぐる壮大な音の物語——副題は“恋する若者たち”です——の何に、とりわけ心を動かされているのでしょうか？

《ゴイエスカス》は、愛と死、つまり人生が投げかける二つの大きな問いに直面しています。この種の曲集を通じて私たちは、ほんの一步、人生の神秘に近づくことができます。ところで、グラナドスが《ゴイエスカス》に自己を投影していることは明らかです。彼が二つの主題(愛と死)をどのように作曲書法の中に組み込んでいるのかという点に着目して問いを立てるだけで、それはおのずと証明されます——音に“翻訳”された感情は、どのようなプロセスで展開されているのか？彼はゴヤの芸術への愛着を、どの程度まで作曲に活かしているのか？グラナドス自身の内面や感情といった個人的な表現は、どの部分なのか？彼が絵画をもとに作曲したのは、それらの感情を自己の内部から引き出すためだったのではないか？他のいかなる言語によっても表現しがたい感情を、音の横溢を介して喚起するためだったのではないか？

グラナドスと同じように、貴方もゴヤに惹かれていますか？貴方は《ゴイエスカス》の演奏に際して、ゴヤの絵画や18世紀スペインのギャラントリー（上流階級の優雅な恋の駆け引き）の世界に身を浸し、靈感を求めたのでしょうか？

私は、ゴヤの作品を眺めながらグラナドスの着想の謎に迫ろうとしたことは一度もありません。《ゴイエスカス》の書法の中に見え隠れするゴヤの絵画の影は、あくまでもグラナドスの私的な世界に属すものです。それらの音への“翻訳”は、想像を通じた個人的な行為であって、楽曲分析の対象にする必要はないというのが私の持論です。私には、そのような客観性が、この曲集のアプローチや音楽的な勢いや書法の自発性に“重み”を持たせうるように思えます。その結果もたらされる規律は、横溢する音の骨組みを強化し、強調するはずです。

一方で現在の私は、グラナドスの音楽を介してゴヤの絵画を眺めることに、何の躊躇もありません。

《ゴイエスカス》のピアノ書法の様式的な特徴を挙げていただけますか？それは演奏者に、どのような困難をもたらすのでしょうか？ときに“語って”いるような印象を与える《ゴイエスカス》で極めて重要な位置を占めているのは、多様な装飾音と多くの演奏指示です。この曲集の気まぐれでヴィルトゥオジックな側面、いわば狂詩曲的な側面を制御するには、何か特別なテクニックが必要とされるのでしょうか？

ピアニストでもあったグラナドスは、驚異の超絶技巧を誇りました。ピアノ・ロールに残された幾つかの貴重な録音は、彼の限りなく自由で俊敏な演奏を私たちに伝えてくれます。《ゴイエスカス》に特有のテクニックは、ピアニストに桁外れの演奏能力を要求します。第一に、鍵盤全体を掌握する類まれな柔軟性。そして、特に左手の敏捷な動き。さらには、密で複雑な和音を意のままに操る能力など……。いずれにせよ私たちが挑まなければならないのは、雄弁な感情に絶えず翻弄されている非理性的な書法です。そこでは種々の技術的なハードルが、私たちを待ち構えています。

グラナドス本人による《ゴイエスカス》の演奏に耳を傾けると、私は必然的に与えられる“二重の視点”に感銘を受けます。なぜなら私は、多様な色彩と高次元の靈感に富んだ作品それ自体だけでなく、グラナドスによる“自作の自演”にも意識を向けることになるからです。作品を生み落としたグラナドスは、まるで作曲し直しているかのように、あえて言うなら“描き直して”いるかのように、演奏しています！彼は曲集の狂詩曲的な性格を大いに強化しながら、限界を押し広げ、自由な道の無限の広がりをお私たちに示しています。

《ゴイエスカス》は、ライトモチーフのように幾度も回帰するテーマによって統一されており、多様な——ときに悲痛な——感情に満ちています。ピアニストたちは、ロマン主義——とりわけショパン——からの根深い影響を演奏に反映させながら、この特異で壮大な“音楽的小説”の世界に身を浸す際に、画家となって感情を描き出すのでしょうか？

状況を整理してみましょう。インスピレーションの源を提供したのがゴヤであり、グラナドスは作曲家として、その影響を受けています。さらにグラナドスはピアニストとして、自作を演奏してもいます……。したがって、私たち演奏者は：“《ゴイエスカス》に見出される限りなく豊かな色彩のパレット——とは言わないまでも、この傑作を——音にして聴き手に届けるために、自分自身はどのような立ち位置を取ることができるのか？”と自問すべきでしょう。そうすれば、作品全体を支配しているのは彩色なのだということを明確にした上で、振り出しに戻れます。色彩は、大元の筋書き(“恋する若者たち”)から靈感を得ながら、広がり、混ざり合い、種々の感情と一体になります。その場合《ゴイエスカス》の演奏は、音色を介すことによって、この音楽が放つ即興の精神と結ばれるのです。

同時代(1910年前後)に作曲されたアルベニスの《イベリア》と同じように——そしてスペインの民俗音楽から完全に自由なかたちを取りながら——《ゴイエスカス》はグラナドスの作品群の中に突如として現れました。二つの曲集が達した比類なき高みは、それまで彼らが書いていた、どちらかと言えばサロン向きの音楽や小品とは一線を画しています。《イベリア》と《ゴイエスカス》が極めて異質な曲調をもつ点はさておくとして、貴方は、ピアノ音楽史が抱えるこの二つの謎、しかも同じ国に由来する謎を、どのように受けとめていますか？

グラナドスはアルベニスに対して、より具体的には《イベリア》に対して、並々ならぬ尊敬の念を抱いていました。おまけにグラナドスは、巨大なフレスコ画に喩えられる《イベリア》を聞くようにと、弟子たちに勧めてもいました。この事実を踏まえると、自分も《イベリア》のような大曲を書いてみたいという強い憧れが、グラナドスの背中を押したのではないかと、容易に想像できます。

また当時のグラナドスが、ピアニストとして旺盛な活動を展開していた点を加味すれば、奏者たちが限界を突破して聴衆の心をつかむようグラナドスが望んだことにも合点がいきます。

まばゆい光を放つ《イベリア》と、ほの暗く、極めて“情緒的”な《ゴイエスカス》の世界の違いを、どのように捉えていますか？前者はより“オープン”で、大胆な活力に満ちていますが、後者はむしろ、秘められ、閉じられているような印象を与えます。もともと外的なものから靈感を得て作曲されたのは、《ゴイエスカス》であるにもかかわらず……

《イベリア》を照らす灼熱の陽光は、《ゴイエスカス》において、曲の“筋書き”が示唆する表情豊かなベールによって和らげられています。グラナドスは、物語の登場人物たちの感情に導かれて筆を進めており、彼らとともに――しばしば親密な――会話を繰り広げています。その複雑に交錯する書法の中には、多くの意図が隠されています。しばしば半音階主義的な処理がなされている和音進行、混ざり合う音色の豊饒な錯綜の中に潜む主題的モチーフ……これらの表現はいずれも、グラナドスが自身の構想を雄弁な音楽言語に託そうと模索した微かな形跡です。

貴方は、ショパンの演奏に大いに力を注いできました。ショパンとグラナドスの音楽に共通しているのは、サロン音楽に普遍性を与え昇華させた点、時に物憂げで時に雄々しい高貴なエレガンス、そして何よりも声楽的な曲想です。舞曲への愛着は言うまでもありませんが、官能性や、抒情的で時に物狂おしい力強さも、共通点として挙げられます。演奏者が、これら全ての特長を両立させようとする場合には、何を心に留めるべきでしょうか？そこには、錯綜する意図の森の中に迷い込み、挙げ句に作品全体の構造をおろそかにしてしまう危険が潜んでいます……

確かに、グラナドスとショパンの比較には興味をそそられます。なぜなら二人とも、絶えず抒情性を追求していたからです。リズム、音色、官能性と相まって、《ゴイエスカス》のあらゆる様相を支配し、その演奏を導くのは、“歌”を志向する徹底した姿勢です。ただしこの声楽性は、作品の構造の秩序を乱しうる存在でもあります。だからこそ、表明され重層的に並置される数々の意図は、注意深く“操縦”されることを弾き手に要求しています。演奏がコントロールを失うリスクは、さほど大きくありません。むしろ私たちが抱えているのは、曲の極めて自由な展開にかこつけて、自分の技術的な限界に譜面の帳尻を合わせてしまうリスクです。グラナドス自身はピアニストとして、傑出した完璧な演奏能力を自在に操っていました。私たち聴き手は、グラナドスがピアノを弾き始めた瞬間に、彼が自分の気分や魂の欲求が促す幾千もの抑揚と意図を、即座に音で表現できるのだと悟ります。そのとき確かに、演奏者の行為は画家の行為を兼ねているのです！



ジャン＝フィリップ コラール

色彩のなかで

ジャン＝フィリップ・コラールは、演奏している時と同じように立ち振る舞うタイプの音楽家である。その慎み深い所作は、ピアノの前に腰かける寸前まで、そっと光をかすめているのだ。そしてコラールは、彼の演奏を聴きにやって来た人々の心の声に耳を傾け、言葉のない対話、まなざしと無数の音の対話をうながす。

このような聴衆との特異な連携は、演奏会に先立つ一連の“準備”をすっかり覆い隠す。そう、彼もまた、しばし興奮を忘れようとし――舞台に立つ前の午後のひとときの何と長いこと！――、本番を待ち焦がれる体を静め、度胸を誘導し、虚空の中へ飛び込む直前の束の間を支配しようと努めているのだ。それでも結局のところ、全ては状況に任せるしかない。コラールは言う、必要なのは「音楽から切望されること、自らを落ち着かせ、自発性に再び道を譲って聴衆を引き付けること」だと。なぜなら音楽の美を示し伝達する行為は、情熱の域を超えたところにある。つまりそれは、この上ない必然性に根ざしたアプローチであり、その実現のためには、見返りに人心を掌握しようと望むことなく、みずからの感情を分かち合う覚悟を決めなければならないのである。あまたの演奏と録音を通じて、それはやがて一つの巨大な贈り物となりうる。

「演奏を人々の心に届けなければなりません。自分が長年のあいだ耕してきた音楽作品を知的に扱い過ぎてはならないのです」と、コラールは断言する。彼が“耕してきた”レパートリーは、驚くべき“収穫”に結実している。そこにはショパン、シューマンからラフマニノフまで、ロマン派の旗手たちが生んだ果実と、200年にわたるフランス音楽の歴史が詰まっている。

コラールが紡ぐ音世界には、つねに色彩が染み込んでいる。リトレの有名な『フランス語大辞典』が「視覚器官に引き起こされる感覚、諸物質によってさまざまに反射される光」と定義した色彩はしかし、この種の書物には馴染まない快樂主義的な知覚を勧める。それは、まさしく自分が「色彩に飢えている」と語るコラールにとっては、実に馴染み深い感覚である。ただし、色彩なら何でもよいというわけではない。いわば色素までを味わい尽くすコラールは、節度ある音風景がアルペッジョの虹や和音の余韻の中で鳴り響くとき、あらゆるニュアンスを知り尽くしているのだ。コラールは、師ピエール・サンカンのもとでの研鑽、ウラディミール・ホロヴィッツと育んだ友情、そして卓越した指揮者たちやオーケストラとの世界各地での共演の記憶を辿るとき、自分は全てを聴衆に伝えられるのだと思い返す。そうして彼は、色彩の神々である作曲家たちにオマージュを捧げるのである。

„Ich bin in Goyas Psychologie vernarrt, in seine Palette, seine elegante Maja, seinen aristokratischen Majo, seine Zwiste, seine Liebschaften, seine Schmeicheleien. Das Weißrosa der Wangen in Kontrast mit dem schwarzen Samt, jene unterirdischen Kreaturen, die perlweißen und jasminfarbenen Hände, die auf Rosenkränzen ruhen, haben mich in ihren Bann gezogen.“

„Ich möchte eine persönliche Note in die *Goyescas* einbringen, eine Mischung aus Bitternis und Anmut [...] in einer raffiniert poetischen Atmosphäre... Der Rhythmus, die Farbe und das deutlich spanische Leben, der Gefühlsanflug, der ebenso plötzlich verliebt und leidenschaftlich wie dramatisch und tragisch ist, so wie er in jedem Werk Goyas erscheint.“

Enrique Granados

Warum haben Sie sich bei dieser neuen Platte für Granados' *Goyescas* entschieden? Inwiefern berührt Sie diese große musikalische Erzählung von Liebe und Tod mit dem Untertitel *Los Majos enamorados – Die verliebten Schönen* – ganz besonders?

Das Werk trifft die beiden großen existenziellen Fragen mitten ins Herz: Liebe und Tod. Wer einen solchen Zyklus angeht, nähert sich dem Mysterium des Lebens ein Stückweit. Die Übertragung auf sich selbst ist hier naheliegend: Dazu muss man nur beobachten, wie der Komponist diese beiden Hauptthemen in seine musikalische Schreibweise integriert. Wie läuft der so zum Ausdruck gebrachte Gefühlsvorgang ab? Inwieweit bedient sich der Komponist seiner Faszination für Goya? Wo ist das Innerste seines Wesens, seiner eigenen Gefühle? Stützte er sich auf Bilder, um sich vor sich selbst zu offenbaren? Wollte er mit diesem Überschwang Gefühle äußern, die in keiner anderen Sprache auszudrücken wären?

Teilen Sie Granados' Faszination für Goya? Scheint es Ihnen notwendig, in seine Gemälde und die Welt der spanischen Galanterie des 18. Jahrhunderts einzutauchen und dort die Inspiration für Ihre Interpretation der Goyescas zu finden?

Um das Geheimnis zur Inspiration des Komponisten zu ergründen, habe ich keineswegs versucht, mich der Arbeit des Malers anzunähern. Was Goyas Gemälde in Granados' Komposition offenbaren, gehört der Innenwelt des Komponisten an. Die Übertragung, in der die Fantasie zum vollen Ausdruck kommt, ist hier eine persönliche Handlung, die meines Erachtens nicht analysiert werden muss. So scheint mir, dass die Vorgehensweise, das musikalische Engagement sowie die Spontaneität der Komposition dieses Zyklus durch eine solche Überlegung, welche dem Überschwang unausweichlich Grenzen setzen und ihm Regeln auferlegen, schwerfällig würden.

Hingegen verwehre ich es mir nicht, jetzt Goyas Werk durch das Prisma der Musik Granados' zu betrachten...

Wie würden Sie Granados' Klavierstil in den *Goyescas* beschreiben? Welche Schwierigkeiten weist er auf? Erfordert er eine spezielle Technik zur Beherrschung seines rhapsodischen Aspekts mit fantastischer Virtuosität, wo diverse Verzierungen und zahlreiche Angaben des Klaviers, das zuweilen zu „sprechen“ scheint, einen großen Stellenwert haben?

Granados' Virtuosität am Klavier war überwältigend. Bei den seltenen Aufzeichnungen auf Notenrollen hört man ein unendlich freies Spiel von großer Schnelligkeit. Der technische Aspekt der *Goyescas* erfordert seltene Fähigkeiten. Zunächst wesentliche Flexibilität, durch die die gesamte Dimension des Klaviers ausgeschöpft werden kann, dann eine besonders agile linke Hand, sowie die Beherrschung der gehaltvollen und komplexen Akkorde... Wir haben es mit einer nahezu unbewussten Schreibweise zu tun, die offensichtlich stets dem Gefühlsausdruck ausgeliefert ist, ganz gleich, welche Tücken dies aufwirft.

Besonders frappierend bei Granados' Spiel ist die doppelte Perspektive, die man unweigerlich einnimmt. Zum einen die des Werks, reich an farbigen Episoden und äußerst inspiriert, zum anderen die der Interpretation durch den Komponisten. Es scheint, als hätte Granados das Werk nach dessen Entstehung neu komponiert oder in diesem Fall sogar neu gemalt! Dadurch wird der rhapsodische Aspekt noch um ein Vielfaches verstärkt, die Grenzen werden ausgedehnt und der Weg zur Freiheit, den er uns weist, nimmt unendliche Ausmaße an.

Zweifelsohne wollte Granados seine Interpreten dazu auffordern, aus sich selbst herauszugehen, indem er ihnen neben einer teuflisch schwierigen Partitur eine Überfülle an galanten Äußerungen unterbreitete. Doch hinter diesem Vorhang der Ehrerbietung wachen die Tugenden der Eleganz und Noblesse, die für die spanische Musik so bezeichnend sind.

Dieser ausholende, sonderbare „musikalische Roman“ ist von wiederkehrenden Themen ähnlich Leitmotiven verbunden und voller verschiedenster, zeitweise packender Emotionen durch die Integration gänzlich romantischer Einflüsse, vor allem jene Chopins. Wird der Pianist dabei nicht selbst zum Maler – Maler der Gefühle?

Ziehen wir Bilanz: Goya sorgt für die zugrundeliegende Inspiration, Granados, der Komponist, bedient sich dieser beim Schreiben, dann interpretiert Granados, der Pianist, selbst sein Werk... Die Frage ist also: Wie findet man unter diesen Umständen seinen Platz bei der Wiedergabe und Übermittlung dieses Meisterwerks, wenn nicht im unendlichen Reichtum der Farbenpaletten, die diese Partitur offenbart? So schließt sich der Kreis, denn es ist das Gemälde, das das gesamte Werk lenkt. Anhand des ursprünglichen Skripts (*Los Majos enamorados*) leuchten die Pigmente, vermischen und verbinden sich mit den Gefühlen. Auf diese Weise geht die Interpretation der Stücke durch die Klangfarbe mit dem Gefühl der Improvisation einher, welches die Musik eingibt.

Wie *Iberia* von Albéniz tauchten die *Goyescas* fast zur selben Zeit, gegen 1910, und über jegliche spanische Folklore hinaus plötzlich in Granados' Werk auf und wiesen ein Niveau auf, das sich nicht mit den eher mondänen oder bescheidenen vorherigen Stücken vergleichen lässt. Was denken Sie über dieses doppelte Mysterium – auch wenn die beiden Zyklen sehr unterschiedlich sind – in der Klaviergeschichte desselben Landes?

Granados' Bewunderung für Albéniz und insbesondere dessen Zyklus *Iberia* kannte keine Grenzen. Im Übrigen ermutigte er seine Schüler, dieses riesige Fresko anzugehen. Somit leuchtet ein, dass er den Wunsch hatte, auch ein derart ausschweifendes Werk zu komponieren.

Dass damals seine Pianistenkarriere erfolgreich war, erklärt, warum der Komponist den Pianisten dazu auffordert, über seine Grenzen hinauszugehen und gleichzeitig seine Zuhörer zu erobern.

Welchen Unterschied machen Sie zwischen dem überwältigenden Licht von Albéniz' *Iberia* und dem düsteren und, ich würde sagen, „gefühlbetonten“ Universum der *Goyescas*? Erstere scheint „offener“ und kühner in ihrem Überschwang, die Letzteren intimer und verschlossener, obwohl sich Granados paradoxerweise von einer äußeren Quelle inspirieren ließ...

Die glühende Sonne, die in *Iberia* strahlt, steckt hier hinter dem ausdrucksvollen Schleier, den der Kern des Werks eingibt. Granados ließ sich bei der Komposition von den Gefühlen der Eposfiguren lenken und begann ein oftmals inniges Gespräch mit selbigen. Im Flechtwerk seiner Komposition verstecken sich zahlreiche Absichten. Harmonische Glissandi, welche die Chromatik oft bevorzugt, und die thematischen Motive, die sich in einem üppigen Wald von verschlungenen Klängen verstecken, sind expressive Bestrebungen und Spiegel der Gedanken des Komponisten.

Um mit Chopin fortzufahren, den sie oft gespielt haben: Er und Granados haben gemein, dass sie sich vom Salon zum Universellen erheben, eine aristokratische Eleganz zwischen Nonchalance und Heroismus und ebenso eine markante gesangliche Färbung; und die Vorliebe für den Tanz natürlich. Ohne die Sinnlichkeit und die teils heftige lyrische Vehemenz zu vergessen. Wie kann der Interpret all diese Eigenschaften vereinbaren, ohne sich in einem Wald der Absichten zu verirren und den roten Faden des Texts zu verlieren?

Die Parallele mit Chopin ist reizvoll, da die beiden Komponisten das ständige Streben nach Lyrik gemeinsam haben. Dieses absolute Bedürfnis zu singen, das hier in allen Konturen des Werks vorherrscht und das Spiel antreibt, neigt tatsächlich dazu, die Architektur des Texts zu trüben, wenn Rhythmus, Farben und Sinnlichkeit hinzukommen. Derart viele, sich in Schichten überlagernde Absichten erfordern an der Klaviatur eine aufmerksame Führung. Das Risiko ist nicht so sehr, die Beherrschung der Ausführung zu verlieren, sondern eher, die extreme Freiheit der Textführung zur Anpassung der Partitur an die eigenen technischen Möglichkeiten zu missbrauchen. Granados beherrschte als Pianist eine äußerst seltene und umfassende Technik am Instrument. Wenn der Klang ertönt, hört man, wie Granados in einem Augenblick Tausend Modulationen, Tausend Absichten – vom Geiste der Zeit und Begehren seiner Seele eingegeben – hervorzubringen fähig ist. Die Handlung des Interpreten ist in diesem Moment auch jene des Malers!



Jean-Philippe Collard

Im Herzen der Farben

Jean-Philippe Collard gehört zum Schlag jener Künstler, die sich bewegen wie sie spielen: Die maßvollen Gesten streicheln die Scheinwerfer, bis er sich an sein Instrument setzt. Der Pianist ist jenen lauschen gekommen, die ihm zuhören gekommen sind. So wartet er mit einem wortlosen Dialog auf. Allein über den Blick, dann den Klang. Einer Unendlichkeit an Klängen.

Dieses so besondere stillschweigende Einverständnis verhüllt die immense Mühe der Konzertvorbereitung: Vergessen ist die Nervosität – wie lang die Nachmittage vor dem Auftritt doch sind! – die Bezähmung eines ungeduldigen Körpers, die Kanalisierung des Muts, die Beherrschung der letzten Augenblicke vor dem Sprung ins Leere, je nachdem. Es ist nötig, so sagt er, „sich von der Musik mitreißen zu lassen, besänftigt zu sein, um den Weg zur Spontaneität zurückzufinden und das Publikum einzufangen.“ Die Schönheit der Musik zu vermitteln und zu enthüllen geht über Leidenschaft hinaus: Es ist ein lebensnotwendiges Streben, das die Bereitschaft erfordert, die eigenen Emotionen zu teilen, ohne im Gegenzug erobern zu wollen. Eine unermessliche Darbringung nach Hunderten Konzerten und über sechzig Aufnahmen.

„Man muss das Herz anrühren und darf die seit Jahren bearbeiteten Werke nicht zerdenken“, versichert der Interpret. Sie bescheren eine außergewöhnliche Ernte, die Früchte der Romantik, von Chopin und Schumann bis hin zu Rachmaninow, verschönert von zwei Jahrhunderten französischer Musik.

Jean-Philippe Collards Klangwelten sind ausnahmslos von Farben durchtränkt. Diese „Sinneswahrnehmung, die verschiedenartig von Körpern reflektiertes Licht auf das Sehorgan erzeugt“, so das Littré-Wörterbuch mit einer ungewöhnlich epikureischen Sichtweise für ein solches Werk, ist einem Pianisten, der sich selbst als „farbenhungrig“ beschreibt, jedoch höchst vertraut. Aber nicht irgendwelche Farben. Als Feinschmecker der Pigmente ist sich der Künstler in allem der Nuancen bewusst, wenn die Klanglandschaften mit maßvollem Temperament im Irisieren der Arpeggios und in der Caudalie der Akkorde mitschwingen. Denkt Jean-Philippe Collard an seine Ausbildung bei Pierre Sancan, die Freundschaft mit Vladimir Horowitz und dann seine weltweiten Begegnungen mit Dirigenten und Orchestern von Rang und Namen, weiß er, dass er dem Publikum alles sagen kann. Dann hat er den Göttern der Farben, seinen Komponisten, gehuldigt.



© 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 Lorraine 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 Lorraine 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 Lorraine 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.

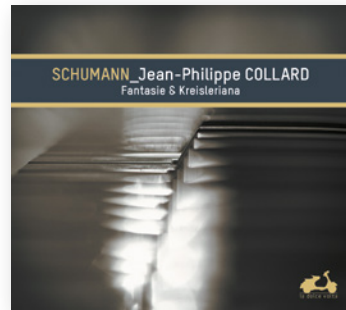
Également disponible / Also available / 好評発売中 / Auch auf CD erhältlich



CHOPIN ショパン

24 Preludes / Piano Sonata no.2
24の前奏曲集 / ピアノ・ソナタ第2番

LDV 09 / TT: 58'15



SCHUMANN シューマン

Fantasie op.17 幻想曲 八長調 作品17
Kreisleriana op.16 クライスレリアーナ 作品16

LDV 30 / TT: 63'57



RACHMANINOFF ラフマニノフ

Six Moments musicaux op.16
6つの楽興の時 作品16

MUSSORGSKY ムソルグスキー

Pictures at an Exhibition 展覧会の絵

LDV 45 / TT: 65'13



estore.ladolcevolta.com



© La Prima Volta 2019 & © La Dolce Volta 2019

Enregistrement réalisé du 30 mai au 1er juin 2019 - Arsenal-Metz en Scènes (Grande Salle)

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

Prise de son, direction artistique et montage : Jean-Marc Laisné

Textes : Jean-Yves Clément

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

Illustrations : © Jean-Baptiste Millot

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

LDV73

