



la dolce volta





# Au cinéma ce soir...

et tous les autres jours de la vie

# Jean-Marc **Luisada**

... sur l'écran noir de mes nuits blanches.

- La Dolce Vita (Federico Fellini, 1960)**  
**Nino Rota**  
 1 Thème principal / *Main theme* 1'49
- Mort à Venise / *Death in Venice* (Luchino Visconti, 1971)**  
**Gustav Mahler**  
 2 Symphonie n°5 : Adagietto 10'24  
 (Adaptation : Alexandre Tharaud)
- Le Vent de la plaine / *The Unforgiven* (John Huston, 1960)**  
**Wolfgang Amadeus Mozart**  
 3 Fantaisie en Ré mineur / *D minor* K.397 6'15
- Les Amants / *The Lovers* (Louis Malle, 1958)**  
**Johannes Brahms**  
 4 Thème et Variations en Ré mineur 11'25  
 (arrangement par Brahms de l'Andante con moderato du Sextuor à cordes op.18)  
*Theme and variations in D minor*  
 (arrangement by Brahms of the Andante con moderato from his String Sextet op.18)
- L'Arnaque / *The Sting* (George Roy Hill, 1973)**  
**Scott Joplin**  
 5 Solace 3'36

**Manhattan (Woody Allen, 1979)**

**George Gershwin**

Rhapsody in Blue

16'36

- |   |                      |       |
|---|----------------------|-------|
| 6 | Molto moderato       | 10'11 |
| 7 | Andantino moderato   | 3'01  |
| 8 | Agitato e misterioso | 3'24  |

**Rendez-vous à Bray (André Delvaux, 1971)**

**Johannes Brahms**

3 Intermezzi op.117

15'25

- |    |                    |      |
|----|--------------------|------|
| 9  | Andante moderato   | 4'47 |
| 10 | Andante non troppo | 4'42 |
| 11 | Andante con moto   | 5'56 |

**Casanova (Federico Fellini, 1976)**

**Nino Rota**

- 12 2 Valses sur le nom de Bach / *Waltzes on the Name of Bach*  
N°1 : Circus-Valzer

1'50

**Ludwig ou Le Crépuscule des dieux (Luchino Visconti, 1972)**

**Richard Wagner**

- 13 Elegie

1'41

**Cris et chuchotements / *Cries and Whispers* (Ingmar Bergman, 1972)**

**Frédéric Chopin**

- 14 Mazurka en La mineur / *A minor* op.17 n°4

4'33

**TT' : 74'42**



*Je ne peux m'empêcher de vous poser cette question provocatrice : pensez-vous que la musique s'impose nécessairement sur la pellicule d'un film ?*

Ma réponse sera tout aussi provocatrice : plus j'avance en âge, plus je me dis que le cinéma a besoin d'être muet ou plus exactement que l'image est parfois tellement forte que le son en devient superflu. A la Cinémathèque française de Chaillot, je me souviens avoir vu *L'Aurore* de Murnau, projeté à 19 images par seconde, sans aucun bruit ni accompagnement. Ce film muet de 1927 devenait une véritable... symphonie !

*D'où vous vient cet amour pour le cinéma ?*

C'était l'année de mes treize ans. Je partais en Angleterre faire mes études à l'École Yehudi Menuhin. J'ai vu *Mort à Venise* de Luchino Visconti qui est aujourd'hui encore pour moi, le plus beau film de tous les temps. Ce chef-d'œuvre m'a tellement marqué qu'il m'a probablement donné l'envie de devenir un musicien professionnel. Je me suis dit que l'on pouvait mourir d'amour et aimer le cinéma à la folie. Curieux bouleversement, à vrai dire, car le film est presque entièrement muet...



**Votre disque s'appelle « Au cinéma ce soir ». Par ce titre, à qui rendez-vous hommage ?**

À Armand Panigel, homme de culture (fondateur de la *Tribune des critiques de disques*, entre autres), passionné de cinéma, et à mes premiers émois cinématographiques liés à son émission *Au cinéma ce soir*. Un cinéma français que je regardais, dès mes huit ans, à la télévision avec mes parents. Je garde le souvenir de transmissions d'une valeur remarquable, associant, des années trente à cinquante, *Pépé le Moko* de Julien Duvivier aux *Croix de bois* de Raymond Bernard, en passant par *Falbala* de Jacques Becker. Les diffusions étaient enrichies d'entretiens, de témoignages présentés dans l'émission *L'Histoire du cinéma français par ceux qui l'ont fait*. Petite parenthèse : le scénario de *Falbala* était écrit par Maurice Abergé (également scénariste de *La Vérité sur Bébé Donge* d'Henri Decoin), le cousin de Denyse Rivière, mon professeur de piano. Qui plus est, la musique véritablement obsédante et superbe de ce film était signée par Jean-Jacques Grunenwald.

### *Est-ce le seul hommage que vous rendez ?*

Certes non. Dans cet album, l'hommage le plus personnel et profond est celui que je rends à mes deux parents. Ils m'ont appris à aimer le cinéma et la musique. Dans les salles obscures, nous avons vu, ensemble, de grands films hollywoodiens, des chefs-d'œuvre du cinéma français, du Néoréalisme italien...

---

Lorsque j'ai intégré l'École Yehudi Menuhin, je n'étais pas heureux. Pour rompre un peu ma solitude, ma mère m'écrivait tous les jours et ses lettres me racontaient les films qu'elle voyait avec mon père. Des films que je n'avais pas encore vus comme *Rendez-vous à Bray* que j'ai découvert en « avant-première » par les yeux ma mère avant de l'admirer bien plus tard, au cinéma. Les mots de ses lettres nourrissaient mon imaginaire.

---

**Existe-t-il dans l'évolution de vos goûts très divers pour le cinéma, une correspondance avec l'évolution de votre propre répertoire pianistique ?**

La correspondance me paraît avérée. Les goûts changent de manière parfois curieuse. J'aime finalement toujours ce que j'ai adoré, alors adolescent, qu'il s'agisse du cinéma ou de la musique. À l'époque de mes études au Conservatoire de Paris – j'allais alors au moins quatre fois par semaine au cinéma – j'ai abordé des répertoires « incontournables » et... que je ne joue plus aujourd'hui ! Je réécoute Karl Münchinger dont les Mozart sont célestes et fort éloignés de l'interprétation *historiquement informée*. Qu'est-ce que le souffle, qu'est-ce que la tenue d'un phrasé ? Je conseille à mes élèves de l'École Normale de musique de Paris, d'écouter les versions de Münchinger et de Wilhelm Furtwängler. On revient toujours à ses amours premiers et à la nourriture spirituelle des plus grands. Est-ce que j'aime un peu moins aujourd'hui Chopin, Schumann et Scriabine ? C'est possible. En revanche, Bach, Mozart et Schubert me sont devenus essentiels. C'est ainsi.

Il en va de même pour les films. Durant mes années d'études, je me suis intéressé à des films que je qualifierais maintenant de très sophistiqués et qui, il faut bien le dire, ne me satisfont plus.

### *Donnez-nous un exemple...*

J'adorais le cinéma d'Orson Welles. Ce n'est plus le cas. Cela peut paraître paradoxal, mais je supporte de moins de moins que l'image « bouge ».

### *Vous iriez donc plus volontiers vers le cinéma d'un Yasujiro Ozu...*

Certes ! Ou bien d'un Robert Bresson, d'un Jean-Luc Godard – malgré tout ce qu'il a pu dire et faire –, d'un Jean Grémillon, d'un Michel Deville, de Claude Chabrol du moins pour la première période de ces deux derniers réalisateurs. J'ajouterais François Truffaut et Claude Sautet que je redécouvre même si je n'aime pas tout leur œuvre. Pour revenir sur cette idée de l'immobilité, il n'est pas nécessaire de faire bouger la caméra – Bresson et Ozu le démontrent fort bien – lorsque cela ne se justifie pas. Ce qui implique de réaliser des cadrages parfaits.

J'ai revu récemment *Casque d'or* de Jacques Becker, film que je n'avais pas compris quand j'étais adolescent et qui me bouleverse aujourd'hui. Et puis, il y a aussi d'autres cinémas qui me touchent, comme la période hollywoodienne, celle de *Madame Bovary* incarnée, en 1949, par Jennifer Jones dans le film de Vincente Minnelli. Je n'oublie pas non plus *Assurance sur la mort*, *Sunset Boulevard*... La liste est quasi-infinie.

**Venons-en au choix des œuvres de cet album. Comment s'est-il organisé ? Pourriez-vous définir un « fil conducteur » parmi toutes les musiques que vous jouez ?**

Le cheminement va de Rota... à Rota ! Plus sérieusement et comme je l'ai déjà dit, ce disque est un hommage à mes parents. Je pense notamment à *Rhapsody in Blue* de Gershwin que mon père aurait tellement aimé que je lui joue. Mais, au Conservatoire de Paris, il n'était pas question de travailler ce type de partition guère considérée – doux euphémisme – à l'époque. A ce propos, je remarque que *Rhapsody in Blue* qui a été créée en 1924, a certainement influencé la *Rhapsodie sur un thème de Paganini* de Rachmaninov, composée dix ans plus tard. La 18<sup>e</sup> Variation est un décalque du thème central de la partition de Gershwin. Woody Allen – puisque nous évoquons la musique du film *Manhattan* – est un réalisateur passionnant et passionné. Sa culture est américaine, new-yorkaise plus exactement et il se moque délicieusement du snobisme de certains de ses compatriotes (truculente Diane Keaton !). Allen est un artiste pur et ses films nous grandissent. La musique de *Manhattan* est celle de la nostalgie, des matins tristes, d'un *Gatsby le Magnifique*, celui du roman de Francis Scott Fitzgerald et du film éponyme de Jack Clayton.

Je retrouve l'expression de la solitude, mais si différemment dans *La Dolce Vita*. Songez au rôle que Fellini attribue à Alain Cuny : il joue de l'orgue, tue ses enfants et se suicide. Quel film terrifiant dans sa dénonciation d'une société oisive et de la débauche des sentiments superficiels !

---

Pianistiquement, c'est admirablement écrit pour la main. Ne jamais oublier que Rota fut un disciple d'Alfredo Casella et qu'il étudia la direction d'orchestre auprès de Fritz Reiner. Je retrouve, ici, les contrastes tranchants et des éléments harmoniques fantasques qui demandent à l'interprète une grande liberté sonore. La douleur et le sarcasme doivent couler de source !

---

*On retrouve Alain Cuny, époux de Jeanne Moreau dans Les Amants de Louis Malle, film tourné en 1958, deux ans plus tôt que La Dolce Vita...*

Alain Cuny écoute la musique de Brahms, les variations d'après le *Premier Sextuor à cordes* – existe-t-il une musique suggérant à ce point, la jeunesse et la virilité ? – en sachant que sa femme va le quitter. C'est irrémédiable. Le caractère obsessionnel et inexorable du mouvement et donc du temps est une constante dans tous ces grands films et bien évidemment dans *Rendez-vous à Bray* d'André Delvaux. Une pendule rythme les heures. Le scénario s'inspire d'une nouvelle de Julien Gracq, *Le Roi Cophetua*. J'avoue que le style du texte m'a surpris par sa lourdeur. Voilà bien un problème entre le cinéma et la littérature : un scénario n'est pas de la littérature. Je suis d'autant plus heureux de jouer ces *Intermezzi op.117* que c'est la première fois que j'enregistre du Brahms. La musique colle aux personnages et même aux objets. Elle envahit un monde sensuel, secret et ambigu. Cette musique est celle de l'inconscient. Tout comme l'*Élégie* de Richard Wagner du film *Ludwig – Le Crépuscule des dieux* de Visconti. Certes, nous sommes dans un autre univers, mais l'épure du langage – qui existe à l'évidence dans les derniers opus de Brahms, ceux qu'il nommait ses *berceuses de ma douleur* – stupéfie dans la partition. Oubliée durant des décennies, la courte pièce annonce *Tristan et Isolde*. J'y vois la sobriété et la lente beauté du jeu de Romy Schneider face à l'enfermement sans espoir de Louis II de Bavière incarné par Helmut Berger.

*Certains de vos choix étonnent comme cette improbable Fantaisie en Ré mineur de Mozart au milieu du western de John Huston, Le Vent dans la plaine. Quel regard portez-vous sur l'utilisation de cette pièce ?*

« Improbable » est bien le terme pour cette musique dans ce film hollywoodien s'il en est, et que j'ai vu au cinéma avec mes parents. Je l'avoue : ce n'est pas le plus grand film de John Huston malgré une distribution fantastique. Burt Lancaster offre à sa mère un piano qui arrive sur un chariot en plein désert, au milieu de nulle part. Lillian Gish joue un extrait de la *Fantaisie en Ré mineur* dans un tempo très lent. C'est d'ailleurs celui que j'ai choisi à mon tour. C'est un moment de grâce dans un film d'une grande cruauté.



### *Insondable cruauté également avec Cris et Chuchotements d'Ingmar Bergman...*

L'un des plus grands films de tous les temps à mes yeux, même si je garde une petite préférence pour les longs-métrages tournés en noir et blanc. D'ailleurs, *Cris et Chuchotements* n'est pas véritablement filmé en couleurs, mais plutôt en rouge et blanc ! La seule scène en couleurs est celle du parc dans lequel l'espace est saturé des teintes de l'automne. Épouse de Bergman, la pianiste Käbi Laretei interprète, dans le film, la *Mazurka op.17 n°4* de Chopin. Paul Badura-Skoda qui fut élève d'Edwin Fischer me confia qu'elle était en cours avec lui et Alfred Brendel. Outre sa grande beauté, elle jouait remarquablement bien. La pièce de Chopin tout comme la *Sarabande* de Bach interprétée par Pierre Fournier caractérisent l'obsession du temps symbolisée par la multitude des pendules et cartels. Le début de la mazurka semble jaillir de nulle part. Elle exprime les sentiments refoulés – le thème central du film – et la haine des sœurs sans oublier l'amour secret de la servante, témoin de ce drame. Ce film horrifie et me submerge.

### *Changeons d'atmosphère et de décor avec Solace de Scott Joplin...*

Là encore, la musique et par conséquent le film *L'Arnaque* de George Roy Hill sont liés au souvenir de mes parents. C'est, plus exactement, le dernier film que nous avons vu ensemble, en 1974. *Solace* est la partie la plus nostalgique et touchante du film. Robert Redford a passé une nuit avec une serveuse dans un hôtel minable. Au réveil, quand il la retrouvera, elle sera tuée. C'est une scène à la fois intimiste et extrêmement violente alors que le film est surtout un divertissement très sonore. Il n'a nullement vieilli en raison de la beauté des costumes et des contrastes magnifiés entre deux Amériques, l'une riche, l'autre affamée.

*On retrouve ces contrastes sublimés avec Il Casanova de Fellini. Circus-Valzer de Nino Rota traduit d'une certaine façon les obsessions sexuelles felliniennes et accentue le caractère puéril et égoïste de Casanova interprété par Donald Sutherland. Quelle est la part d'humanité et d'inhumanité « mécanique » dans ce film et par conséquent, dans la musique ?*

Petite parenthèse : songez à *La Nuit de Varennes*, le film d'Ettore Scola qui met en scène le vieux Casanova joué par Marcello Mastroianni, devenu ce héros romantique bouleversé encore par la beauté du monde. C'est le Casanova qui rédige *Histoire de ma vie*, sublimement bien écrit. C'est cela le génie du cinéma italien et de deux réalisateurs que presque tout oppose. Revenons à Nino Rota, magicien du son au service de Fellini. Son Casanova, pauvre type, disons-le, est unanimement détesté par tous les personnages qu'il croise. Et que de scènes inouïes comme celle de l'orgue gigantesque joué à Wurtemberg ou bien la scène finale de la danse avec l'automate... La trivialité spectaculaire et l'expression de la beauté réunies !

*Au début de l'entretien, nous avons évoqué votre émotion en découvrant Mort à Venise. J'aimerais que nous concluions avec ce film qui tient une place essentielle dans votre panthéon de cinéophile...*

En effet. Ce film et certaines séquences en particulier – je songe à la scène lorsque la cantatrice interprète la *Berceuse* de Moussorgski, extraite des *Chants et Danses de la Mort* au moment où Gustav von Aschenbach est sur le point de mourir et qu'il contemple la beauté et, pour tout dire la vie qui le quitte – montre à quel point Visconti possédait une connaissance extraordinaire de toutes les expressions artistiques. Sur le grand écran, elles fusionnent en un seul geste.

Et puis, il y a, évidemment l'*Adagietto* de la *Cinquième Symphonie* de Mahler. J'ai choisi la transcription ou, devrais-je dire, l'adaptation d'Alexandre Tharaud, artiste si pur et pour lequel j'éprouve une grande admiration ainsi que de la gratitude pour m'avoir permis d'enregistrer sa partition. J'ai essayé de traduire au mieux la dimension symphonique de cette page qui diffracte le temps et j'avoue que sous mes doigts, je ressens, à chaque fois, le poids divinement épais des images. Je revis, alors, cette sorte de *confusion des sentiments* pour reprendre le titre de la célèbre nouvelle de Stefan Zweig.

*‘The cinema is probably the only place in the world where a man can weep, even sob, without the slightest shame.’*

A passionate film buff, Jean-Marc Luisada offers us a few tips on what to listen for in this programme, with ears and eyes wide open.

*I can't resist asking you a rather provocative question: do you think that music is a necessity in a film?*

I'll give you an equally provocative answer: the older I get, the more I think that cinema needs to be silent – or, to put it more precisely, that the image is sometimes so powerful that sound becomes superfluous. I remember seeing Murnau's *Sunrise* at the Cinémathèque Française de Chaillot, projected at nineteen frames per second, without any sound or musical accompaniment. This silent film from 1927 became a genuine . . . symphony!

*Where did your love for the cinema originate?*

It was the year I turned thirteen. I was going to England to study at the Yehudi Menuhin School. I saw Luchino Visconti's *Death in Venice*, which is still for me the most beautiful film of all time. That masterpiece made such an impression on me that it probably gave me the urge to become a professional musician. I told myself that one could die of love, and love the cinema to distraction. It was a strange film to produce that kind of emotional upheaval, to be honest, because in fact it's almost entirely silent . . .

*Your disc is called 'Au cinéma ce soir' (At the cinema tonight). Is the title a tribute to someone in particular?*

To Armand Panigel – a man of great culture (the creator of the record critics' discussion programme *La Tribune des critiques de disques* on French radio, among others) and a film buff – and to my first stirrings of cinephilia, which I owe to his television series *Au cinéma ce soir*. A series devoted to French cinema that I watched with my parents from the age of eight. I have memories of outstandingly valuable programmes, ranging from the thirties to the fifties, with films like Julien Duvivier's *Pépé le Moko*, Raymond Bernard's *Wooden Crosses*, Jacques Becker's *Falbalà*. And its value was further enriched by the interviews and documentaries presented in the programme *L'Histoire du cinéma français par ceux qui l'ont fait* (The history of the cinema by those who made it). A little aside: the screenplay of *Falbalà* was written by Maurice Aubergé (also the scriptwriter of Henri Decoin's *La Vérité sur Bébé Donge*), a cousin of my piano teacher Denyse Rivière. What's more, the music, truly haunting and superb, was composed by Jean-Jacques Grunenwald.

*Is that the only tribute you pay in this programme?*

Far from it. The most personal and profound tribute in this album is to my parents. They taught me to love films and music. At the cinema, we saw great Hollywood movies together, masterpieces of French cinema, of Italian neo-realism, and so much else.

---

When I started at the Yehudi Menuhin School, I wasn't happy. To relieve my loneliness, my mother wrote to me every day and her letters told me about the films she saw with my father. Films that I hadn't seen yet, such as *Rendez-vous à Bray*, which I discovered in a 'preview' through my mother's eyes before seeing it much later in the cinema. The words of her letters nourished my imagination.

---



*Does the evolution of your very wide tastes in film correspond to the evolution of your own piano repertory?*

Yes, that seems pretty accurate to me. Tastes sometimes change in a curious way. In the end, I still like what I loved as a teenager, whether it's films or music. When I was studying at the Paris Conservatoire – in those days I went to the cinema at least four times a week – I tackled repertory that everyone said was a 'must' and . . . which I no longer play today! Nowadays, I listen again to Karl Münchinger, whose Mozart performances are celestial and far removed from 'historically informed performance'. What is breadth, what is sustaining a phrase? I advise my students at the École Normale de Musique de Paris to listen to versions by Münchinger and Wilhelm Furtwängler. One always returns to one's first loves and to the spiritual nourishment of the very greatest artists. Do I like Chopin, Schumann and Scriabin a little less today? Maybe so. On the other hand, Bach, Mozart and Schubert have become essential to me. That's just the way it is.

The same applies to films. During my student years, I was interested in films that I would now call very sophisticated and which, I have to admit, don't satisfy me now.

### *Can you give us an example?*

I used to love the films of Orson Welles. That's no longer the case. It may seem paradoxical, but I have less and less patience when the image 'moves'.

### *So you would gravitate more to the cinema of Yasujiro Ozu.*

Absolutely! Or directors like Robert Bresson, Jean-Luc Godard (in spite of everything he may have said and done), Jean Grémillon, Michel Deville, Claude Chabrol – or at least the early period of the last two. I would add François Truffaut and Claude Sautet, whom I'm in the process of rediscovering, even if I don't like all their work. To come back to this idea of immobility, there's no need to move the camera – Bresson and Ozu demonstrate that very well – when it isn't justified. But that implies framing the image perfectly.

I recently saw again Jacques Becker's *Casque d'or*, which I didn't understand as a teenager yet which moves me deeply today. And then there are also other styles of cinema that touch me, such as the golden age of Hollywood, as exemplified by Vincente Minnelli's *Madame Bovary* (1949), with Jennifer Jones in the title role. Nor must I forget to mention *Double Indemnity*, *Sunset Boulevard* . . . The list is almost endless.

*Let's move on to the choice of works on this disc. How did you organise it? Could you point out a 'common thread' running through all the pieces you play?*

The thread runs from Rota . . . to Rota! Seriously though, as I said before, this album is a tribute to my parents. I'm thinking in particular of Gershwin's *Rhapsody in Blue*, which my father would have so liked me to play for him. But there could be no question of tackling that type of music at the Paris Conservatoire, where in those days it was held in low esteem – to put it mildly! All the same, it's worth pointing out that *Rhapsody in Blue*, premiered in 1924, certainly influenced Rachmaninov's *Rhapsody on a Theme of Paganini*, which was composed ten years later. The eighteenth variation is modelled on the big central theme of Gershwin's score. Woody Allen – since of course we're talking about the music he chose for his film *Manhattan* – is a fascinating and passionate director. His culture is American, a New Yorker's culture to be precise, and he delightfully mocks the snobbery of some of his compatriots (just look at the larger-than-life performance of Diane Keaton!). Allen is sheer artist, and his films broaden our minds. The music in *Manhattan* is redolent of nostalgia, of sad mornings, of *The Great Gatsby*, both F. Scott Fitzgerald's novel and Jack Clayton's film of it.

The theme of solitude recurs, but handled very differently, in *La Dolce Vita*. Think of the role Fellini gives to Alain Cuny: he plays the organ, then kills his children and himself. What a terrifying film in the way it denounces an idle society and the debauchery of superficial feelings!

---

In pianistic terms, it's beautifully written for the hands. We should always bear in mind that Rota was a composition pupil of Alfredo Casella and studied conducting with Fritz Reiner. The sharp contrasts and capricious harmonic elements here demand great freedom of sonority from the performer. The pain and sarcasm must seem perfectly natural!

---

*We meet Alain Cuny again, playing Jeanne Moreau's husband, in Louis Malle's The Lovers, made in 1958, two years before La Dolce Vita.*

Alain Cuny listens to the music of Brahms, the variation movement from the String Sextet no.1 – is there any music so suggestive of youth and virility? – in the knowledge that his wife is in the process of leaving him. And there's nothing he can do about it. The obsessive, inexorable character of movement and therefore of time is a constant in all these great films and of course also in André Delvaux's *Rendez-vous à Bray*. A clock marks off the hours. The screenplay is based on a short story by Julien Gracq, *Le Roi Cophetua*. I must admit that I was surprised by the ponderous style of the latter when I read it. This is a problem when one compares cinema and the written word: a screenplay is not literature. I'm especially happy to play the *Intermezzi* op.117 because this is the first time I've recorded Brahms. In Delvaux's film, these pieces are closely associated with the characters and even the objects. They permeate a world that is sensual, secretive and ambiguous. This is the music of the unconscious. Just like Richard Wagner's *Elegie* in Visconti's film *Ludwig*. Of course, we're in another universe here, but the purity of language – clearly evident in Brahms's late piano works, which he called 'lullabies of my sorrow' – is astonishing in this short piece too. Though forgotten for decades, it foreshadows *Tristan und Isolde*. I see in it the sobriety and slow beauty of Romy Schneider's acting in the face of the hopeless imprisonment of Ludwig II of Bavaria, played by Helmut Berger.

*Some of your choices are surprising, such as the improbable appearance of Mozart's Fantasia in D minor in the middle of John Huston's Western The Unforgiven. How do you view the use of this piece?*

'Improbable' is the right word for this of all pieces of music in this quintessential Hollywood film, which I saw in the cinema with my parents. I'm prepared to admit it's not John Huston's finest film, despite a fantastic cast. The hero (Burt Lancaster) gives his mother (Lillian Gish) a piano that arrives on a wagon in the middle of the desert, the middle of nowhere. She plays an excerpt from the D minor Fantasia at a very slow tempo – which is actually the one I chose in my turn. It's a moment of grace in a film of great cruelty.

*Also unfathomably cruel is Ingmar Bergman's Cries and Whispers . . .*

One of the greatest films of all time, in my view, even if I have a slight preference for movies shot in black and white. In any case, *Cries and Whispers* isn't really filmed in colour, but in red and white! The only colour scene is the one in the park, where the whole space is saturated with autumnal hues. The pianist Käbi Laretei, Bergman's ex-wife, plays Chopin's Mazurka op.17 no.4 in the film. Paul Badura-Skoda, who was a pupil of Edwin Fischer, told me that they used to attend his classes together along with Alfred Brendel. Quite apart from her great beauty, he said, she played remarkably well. Both the Chopin piece and the Bach Sarabande for cello performed by Pierre Fournier represent the obsession with time symbolised by the multitude of chiming and ticking clocks. The opening of the mazurka seems to emerge from nowhere. It expresses the repressed feelings – the central subject of the film – and the mutual hatred of the sisters, not forgetting the secret love of the maidservant who witnesses the drama. This film horrifies and overwhelms me.

*Let's have a change of atmosphere and setting with Scott Joplin's Solace.*

Here again, the music and consequently George Roy Hill's film *The Sting* are linked to the memory of my parents. To be more precise, it was the last film we all saw together, in 1974. *Solace* comes at the most nostalgic and touching part of the story. The Robert Redford character has spent a night with a waitress in a seedy hotel. When he wakes up and sees her again, she gets killed. It's an intimate yet extremely violent scene, even though the film is above all entertainment with a splendid soundtrack. It hasn't aged at all, thanks to the beauty of the costumes and the magnified contrasts between two Americas, one rich, the other starving.



*These sublimated contrasts recur in Fellini's Casanova. In a sense, Nino Rota's Circus-Valzer translates Fellini's sexual obsessions and accentuates the puerile and selfish character of Casanova, played by Donald Sutherland. What are the relative proportions of humanity and 'mechanical' inhumanity in the film, and therefore in the music?*

A brief aside: remember Ettore Scola's *That Night in Varennes*, in which the elderly Casanova, played by Marcello Mastroianni, is transformed into a romantic hero still deeply moved by the beauty of the world. Now *there* we have the Casanova who created the sublimely written *History of My Life*. And that encapsulates the genius of Italian cinema and of two directors who are almost diametrical opposites. Let's go back to Nino Rota, that wizard of sound in the service of Fellini. His Casanova – an utter creep, let it be said – is unanimously detested by all the characters he meets. And what incredible scenes, like the one with the gigantic organ played in Württemberg or the final scene of the dance with the mechanical doll . . . Spectacular triviality and aesthetic beauty combined!

*At the start of this interview, we spoke of how moved you were when you discovered Death in Venice. I'd like us to conclude with this film, which occupies a key place in your cinematic pantheon.*

Yes, it does. This film and certain sequences in particular – I'm thinking of the scene when the woman sings *Lullaby* from Mussorgsky's *Songs and Dances of Death*, at the moment when Gustav von Aschenbach is about to die and he contemplates the beauty and indeed the life that are ebbing away from him – show the extraordinary knowledge Visconti possessed of every form of artistic expression. On the big screen, they merge in a single gesture.

And then, of course, there's the Adagietto from Mahler's Fifth Symphony. I chose the transcription, or perhaps I should say the adaptation by Alexandre Tharaud, such a pure artist, whom I greatly admire and whom I'd like to thank for having allowed me to record his score. I've tried to convey as well as I can the symphonic dimension of this piece which diffracts time. I must confess that, every time I play it, I feel the divine density of the images weighing on my fingers. And in those moments I relive the 'confusion of feelings' evoked by Stefan Zweig's famous novella of the same name.

# 今夜は映画館で

——過ぎ去りし日々の追懐

ジャン＝マルク  
ルイサダ

- 甘い生活(フェデリコ・フェリーニ, 1960)  
ニーノ・ロータ
- 1 メイン・テーマ 1'49
- ベニスに死す(ルキノ・ヴィスコンティ, 1971)  
グスタフ・マーラー
- 2 交響曲第5番:アダージェット 10'24  
(編曲:アレクサンドル・タロー)
- 許されざる者(ジョン・ヒューストン, 1960)  
ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト
- 3 幻想曲 二短調 K.397 6'15
- 恋人たち(ルイ・マル, 1958)  
ヨハネス・ブラームス
- 4 主題と変奏 二短調 11'25  
(ブラームス自身の編曲による弦楽六重奏曲作品18の第2楽章のピアノ独奏版)
- 스팅(ジョージ・ロイ・ヒル, 1973)  
スコット・ジョプリン
- 5 ソラース 3'36

マンハッタン(ウディ・アレン, 1973)

ジョージ・ガーシュウィン

ラブソディ・イン・ブルー

16'36

- |   |                |       |
|---|----------------|-------|
| 6 | モルト・モデラート      | 10'11 |
| 7 | アンダンティーノ・モデラート | 3'01  |
| 8 | アジタート・エ・ミステリオソ | 3'24  |

ブレーでのランデヴー(アンドレ・デルヴォー, 1971)

ヨハネス・ブラームス

3つの間奏曲 作品117

15'25

- |    |              |      |
|----|--------------|------|
| 9  | アンダンテ・モデラート  | 4'47 |
| 10 | アンダンテ・ノントロッポ | 4'42 |
| 11 | アンダンテ・コン・モート | 3'24 |

カサノバ(フェデリコ・フェリーニ, 1976)

ニーノ・ロータ

- |    |                              |      |
|----|------------------------------|------|
| 12 | バッハの名による2つのワルツ: 第1曲 サーカス・ワルツ | 1'50 |
|----|------------------------------|------|

ルートヴィヒ/神々の黄昏(ルキノ・ヴィスコンティ, 1973)

リヒャルト・ワーグナー

- |    |      |      |
|----|------|------|
| 13 | エレジー | 1'41 |
|----|------|------|

叫びとささやき(イングマール・ベルイマン, 1972)

フレデリック・ショパン

- |    |                 |      |
|----|-----------------|------|
| 14 | マズルカ イ短調 作品17-4 | 4'33 |
|----|-----------------|------|

演奏時間 : 74'42

“おそらく映画館は、この世界で唯一、私たちが少しも恥じることなく涙を流し、嗚咽することさえできる場所です”と、ジャン＝マルク・ルイサダは言う。

筋金入りの映画通であるピアニスト、ルイサダが、その大きく開かれた耳と目を頼りに、本盤の“聞きどころ”を語ってくれた。

まずは挑発的な質問をさせてください:果たして音楽は、映画にとって必要なのでしょうか?

挑発的な答えをお返しします:私の場合、年を重ねるにつれ、“映画は無音でなければならない”と考えるようになりつつあります。より正確に言えば、時に映像の力はあまりに強烈で、音が余計に感じられるのです。これに関して私がよく覚えているのは、シャイヨ宮のシネマテーク・フランセーズで観たムルナウの『サンライズ』です。1秒19コマの映像が、いかなる音も音楽も発さず流れていきました。そのとき1927年のサイレント映画は、純然たるシンフォニーと化したのです!

いつから映画を深く愛するようになったのですか?

13歳になった年です。ちょうどユーディ・メニューイン音楽学校で学ぶためにイングランドへ発った年です。あの年に観たルキノ・ヴィスコンティの『ベニスに死す』は、今も私にとって、映画史上、最も美しい作品でありつづけています。この傑作から大きな影響を受けましたし、おそらく私は、同作を観てプロの音楽家になろうと志しました。そして、ひとは愛ゆえに死ぬこともあるし、気が狂うほど映画を愛することもあるのだと悟りました。正直なところ、『ベニスに死す』は奇妙な映画です——ほぼ無声であるにも関わらず、感情の劇的なうねりが描かれます。

## 本盤のタイトル“*Au cinéma ce soir* (今夜は映画館で)”は、特定の人物へのオマージュでしょうか？

アルマン・パニジェル Armand Panigell に敬意を表しています。彼は偉大な教養人であり(レコード批評家たちが討論を繰り広げるフランスのラジオ番組「*La Tribune des critiques de disques*」の創始者として特に有名)、“映画狂”でもありました。そして少年時代の私の“映画愛”と強く結びついているのが、パニジェルのテレビ番組シリーズ「*Au cinéma ce soir*」なのです。このフランス映画を紹介する番組を、私は8歳の時から両親と一緒に観ていました。ジュリアン・デュヴィヴィエの『望郷』、レイモン・ベルナルの『戦場の墓標(木の十字架)』、ジャック・ベッケルの『偽れる装い』など、1930年代から1950年代までの名画を観たことをよく覚えています。さらにパニジェルの「*L'Histoire du cinéma français par ceux qui l'ont fait* (フランス映画史とその担い手たち)」という番組は、インタビューとドキュメンタリーによって、さらなる内容の充実がはかられていました。余談ですが、『偽れる装い』の脚本を手がけたモーリス・オーベルジェ(アンリ・ドコワンの『ベベ・ドンジュの真相』の脚本も担当)は、私のピアノの師ドゥニズ・リヴィエールの従兄弟なのです。しかも『偽れる装い』の音楽——いちど聞いたら忘れられない素晴らしい音楽です——を手がけたのは、ジャン＝ジャック・グリューネンバルトです。



## 本盤で貴方がオマージュを捧げているのは、パニジェルだけですか？

彼だけではありません。このアルバムは、最も深く個人的な次元では、私の両親に捧げられています。彼らは私に、映画と音楽を愛することを教えてくれました。両親とは映画館で、ハリウッドの名画、フランス映画やイタリア・ネオレアリズモ(新写実主義)の傑作など、さまざまな映画と一緒に観ました。

---

私はユーディ・メニューイン音楽学校で学び始めた時、寂しい思いをしました。私の孤独を癒すため、母は毎日、手紙を送ってくれました。そこには、母が父と観た映画について書かれていました。私は、まだ観たことのない映画——たとえば『ブレーでのランデヴー』——を、じっさいに映画館で観る前に、母の目を通して先に知ったのです。それはまるで“プレビュー”のようでした。母の手紙は、私の想像力を育ててくれました。

---

映画に関して実に幅広い嗜好をお持ちですが、その嗜好の変遷に、貴方のピアノ・レパートリーの変遷と相通ずるところはありますか？

あると思います。嗜好には、時に奇妙な変化が起こるものです。いずれにせよ私は、映画でも音楽でも、10代の頃に愛した作品をいまだに好んでいます。パリ国立音楽院で学んでいた時、少なくとも週に4回は映画館に通っていました——当時の私は、周囲の皆が“必須”とみなす楽曲をさらっていました。現在の私がそれらを弾くことはありません！ 近頃、私はカール・ミュンヒンガーの録音を聞き直しています。いわゆる“歴史的情報に基づく演奏(HIP)”とはかけ離れた彼のモーツァルトは、どれも天の調べのように美しい演奏です。音楽の広がりとは何なのか？ フレーズを持続させるとはどういうことなのか？ そのような問いに関して、私はパリのエコール・ノルマル音楽院の生徒たちに、ミュンヒンガーやヴィルヘルム・フルトヴェングラーの演奏を聞くよう勧めています。ひとは必ず、最初に愛したものや、かつて偉大な演奏家たちから得た精神的な“滋養”へ“回帰”します。私の場合、以前に比べて、ショパン、シューマン、スクリャービンの音楽への愛はやや薄れてきたかもしれません。一方、バッハ、モーツァルト、シューベルトは、私にとって最も重要で不可欠なレパートリーになりつつあります。とにかく実情はそうなのです。

それは映画にも当てはまります。学生時代に関心を引かれた幾つかの作品は、今の私には凝りすぎているように感じられ、楽しめません。

## 具体例を挙げていただけますか？

昔はオーソン・ウェルズの映画が大好きでしたが、今は違います。逆説的に聞こえるかもしれませんが、年を重ねるにつれ、“動き”の多い映像に耐えるのが難しくなりつつあります。

## つまり今後、小津安二郎の映画にさらに惹かれていくわけですね？

その通りです！ ロベール・ブレッソン、ジャン＝リュック・ゴダール(彼の言動の全てに目をつぶるならば……)、ジャン・グレミヨン、ミシェル・ドヴィル、クロード・シャブロールのような監督の作品(ドヴィルとシャブロールについては、少なくとも初期作品)に、いっそう惹かれていくはずですよ。私が現在、その魅力を“再発見”しつつあるフランソワ・トリュフォーとクロード・ソーテもここに含まれますが、二人については、全作品が好きわけではありません。“動き”に話題を戻しましょう。ブレッソンも小津も、正当な理由がない限りカメラを動かす必要はないということを、実に見事に証明しています。むろんそれは、完璧な構図ありきの話ですが。

最近、ジャック・ベッケルの『肉体の冠』をまた観ました。10代の頃は理解できなかった作品ですが、今は深い感動をおぼえます。今まで目を向けてこなかったスタイルの映画にも心動かされています。たとえば、ジェニファー・ジョーンズが主演したヴィンセント・ミネリ監督の『ボヴァリー夫人』(1949)のようなハリウッド黄金時代の作品、あとは『深夜の告白』、『サンセット大通り』など……作品名を際限なく挙げることができます。

本盤の収録曲や、その構成についてもお聞かせください。全曲を結びつける共通の糸のようなものはありますか？

“糸”はロータで始まり…ロータで終わります！ もう少し真面目に語っておくと、前述の通り、このアルバムは私の両親に捧げられています。とりわけ父は、私が彼のためにガーシュウインの《ラプソディ・イン・ブルー》を弾いたら大いに喜んだはずですが、しかしパリ音楽院では、この種の音楽に取り組むことは論外でした。当時《ラプソディ》は——控えめに言っても——軽んじられていましたから……。とはいえ、1924年に初演された《ラプソディ》が、10年後に書かれたラフマニノフの《パガニーニの主題による狂詩曲》に間違いなく影響を与えていることは、無視できません。第18変奏には、ガーシュウインの《ラプソディ》の中心的な主題と似た素材が見出されます。《ラプソディ》を『マンハッタン』で用いたウディ・アレンは、魅力と情熱にあふれる映画監督です。彼は、アメリカ文化、より具体的にはニューヨークの文化を体現しており、同作ではスノビッシュなアメリカ人たちを愉快に揶揄しています(ダイアン・キートンがそれを大袈裟に表現しています!)生粋のアーティストであるアレンの映画は、私たちの見識を広げてくれます。『マンハッタン』の音楽は、言うなれば、ノスタルジアの音楽であり、切ない朝の音楽であり、『華麗なるギャツビー』(F・スコット・フィッツジェラルドの小説とジャック・クレイトンの同名の映画)へ通ずる音楽と言えます。

そのような孤独感は、フェリーニの『甘い生活』にも見出されますが、『マンハッタン』とは全く異なるアプローチです。アラン・キューニーが演じた役を思い起こしてみましょう。ステイナーはオルガンを弾き、2人の子どもたちを殺し、自殺します。この恐ろしい映画は、無為な社交界と薄っぺらな感情が渦巻く放蕩を、公然と非難しているのです！

---

メイン・テーマはピアノ曲として優れており、ロータがアルフレード・カゼッラのもとで作曲を学び、フリッツ・ライナーのもとで指揮を学んだことに納得がいきます。この曲の鋭利なコントラストと気まぐれな和声は、奏者に自由奔放な響きを求めます。そこから苦悩と皮肉が、ごく自然に流れ出てこなければなりません！

---

アラン・キュニーは、『甘い生活』の2年前、1958年公開のルイ・マル監督『恋人たち』では、ジャンヌ・モローの相手役を演じていますね。

『恋人たち』でキュニーが演じるアンリは、妻が出て行くことを知りながら、ブラームスの弦楽六重奏曲第1番の変奏曲[第2楽章]に耳を傾けます——二人の関係は修復不可能です。これほどに若さと男らしさを暗示する音楽が、他にあるでしょうか？ これら全ての映画に共通しているのは、強迫的で容赦ないリズム——すなわち時の流れ——です。アンドレ・デルヴォーの『ブレーでのランデヴー』も、その例に漏れません。言うなれば、振り子時計が時を刻んでいます。この映画の原作は、ジュリアン・グラックの短編『コフェテュア王』です。実を言うと、私はこの短編を読んだ時、グラックの重い文体に驚かされました。映画と文学の比較は、時に困難を呈します。シナリオは文学ではありませんから……。私は今回とりわけ、『3つの間奏曲 作品17』を取り上げることに喜びを感じました。私にとって初のブラームス作品の録音であったからです。『ブレーでのランデヴー』では『3つの間奏曲』が、登場人物たちや特定の物々と緊密に結びつけられています。このブラームスの音楽が、官能的で、秘密めいた、曖昧な世界に染みわたっています。それは意識下に属する音楽なのです。ヴィスコンティの『ルートヴィヒ』で用いられているリヒャルト・ワーグナーの《エレジー》にも、全く同じことが言えます。確かに、《エレジー》で繰り広げられるのは別の音世界です。とはいえ《エレジー》は、純化された音楽言語——それはブラームスが“我が苦悩の子守唄”と呼んだ彼の晩年のピアノ作品の中にはっきりとみとめられます——によって、私たちの心をつかみます。《エレジー》は数十年間、忘れられていましたが、『トリスタンとイゾルデ』を予示する重要な作品です。私はこの曲を聞くと、バイエルン王ルートヴィヒ2世(ヘルムート・バーガー)の絶望的な幽閉に直面するエリーザベト(ロミー・シュナイダー)の、節度ある、ゆっくりとした美しい物腰を思い出します。

今回の選曲には意外性もあります。たとえば、ジョン・ヒューストンの西部劇映画『許されざる者』とモーツァルトの《幻想曲 二短調》は、“まずあり得ない”組み合わせです。この曲は劇中でどのような役割を演じていると思われますか？

“まずあり得ない”という言葉は、『許されざる者』で流れる全ての楽曲に当てはまります。私は、このハリウッド映画の真髄をなす作品を、子どもの頃に両親と映画館で観ました。ただし『許されざる者』は、キャストは素晴らしいのですが、ヒューストンの最高傑作とは言えないと思います。この映画の中で、主人公(バート・ランカスター)が母親(リリアン・ギッシュ)に贈る一台のピアノが、荷車に載せられ、荒野のど真ん中に届きます。周囲に何も無い、人里離れた荒野に……。彼女は《幻想曲 二短調》の抜粋を、とても遅いテンポで奏でます。これにちなんで、本盤に幻想曲を収めることにしました。残酷な物語の中で、しばしの静謐が訪れるシーンです。

## イングマール・ベルイマンの映画『叫びとささやき』も、果てしなく残酷な物語です……

私はどちらかと言えば白黒映画のほうが好きなのですが、それでも、『叫びとささやき』は映画史上の最高傑作の一つだと思います。……この作品はカラー映画というより、赤白映画ですけど！ 唯一“カラー”となる公園のシーンでは、空間全体が秋の色調に満ちあふれます。この映画では、ベルイマンの元妻でピアニストのケビ・ラレティがショパンの《マズルカ 作品17-4》を弾いています。パウル・バドゥラ＝スコダから聞いたのですが、彼とラレティとアルフレート・ブレンデルは、ともにエトヴィン・フィッシャーのレッスンを受けたそうです。バドゥラ＝スコダいわく、ラレティは素晴らしいピアノの腕の持ち主で、おまけに美女だったそうです。『叫びとささやき』では、このショパンのマズルカも、ピエール・フルニエが弾くバッハのサラバンドも、強迫観念のごとき時を体現しており、それは多くの時計の鐘の音や針の音によって象徴されてもいます。マズルカの冒頭は、どこからともなく立ち現れてくるような印象を与えます。この曲には、抑圧された感情——この映画の中心的主題——と、姉妹たちが互いに寄せる憎しみを託されてもいます。さらに忘れてはならないのは、このドラマを目撃する女中の密かな恋でしょう。『叫びとささやき』は私をぞっとさせ、圧倒します。



そろそろ気分と“セット”を変えましょう。スコット・ジョプリンの《ソラース》についてはいかがですか？

ジョージ・ロイ・ヒルの映画『スティング』と《ソラース》も、私の両親の思い出と結びついています。より正確に言うと、『スティング』は私たちが一緒に観た最後の映画です。1974年のことでした。《ソラース》が流れるのは、物語の最もノスタルジックで胸を打つ瞬間です。フッカー（ロバート・レッドフォード）は、みずぼらしいホテルでウェイトレスと一夜を過ごします。目覚めたフッカーは、彼女と再会しますが、彼女は目の前で殺されてしまいます。『スティング』は素晴らしいサウンドトラックを聞かせる娯楽映画ですが、この場面は、親密な雰囲気でありながら非常に暴力的です。美しい衣装と、二つのアメリカ——富めるアメリカと貧しきアメリカ——の強烈なコントラストゆえに、『スティング』は今日も全く古びていません。

そのような純化されたコントラストは、フェリーニの『カサノバ』でも浮き彫りにされます。ニーノ・ロータの《サーカス・ワルツ》は、言わばフェリーニの性的妄想を反映するとともに、ドナルド・サザーランドが演じる主人公の未熟で利己的な性格を際立たせます。この映画——従ってこの音楽——において、人間性と“機械的な”非人間性はどのようなバランスで表現されているのでしょうか？

しばし話題が脇に逸れますが、エットーレ・スコラの映画『ヴァレンヌの夜』でマルチェロ・マストロヤンニが演じる年配のカサノバは、この世の美にまだ心をかき乱されるロマンティックな男として描かれています。それは『我が生涯の物語(カサノバ回想録)』において、見事な筆遣いで人生を振り返ったカサノバのイメージそのものです。二つの映画は、イタリア映画の精髓、そして好対照をなす二人の映画監督の特質を端的に示しています。フェリーニと彼に仕えた音の魔術師ニーノ・ロータに話題を戻しましょう。フェリーニが提示したカサノバは、彼が出会う全登場人物から例外なく嫌われます。こう言ってよければ、“嫌な奴”です。この映画には、たとえばヴェルテンベルクで奏でられる巨大なオルガンの場面や、カサノバが機械仕掛けの女性人形と踊る最終場面など、途轍もないシーンがあります。些細なものが壮観さを帯びる一方で、美の権化が現れるのです！

このインタビューの冒頭で貴方は、『ベニスに死す』を初めて観て感動した時のことを振り返りましたね。最後に、貴方が愛でる数々の映画の中でも特別な位置を占めるこの作品について、お話しください。

確かに、私にとって『ベニスに死す』は特別な存在です。この映画を観ると、ヴィスコンティが、あらゆる芸術形式に関して並々ならぬ知識を有していたことがわかります。大スクリーンの中で、種々の芸術形式が溶け合い、一つの身振りと化しています。これに関して私が特に言及しておきたいのは、主人公グスタフ・フォン・アッセンバッハが、過ぎ去っていく美と人生に考えを巡らせながら死を迎える場面です。この時、女性がムソルグスキーの歌曲集《死の歌と踊り》の〈子守唄〉を歌います。

そしてもちろん、『ベニスに死す』と言えば、マーラーの第5交響曲の〈アダージェット〉ですね。本盤では、アレクサンドル・タローが編曲したピアノ独奏版を取り上げました。私は、真の芸術家であるタローを尊敬していますし、今回、編曲版の録音を快く許可してくれたことに感謝しています。本盤で私は、〈アダージュ〉がもつ交響乐的な側面をできる限り伝えようと努めています。この音楽は言わば、時を回折させます。実のところ、この曲を演奏するたびに、神々しく濃密なヴィスコンティの映像が指に重くのしかかるような感覚をおぼえます。その瞬間に私は、シュテファン・ツヴァイクの有名な小説のタイトルと同様、“感情の混乱 *Verwirrung der Gefühle*” を体験することになります。



## Jean Marc Luisada

**Jean Marc Luisada étudie le piano à l'école Yehudi Menuhin près de Londres puis au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où il remporte en 1977 le Premier Prix de piano dans la classe de Dominique Merlet et en 1978 le Premier Prix de musique de chambre dans la classe de Geneviève Joy-Dutilleux.**

Il est lauréat du Concours Dino Ciani (1983) et du célèbre Concours Chopin de Varsovie (1985). Il a reçu les conseils de grands maîtres tels que Denyse Rivière, Marcel Ciampi, Paul Badura-Skoda, Miłosz Magin, Vlado Perlemuter...

Jean-Marc Luisada mène depuis de plus de trente ans une carrière de concertiste hors du commun. Il joue dans des salles prestigieuses telles que le Théâtre des Champs-Élysées à Paris, Alice Tully Hall à New York, Wigmore Hall à Londres, Suntory Hall à Tokyo ..., ainsi que dans des festivals renommés tels que le Festival Chopin à Paris, le Festival de La Roque d'Anthéron, le Festival de Besançon, La Folle Journée de Nantes, le Festival Berlioz de La Côte Saint André, La Grange aux Pianos en Berry, mais aussi en Europe et aux États-Unis. Il participe également à de nombreuses tournées au Japon, en Europe, au Canada.

En formation de musique de chambre, il s'entoure entre autres de Gary Hoffman, de Pierre Amoyal, de Philippe Bernold, de Yuzuko Horigome, de Patrick Messina, des Quatuors Talich et Modigliani, du Fine Arts Quartet... Parallèlement à cette activité de concertiste, Jean-Marc Luisada enseigne à l'École Normale Alfred Cortot de Paris.

Jean-Marc Luisada est officier des Arts et des Lettres.

## Jean Marc Luisada

Jean-Marc Luisada studied the piano at the Yehudi Menuhin School near London and then at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, where he won Premiers Prix for piano in Dominique Merlet's class in 1977 and for chamber music in Geneviève Joy-Dutilleux's class in 1978.

He was a prizewinner at the Dino Ciani Competition (1983) and the famous Chopin Competition in Warsaw (1985). He received guidance from a number of great teachers, including Denyse Rivière, Marcel Ciampi, Paul Badura-Skoda, Miłosz Magin and Vlado Perlemuter.

Jean-Marc Luisada has pursued an outstanding career as a concert artist for more than thirty years now. He appears in such prestigious venues as the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, Alice Tully Hall in New York, Wigmore Hall in London and Suntory Hall in Tokyo, and at famous festivals including the Chopin Festival in Paris, the Festival de La Roque d'Anthéron, the Festival de Besançon, La Folle Journée de Nantes, the Festival Berlioz de La Côte Saint André and La Grange aux Pianos en Berry in France, and elsewhere in Europe and the United States. He also tours Japan, Europe and Canada regularly.

As a chamber musician, he has performed with Gary Hoffman, Pierre Amoyal, Philippe Bernold, Yuzuko Horigome, Patrick Messina, the Talich, Modigliani and Fine Arts Quartets, among others. In addition to his concert activity, he teaches at the École Normale Alfred Cortot in Paris.

Jean-Marc Luisada is an Officier des Arts et des Lettres.

## ジャン＝マルク・ルイサダ

ジャン＝マルク・ルイサダは、ロンドンのユーディ・メニューイン音楽学校で学んだのち、パリ国立高等音楽院に進んだ。同校のドミニク・メルシエのピアノ・クラスで1977年に一等賞を、ジュヌヴィエーヴ・ジョワ＝デュティユーの室内楽のクラスで1978年に一等賞を、それぞれ得ている。

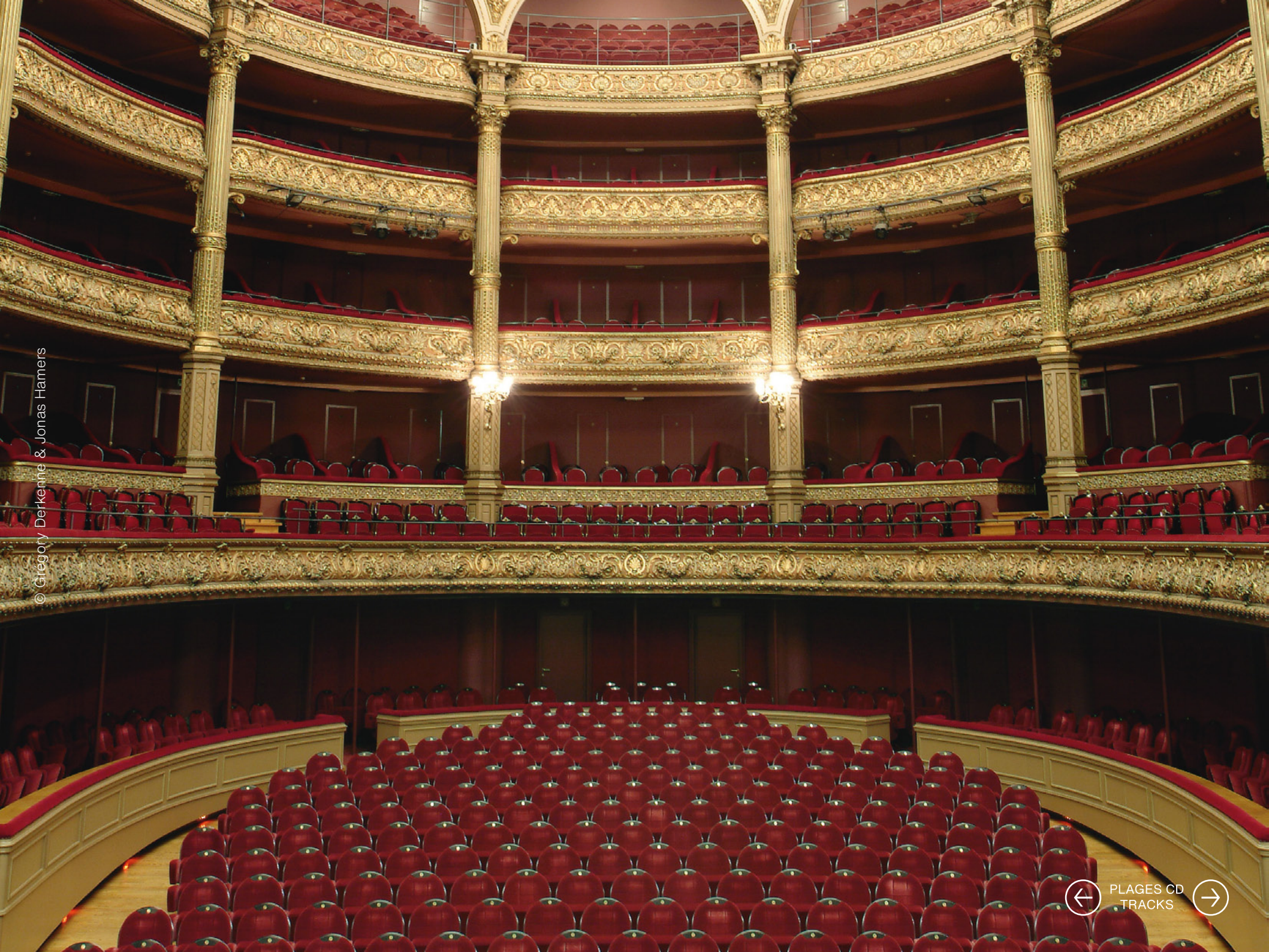
ディーノ・チアーニ記念コンクール(1983)およびワルシャワのショパン国際ピアノ・コンクール(1985)で入賞。これまで、マルセル・シャンピ、ドゥニズ・リヴィエール、パウル・バドゥラ＝スコダ、ミロシュ・マギン、ヴラド・ペルルミュテールら大家たちから薫陶を受けた。

30年以上ものあいだ傑出したコンサート・ピアニストとして活動をつづけてきたルイサダは、パリのシャンゼリゼ劇場、ニューヨークのアリス・タリー・ホール、ロンドンのウィグモア・ホール、東京のサントリーホールなど、屈指のホールで演奏を重ねており、パリのショパン音楽祭、ラ・ロック・ダンテロン国際ピアノ音楽祭、ブザンソン音楽祭、ナントのラ・フォル・ジュルネ、ラ・コート＝サン＝タンドレのベルリオーズ音楽祭、ベリーのラ・グランジュ・オ・ピアノのほか、ヨーロッパおよびアメリカの著名な国際音楽祭から招かれている。また日本、ヨーロッパ、カナダで数多くのツアーもおこなっている。

室内楽では、ゲイリー・ホフマン、ピエール・アモイヤル、フィリップ・ベルノルド、堀米ゆず子、パトリック・メッシーナ、ターリヒ四重奏団、モディリアーニ四重奏団、ファイン・アーツ四重奏団らと共演。

演奏活動と並行して、パリのアルフレッド・コルトー記念エコール・ノルマル音楽院で後進の指導にも励んでいる。

フランス共和国芸術文化勲章“オフィシエ”を受勲。



© Gregory Derkenne & Jonas Hamers



## La Salle Philharmonique de Liège

Inaugurée en 1887 avec le concours du violoniste liégeois Eugène Ysaÿe, la Salle Philharmonique de Liège est un bâtiment de style éclectique d'inspiration Renaissance. Conçue comme une salle « à l'italienne », richement décorée de dorures et de velours rouge, complètement restaurée entre 1998 et 2000, la Salle compte plus de 1000 places réparties en un parterre, un balcon, trois rangs de loges et un amphithéâtre de 240 places.

Particulièrement vaste, la scène comporte un orgue de Pierre Schyven (1888), restauré de 2002 à 2005, et des peintures murales évoquant Grétry et César Franck (1954). Siège de l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège, la Salle Philharmonique de Liège sert régulièrement de studio d'enregistrement aussi bien pour le répertoire symphonique que la musique de chambre ou les musiques anciennes. Les témoignages d'interprètes comme Philippe Herreweghe, Louis Langrée, Pascal Rophé, Éric Le Sage, Paul Daniel... ont conduit plusieurs grandes maisons de disques (Harmonia Mundi, Universal, EMI Classics, Alpha, La Dolce Volta...) à choisir cette salle pour ses qualités acoustiques particulièrement flatteuses.

## Liège Philharmonic Hall

Inaugurated in 1887 with the support of the violinist Eugène Ysaÿe, the Liège Philharmonic Hall is eclectic in style but basically of Renaissance inspiration. Built on the model of an Italian theatre, richly decorated with gilding and red velvet, it was completely restored between 1998 and 2000. The hall has seating for over 1000 people, with stalls, balcony, three rows of boxes and an amphitheatre of 240 seats.

The vast stage, decorated with murals depicting Grétry and César Franck (1954), is equipped with an organ by Pierre Schyven (1888, restored between 2002 and 2005). Home of the Liège Royal Philharmonic, the hall is used regularly as a recording studio for symphonic, chamber and early music. The testimony of personalities of the music world including Philippe Herreweghe, Louis Langrée, Pascal Rophé, Éric Le Sage and Paul Daniel has led several major record labels (among them Harmonia Mundi, Universal, EMI Classics, Alpha and La Dolce Volta) to choose this hall for its very fine acoustics.

## リエージュ・フィルハーモニー・ホール

リエージュ・フィルハーモニー・ホール(旧:リエージュ王立音楽院附属ホール)は、リエージュ出身のヴァイオリン奏者ウジェーヌ・イザイの協力を得て1887年に開館した。ルネサンス期の要素を取り入れた折衷主義の建築様式が特徴で、“イタリア式”のホールの内装には金色の装飾と赤色のビロードが贅沢に用いられている。同ホールは1998年から2000年にかけて行われた改修工事を経てリニューアル・オープンした。その1000席を超える客席は、240席ある1階正面席の他、1階後方席、上階バルコニー席、3列のボックス席から構成されている。

広大な舞台の後方にそびえるパイプ・オルガンは高名な製作者ピエール・シュハイヴェンが手がけたもの(1888)で、2002年から2005年にかけて改修された。壁画(1954)にはベルギー出身の作曲家グレトリヤセザール・フランクが描かれている。現在、ベルギー王立リエージュ・フィルハーモニー管弦楽団(OPRL)の活動拠点であるリエージュ・フィルハーモニー・ホールでは、オーケストラ、室内楽団体、古楽奏者たちのレコーディングも盛んに行われている。フィリップ・ヘレヴェッヘ、ルイ・ラングレ、パスカル・ロフェ、エリック・サル・サージュ、ポール・ダニエルらの助言や推薦によって、ハルモニア・ムンディ、ユニバーサル、EMIクラシックス、アルファ、ラ・ドルチェ・ヴォルタ等のレーベルが、卓越した音響を誇るリエージュ・フィルハーモニー・ホールを録音会場に選んでいる。

Également disponible / Also available / 好評発売中



**LDV93 Schubert**

*Sonate pour piano en Ut majeur D.840 « Reliquie »*  
*Sonate pour piano en Si bémol majeur D.960*

© La Prima Volta 2022 & © La Dolce Volta 2023

Enregistré à la Salle Philharmonique de Liège (Belgique)  
du 2 au 5 juillet 2022

*Direction de la production* : La Dolce Volta

*Prise de son, montage et mixage* : Frédéric Briant

*Direction artistique* : Dominique Daigremont

*Texte* : Stéphane Friédérich

*Traduction et relecture* : Charles Johnston (GB), Kumiko Nishi (JP)

*Photos* : © Lyodoh Kaneko

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

*Réalisation graphique* : Stéphane Gaudion (lechienestunchat.com)

[ladolcevolta.com](http://ladolcevolta.com)

LDV118





la dolce volta



**Salle Philharmonique**  
de Liège