



franz liszt_harmonies poétiques et religieuses
pascal amoyel_piano



Franz Liszt

1811-1886

Pascal Amoyel

Piano

CD 1 : 64'13

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Ballade n° 2 en si mineur, S171 (1853) | 15'16 |
| | Harmonies Poétiques et Religieuses, S173 (1845-52) | |
| 2 | Invocation | 8'20 |
| 3 | Ave Maria | 7'17 |
| 4 | Bénédiction de Dieu dans la solitude | 18'23 |
| 5 | Pensée des morts | 14'52 |

CD 2 : 65'24

- | | | |
|----|--|-------|
| 1 | Pater noster | 2'54 |
| 2 | Hymne de l'enfant à son réveil | 6'28 |
| 3 | Funérailles | 12'57 |
| 4 | Miserere, d'après Palestrina | 4'16 |
| 5 | Andante lagrimoso | 7'49 |
| 6 | Cantique d'amour | 7'20 |
| | Liebestraüme, S541 (1850) | 16'20 |
| 7 | Hohe Liebe (S307) | 6'49 |
| 8 | Gestorben war ich (S308) | 4'24 |
| 9 | « O lieb, so lang du lieben Kannst » (S298) | 5'07 |
| 10 | Romance, « O pourquoi donc », S169 (1848) | 3'09 |
| 11 | Romance oubliée, S527 (1880) | 4'04 |

TT' : 2h10'

« Le cycle **Harmonies Poétiques et Religieuses** de Liszt occupe une place évoluer en un regard à chaque fois renouvelé. Quelle joie de redécouvrir Lorsque je réécoute cet enregistrement réalisé en 2007, je me rends ce moment est déjà en lui-même le point de repère de tout ce que l'on a Allons plus loin : c'est probablement par ce qu'il n'est « que » cet instantané La présente réédition nous restitue cette **forme de fragilité** d'un éphémère

“ Liszt's cycle **Harmonies Poétiques et Religieuses** has a special place in my repertoire. to see it in a new light. And what child-like joy to rediscover works that one thought When I listen now to this recording made in 2007, I realize that an album is a **snapshot** the benchmark of what one used to be and what one will become. Let's go even further : it's probably because it's «only» a snapshot that it's an The present reissue recreates this **type of fragility**, a unique ephemeral moment

„ Der Zyklus **Harmonies Poétiques et Religieuses** von Liszt hat einen und jedes Mal sehe ich ihn mit neuen Augen. Es ist ein besonderes Wenn ich mir diese Einspielung von 2007 heute anhöre, wird mir und dass dieser Augenblick bereits ein Bezugspunkt für Wenn man diesen Gedanken weiterspinnt, dann ist es womöglich Die vorliegende Neuauflage stellt diese ephemere und einzigartige

unique dans mon répertoire. Voilà des années que je le côtoie, que je le vois comme un enfant des œuvres que l'on pensait pourtant connaître ! compte qu'un disque est à la fois **l'instantané d'un moment précis** et que été et de tout ce que l'on sera. qu'il constitue un témoignage authentique. unique pris à jamais sur le vif de **l'instant créateur**.»

For years I've been studying it, watching it evolve, and continue one knew well!
of a precise moment and that this moment is itself already

authentic version.
of the **creative act** caught forever.”

einen besonderen Platz in meinem Repertoire. Ich beschäftige mich schon seit Jahren damit Vergnügen, Werke, die man zu kennen glaubt, wie ein Kind neu zu entdecken! bewusst, dass eine **Platte die Momentaufnahme** eines bestimmten Augenblicks ist das geworden ist, was man war und was man noch sein wird. genau das Momentane, das sie zu einem authentischen Zeugnis macht. Momentaufnahme des **künstlerischen Augenblicks** wieder her.”



Pascal Amoyel

En 2010, Pascal Amoyel est récompensé par un Grand Prix du Disque décerné par la Société Fryderyk Chopin à Varsovie pour son intégrale des *Nocturnes* de Chopin. Le magazine Classica a accueilli cet enregistrement comme « *un miracle que l'on n'osait plus espérer : tout simplement une version idéale, qu'on écoute bouche bée, en état d'apesanteur, ravi, au sens le plus fort du terme, par tant de beauté...* ».

En 2009, son interprétation des *Funérailles* de Liszt est sélectionnée par cette même revue comme l'une des 4 références historiques.

Deux ans plus tôt, son enregistrement *Harmonies Poétiques et Religieuses* de Liszt a été élu par la chaîne Arte parmi les 5 meilleurs disques de l'année.

Personnalité hors norme née en 1971, Pascal Amoyel est révélé au grand public en remportant une Victoire de la Musique en 2005 dans la catégorie « *Révélation soliste* ».

Compositeur, il est Lauréat de la Fondation d'Entreprise Banque Populaire 2010.

Il dirige le festival Notes d'Automne, qu'il a créé au Perreux-sur-Marne.

Il est amené à se produire en récital sur les plus grandes scènes d'Europe : Philharmonie de Berlin, Cité de la Musique, Salle Pleyel à Paris, Bruxelles, Amsterdam..., aux Etats-Unis, au Canada, en Russie, en Chine et au Japon, ou en soliste avec l'Orchestre de Paris (enregistrement d'un DVD), l'Orchestre National de Lille, l'Orchestre National de Montpellier, l'Orchestre Symphonique de la Radio Nationale Bulgare, l'Orchestre Symphonique d'Etat de Moscou, l'Orchestre Philharmonique de Wuhan...

Pascal Amoyel est Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

www.pascal-amoyel.com

Franz Liszt

1811-1886

Pianiste, compositeur, pédagogue, mais aussi homme de religion, Franz Liszt fait partie de ces personnalités insaisissables, héros de roman et de l'Église, séducteur romantique et musicien prophète. Il est bien illusoire de décrire l'une des vies du personnage. Ainsi, le compositeur s'avère des plus complexes à cerner. En effet, il suit son instinct changeant et les esthétiques les plus opposées, de l'hystérie romantique des premières années jusqu'à l'ascèse d'un langage à la maturité, à la quête de nouveaux mondes sonores. Il brille ainsi sur scène comme il aime passionnément les femmes, cédant aux caprices de la gloire avant de se recueillir dans le silence, en habit d'abbé, dans les rues de Rome.

Sous sa plume, la forme musicale est tout aussi changeante, mutante, affichant ses propres règles, de la *Sonate en si mineur* jusqu'aux poèmes symphoniques.

Quant à l'homme, il se contredit sans cesse, exalté et dépressif, philosophe sans revendiquer la pertinence critique de Schumann ou l'élégance littéraire de Berlioz.

Toutefois, c'est bien dans la littérature, entre passion amoureuse et ascèse religieuse qu'il faut chercher la poésie sonore de Liszt. C'est de cette poésie associée aux révolutions de la facture instrumentale – du piano-forte de Beethoven à l'instrument que joue Chopin et qui est pratiquement celui que nous jouons aujourd'hui – que jaillissent quelques-unes des plus grandes pages pour piano du XIX^e siècle. Néanmoins, sans la foi chrétienne de Liszt, sa quête de lumière et de sonorités eût été moins vive, les regards de Debussy, Scriabine, Berg et Schoenberg auraient été moins perçants. Ainsi, l'auteur d'un catalogue de plus de 600 pièces dont la moitié est dédiée à des transcriptions aura fait le plus grand écart qui puisse s'imaginer, transcrivant sur un clavier moderne le *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* de la *Cantate BWV 12* de Bach tout en pressentant l'épuisement d'une grammaire musicale, jusqu'au silence, au seuil de l'atonalité.

Composées en grande partie entre 1845 et 1852, les **Harmonies poétiques et religieuses** empruntent directement au recueil d'Alphonse de Lamartine (1790-1869) qui parut en 1830 dans une édition en deux volumes. L'année précédente, le poète avait été élu à l'Académie française. Cet écrivain qui entama une étonnante carrière politique – de la députation au statut de ministre des Affaires étrangères en 1848, au point qu'il abandonna l'écriture poétique – fut des plus controversés. La vengeance d'autres poètes s'exerça en décortiquant ses écrits que le temps n'a pas jugé de manière aussi péremptoire qu'Alfred de Musset (sous sa plume, Lamartine devient le « pleurard à nacelle » en référence au célèbre poème *Le Lac*) et Gustave Flaubert, plus cruel encore, raillant

« les embêtements bleuâtres du lyrisme poitrinaire... »

Liszt, pourtant, se reconnut dans la candeur supposée maladroitement des vers de Lamartine, dans une sincérité en quête de l'Être Suprême, du sens de la vie. Quête vaine dans les textes, mais qui est alimentée par une adoration mystique dans laquelle le jeune Liszt s'identifie. Il y trouve ainsi la consolation après la disparition d'un père aimé.

Comme chez Schubert qui puise au gré des impressions d'une lecture non pas la couleur des mots, mais la sève d'un souvenir, Liszt s'appuie à la rime comme au stick de la voie de l'espérance.

« Il y a des **âmes méditatives** que la solitude et la contemplation élèvent invinciblement vers les idées infinies, c'est-à-dire vers la religion... Il y a des **cœurs brisés** par la douleur, refoulés par le monde, qui se réfugient dans le monde de leurs pensées, dans la solitude de leur âme pour pleurer, pour attendre et pour adorer... »

Cette préface aux poèmes de Lamartine porte en elle l'exaltation de l'**Invocation**, titre de la première des dix pièces des *Harmonies poétiques et religieuses*. Liszt retiendra quatre titres de l'écrivain : *Invocation*, *Bénédictio de Dieu dans la solitude*, *Pensée des morts* et *Hymne de l'enfant à son réveil*. Les six autres titres lui viendront dans le mouvement des notes. Émergeant du sol pour aller sans cesse vers les cieux, l'*Invocation* porte à la contemplation mystique. Elle est conçue par une gradation en quintes qui ne cesse d'ouvrir l'espace autour du musicien, jusqu'à l'apothéose, *Grandioso*. Par contraste, l'**Ave Maria** qui est la transcription d'un chœur pour voix mixtes et orgue mêle aux harmonies wagnériennes, les couleurs du plain-chant grégorien, tout en pressentant les timbres de Fauré. Cette litanie entrecoupée de récitatifs subjugué par sa simplicité. **Bénédictio de Dieu dans la solitude** entend le murmure des jeux de fonds de l'orgue et des harpes d'un orchestre imaginaire. Liszt abandonne toute référence à une forme, improvisant presque les lignes d'un poème symphonique, quêtant dans la douceur de la cantilène les harmonies conjointes les plus délicates qui annoncent le cœur de la *Sonate en si mineur* de 1852.

Dans un *lento assai* tout d'abord, **Pensée des morts** associe le déclamatoire et le psalmodique : âpreté des harmonies sèches volontairement sans développement au point que Liszt précise qu'elles doivent être interprétées « avec un profond sentiment d'ennui ». Langoisse de cette attente presque morbide surgit de l'instabilité harmonique puis du martèlement au centre du clavier précisé passant successivement du *lamentoso* – *animato* – *Più stringendo*... Puis, c'est à nouveau l'apparition d'un chœur, entonnant un *Credo* haletant qui retombe dans le climat nostalgique du début : « De profundis clamavi ad te, Domine ; Domine exaudi vocem meam... » Ces lignes glissent au-dessus de la partition.

Pater Noster s'inspire plus encore que dans l'*Ave Maria* du plain-chant. Le souffle du chœur d'hommes y est presque perceptible – il s'agit également d'une transcription d'après une pièce pour chœur et orgue - avec, au-dessus de la ligne de chant de la main droite, le texte liturgique érigé comme une croix... « Sed libera nos a malo. Amen ».

Hymne de l'enfant à son réveil reprend le titre d'un poème de Lamartine et fut à l'origine composé pour chœur de femmes avec harmonium et harpe. C'est une libre interprétation du poème, une louange à Dieu dont la ligne mélodique évoquerait dans son romantisme délicat quelque page de Mendelssohn ou de Schumann. On se laisserait ainsi bercer dans ces climats si un *Andantino* des plus étonnants ne venait modifier la couleur de l'ensemble. La texture rythmique rappelle l'élan dansé des *Moments musicaux* de Schubert. L'humour est-il involontaire ? Il est probable que Liszt a transcrit dans cette parenthèse l'ingénuité de l'enfance.

Funérailles, la pièce la plus célèbre du cycle, rompt brutalement cette série de partitions au caractère intimiste. C'est le grand orgue romantique – cette page a d'ailleurs été transcrite pour un instrument comme le Cavallé-Coll – qui suggère des teintes magyares ! Dans cette série de partitions consacrées essentiellement au monde spirituel, le compositeur offre l'unique message d'une culture nationale, rendant hommage à la Hongrie qui tente en vain de desserrer le joug Autrichien. Liszt cède avec passion à

l'expression du héros romantique condamné à la hache du bourreau. La violence épique est d'autant plus remarquable que l'on entend les voix de l'orchestre, des trompettes aux timbales dans l'épisode « poco a poco più moto » dont il faut rendre la fluidité et la lisibilité de la main gauche. Cette marche héroïque comparable par son irrépressible grandeur aux pages orchestrales les plus exacerbées par le nationalisme ambiant (*Hungaria, La Bataille des Huns, Mazeppa...*) doit être racontée, sinon vécue, comme la communion avec la souffrance d'un peuple.

Miserere (« d'après Palestrina » est-il précisé sur la partition) présente dans une texture horizontale un chant continu venant du Ciel. Malgré l'hommage à Palestrina, l'écriture filée à la main droite par ses doubles-croches est avant tout d'inspiration wagnérienne. Le chant ne cesse de gonfler et la houle sonore submerge bientôt tout le clavier jusqu'à la brisure des accords conclusifs. Dans la version pour chœur, Liszt a écrit ces mots révélateurs de l'impression ressentie : « comme il est chanté dans la Chapelle Sixtine ».

Andante Lagrimoso – *sotto voce* – pourrait faire songer au début d'une page de Tchaïkovski. La cantilène qui croît en accords à la main droite souligne la souffrance intérieure d'une marche incertaine. Le rythme à 4/4 se transformerait presque en quelques pas de danse... Une valse triste ? Liszt recopie quelques vers explicatifs : « Tombez, larmes silencieuses / Sur une terre sans pitié / Non plus entre des mains pieuses / Ni sur le sein de l'amitié ! » : accord interrompus, syncopes vacillantes, chaque mesure traduit les larmes que l'on peine à retenir, le souffle coupé. La pureté du *Cantabile* qui calme progressivement la douleur n'est pas sans rappeler l'écriture de Chopin.

Cantique d'Amour clôt le recueil. Est-ce la synthèse de tout ce que nous avons entendu précédemment ? Les quelques mesures introductives, cette anacrouse qui prépare à l'entrée de l'Andante le suggèrent. Il semble que le musicien ait atteint la sérénité, la maîtrise absolue du temps, celui par lequel il convainc l'auditeur. La joie l'a emporté plus encore que le recueillement et l'absence de doute dans la brillance et la richesse volatile des accords offre de nouvelles perspectives harmoniques... jusqu'à Messiaen.

Les trois **Liebesträume** (Rêves d'amour) ont baigné l'histoire de l'interprétation lisztienne. Il faut employer à regret le passé car ces pièces qui sont en réalité des nocturnes – et tout particulièrement la troisième, la plus célèbre de la série – étaient jouées par tous les pianistes de la scène internationale dans la première moitié du XX^e siècle. En témoignent les gravures acoustiques de Joseph Hoffmann en 1903 ou de Wilhelm Backhaus en 1908. Nous avons perdu le goût de ces miniatures ancrées dans une époque, au même titre que les pages sentimentales du violoniste Fritz Kreisler (*Liebesleid, Liebesfreud...*).

Liszt composa ces *Liebesträume* en 1850 d'après trois mélodies pour ténor : *Hohe Liebe* (1) *Gestorben war ich* (2) et *O Lieb, so lang du lieben kannst* (3) (*Grand Amour, J'étais mort, Oh, mon amour, aussi longtemps que tu aimeras*). Comme bien des morceaux de genre sans réelles difficultés techniques, les trois *Liebesträume* recèlent des pièges redoutables. Il faut en effet en montrer la sobre qualité de l'écriture en évitant toute sensiblerie, mettre en valeur l'intelligence des modulations sans alourdir les effets.

Composée dans la même tonalité que la *Sonate* et achevée au printemps 1853, soit quelques semaines après celle-ci, la **Ballade en si mineur** évoque assurément la série des *Ballades* de Chopin. L'idéal romantique d'une errance à la fois héroïque et désespérée surgit de cette page qui se refuse à tout programme. Absence de programme, certes, mais nullement refus de la narration ! Entre les remous des enfers évoqués à la main gauche et la mélodie élégiaque à la main droite, l'atmosphère hésite entre ces deux pôles. Ajoutons à cela, la quête d'harmonies et de teintes chaudes comme on en rencontre quelques décennies plus tard dans le piano d'Albéniz... La délivrance se produit subitement par l'apparition d'un troisième thème (*Allegro deciso*), dans un déchaînement de couleurs venues d'Europe centrale, dignes des *Rhapsodies Hongroises*. La superposition des thèmes est prétexte à une virtuosité cinglante, jouant sur la dimension percussive du clavier comme sur la rapidité des gammes dévalées.

Mais, déjà Liszt affirme sa préférence : l'évanescence d'une simple mélodie céleste, la transcription d'un orgue imaginaire à toutes les furies terrestres. Cette page, aux effets aussi célèbres que dans les *Funérailles* et *Après une lecture du Dante*, annonce déjà l'écriture d'un musicien de plus en plus attiré par les appels mystiques.

La **Romance oubliée** composée en 1880 traduit une dimension psychologique des plus intéressantes. Mais, ce que l'on sait moins, c'est qu'il s'agit de la version révisée d'une première **Romance** datée de 1848. Liszt avait choisi une mélodie sobre, *Oh, pourquoi donc*, qu'il avait composée en 1843, puis transcrite pour piano cinq ans plus tard. Une page élégante, pleine des harmonies du Liszt des *Liebesträume*. Il envoya le manuscrit aux Éditions Simon à Hanovre qui s'empressèrent... de l'oublier ! Trente ans plus tard, l'éditeur lui retourna l'épreuve afin d'en permettre la publication. Mais, Liszt corrigea entièrement la partition, la raccourcissant de manière considérable, modifiant l'harmonie comme le rythme.

Liszt (re)composa la pièce dans le style des années 1880, épurant le matériau, lui donnant une dimension improvisée, dans l'esprit de la variation. La notion « d'oubli » devenait elle-même l'objet de la composition. Liszt réalisa par la suite diverses transcriptions de la *Romance oubliée*, pour violon et piano, alto et piano, violoncelle et piano. En 1909, les Éditions Hofmeister de Leipzig publièrent la version originale, soit vingt-trois ans après la disparition du compositeur.

Entre les notes, les mots et les silences de ces harmonies nouvelles dans l'histoire du piano, Liszt exprime la générosité et l'humilité mêlées d'un croyant.



Pascal Amoyel

Pascal Amoyel won the Fryderyk Chopin “Grand Prix du Disque” in Warsaw in 2010 for his recording of the complete Chopin Nocturnes.

The French magazine *Classica* wrote : “*It’s a true miracle, quite simply an ideal version; one listens open-mouthed, as if weightless, dazzled, in the strongest sense of the word, by so much beauty...*”

In 2009, his version of Liszt’s *Funérailles* was selected by the same magazine as one of four historic recordings of the work.

His recording of Liszt’s *Harmonies Poétiques et Religieuses* was selected by the Franco-German television network Arte as one of the year’s top five albums in 2007.

Born in 1971, Pascal Amoyel, a highly original personality, made a name for himself in 2005 when he won a “*Victoire de la Musique*” (the French Grammys) in the category of ‘Solo Revelation’. A composer as well, he won a “*Lauréat de la Fondation d’Entreprise Banque Populaire*” grant in 2010. He is the director of the Notes d’Automne Music Festival, which he founded in Perreux-sur-Marne.

As a soloist he has played in many great European concert halls, including the prestigious Berlin Philharmonic, Cité de la Musique and Salle Pleyel in Paris, Brussels, Amsterdam... and in the USA, Canada, Russia, China and Japan. And as a soloist he has played with the Orchestre de Paris, Orchestre national de Montpellier, the Bulgarian National Radio Symphony Orchestra, The Moscow Philharmonic Orchestra, the Wuhan Philharmonic Orchestra.

Pascal Amoyel is a “*Chevalier de l’Ordre des Arts et des Lettres*”.

www.pascal-amoyel.com



Franz Liszt

1811-1886

Franz Liszt's life had so many facets that he seems almost like a fictional character to us today, although he was in many ways typical of the Romantic artist. He was a pianist, composer, conductor, teacher; a man of religion...He believed in Franciscan faith and charity, was a lover of Gypsy freedom; he was a society *bon vivant* and an infamous womaniser. In music he was a pioneer and a prophet. Throughout his life he followed his instincts and took an interest in diverse aesthetics, from Romanticism in his early works to asceticism in his mature compositions. And he was constantly on the lookout for new worlds of sound.

Incomparable, dazzling in his keyboard performances (and even something of a show-off), he became an idol. His contemporaries coined the term "Lisztomania". And he lived to become a legend as a pious but worldly old man, a white-haired abbé in his Roman cassock, more reflective, speculative and inward looking.

Liszt experimented with all sorts of musical forms and invented his own rules in works from the Sonata in B minor to his symphonic poems.

In his later compositions he anticipated features of twentieth-century styles : Debussy's whole-tone and impressionistic techniques, the sparse linear textures later found in Webern, Schoenberg's atonality ("Was he not after all one of those who started the battle against tonality?" wrote the latter), the Hungarian works of Bartók.

His moods ranged from elation to depression. Liszt's character, Mendelssohn observed, was 'a continual alternation between scandal and apotheosis'.

He was philosophical without laying claim to the critical pertinence of Schumann or the literary elegance of Berlioz. And literature inspired him to write some of the most poetic piano works of the nineteenth century.

Liszt's **Harmonies poétiques et religieuses**, mostly composed between 1845 and 1852, took their name from a two-volume collection of poems, published in June 1830, by Alphonse de Lamartine (1790-1869). In April of the same year the poet had been received as a member of the French Academy, having been elected at the end of 1829. Later he led a political career, as deputy (for Mâcon 1837-48), then Minister of Foreign Affairs during the Provisional Government of 1848. He was among the most controversial writers of his time, criticised by fellow poets: Alfred de Musset, referring to his famous poem *Le Lac*, described him as a "whiner", while Gustave Flaubert spoke of his 'consumptive lyricism'.

But Liszt identified with the candour of the poet's verse and the sincerity and mysticism of his quest for the Supreme Being, for the meaning of life. Furthermore Lamartine brought him consolation following the death of his father in 1827.

A quotation from the foreword to Lamartine's collection of poems prefaces Liszt's *Harmonies poétiques et religieuses* :

“There are some meditative souls who are elevated ineluctably by solitude and contemplation toward infinite ideas, that is, towards religion [...] There are hearts broken

by sorrow, repressed by the world, who take refuge in the world of their thoughts, in the solitude of their souls, to weep, to wait and to worship.”

Four of the ten titles – *Invocation*, *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, *Pensées des morts* and *Hymne de l'enfant à son réveil* – are borrowed directly from Lamartine's work, and each is headed with a quotation from the corresponding poem.

Invocation, prefaced by Lamartine (“Rise, voice of my soul, / With the dawn, with the night!”), expresses a sense of transcendent spirituality; it is contemplative and mystical. The serene theme at the beginning rises in fifths, as if yearning for heaven, and gives an impression of widening, broadening out, until the piece reaches its apotheosis, *Grandioso*.

The **Ave Maria** contrasts with the first piece. It is a transcription of a setting by Liszt for four voices and organ (c.1852) and combines Wagnerian harmonies with the colours of plainchant, while giving a foretaste of timbres later favoured by Gabriel Fauré. This litany interspersed with recitatives is touching in its simplicity.

Bénédiction de Dieu dans la solitude (prefaced by the first stanza of Lamartine's poem: “Whence comes, O God, this peace which overwhelms me? / Whence comes its faith with which my heart overflows?”) is serene, tranquil and contemplative; we hear the murmur of the organ's secondary stops and the harps of an imaginary orchestra. Liszt makes no reference to any form but almost improvises the lines of a symphonic poem, seeking in the gentleness of the cantilena the most delicate conjunct harmonies. In the admirable simplicity and power of the coda we are reminded of the B minor Sonata of 1852.

Pensées des morts, beginning with a foreboding *lento assai*, is a darkly introspective piece combining declamation and psalmody, which Liszt directed the performer to play “with a profound feeling of ennui”. After the harmonically and rhythmically unstable opening, an intensification in dynamics, texture and chromaticism leads to the words of Psalm 129, “De profundis” (“Out of the depths I have cried to thee, O Lord; Lord hear my voice. Let thy ears be attentive to the voice of my supplication...”), written in the score above the hammered chords.

The Pater Noster was inspired by a plainchant melody. One can almost hear the male voices – this is also a piano transcription of Liszt’s own work for chorus and organ – with the liturgical text raised like a cross above the vocal line, taken by the right hand... ‘But deliver us from evil. Amen.’

Hymne de l’enfant à son réveil was originally written for female voices with harmonium and harp *ad libitum*. It is a free interpretation of Lamartine’s poem, a piece in praise of God. The delicate Romanticism of the melodic line calls to mind Mendelssohn or Schumann. The atmosphere is soothing, lulling, until the arrival of an amazing *Andantino* changes the overall colour. The rhythmic texture is similar to that of Schubert’s *Moments musicaux*. In this *Hymne* Liszt successfully conveys the ingenuity of childhood.

Contrasting strongly with the intimacy of the other pieces, ***Funérailles*** is the most famous piece in this cycle. It represents the great organ of the Romantic period – moreover, it has been played on instruments such as those of Cavallé-Coll – which suggests a Magyar colouring. Subtitled “October 1849”, it pays a fine tribute to the memory of those who died in the failed Hungarian uprising in that month. With passion Liszt depicts the Romantic hero executed by the Austrian army. On the piano he imitates specific orchestral sounds, from trumpets to timpani, in the *poco a poco più moto* episode, which is made fluid and legible

by the work of the left hand. This heroic march, comparable in its grandeur to his most nationalistic orchestral works (such as *Hungaria*, *Battle of the Huns*, *Mazeppa*) is an expression of communion with the sufferings of the Hungarian people.

In a horizontal texture, the ***Miserere, d'après Palestrina*** presents, a continuous, heavenly melody based on one from a motet that Liszt heard at the Sistine Chapel. Although it is intended as a tribute to Palestrina, the writing with its semiquavers spun by the right hand is above all "Wagnerian". The melody is elaborated with pianissimo tremolandos followed by sweeping arpeggios, played fortissimo.

The ninth piece, ***Andante Lagrimoso*** – *sotto voce* – is prefaced by Lamartine's poem *Une larme*, which begins with the words "Fall, silent tears, / On a soil without pity, / No more between pious hands, / Nor on the bosom of friendship!" We are reminded, perhaps, of the beginning of a piece by Tchaikovsky. A single theme, expressing lamentation first of all, with expressive syncopation, brings consolation in the end, transfigured by the major mode and the peaceful flow of triplets. The purity of the calming *Cantabile* has something of Chopin. This is an exquisitely delicate piece, still, subtle and poignant.

The final piece in the cycle, ***Cantique d'Amour***, again in a mood of quiet reflection but this time more expressive, takes us back to the key – E major – and the textural fabric of the first piece, *Invocation*. And we also find the same optimism and hymn-like quality. The form is simple and romantic. Is this piece also intended to sum up the work as a whole? The few introductory bars, the anacrusis that prepares the beginning of the Andante, seem to indicate the affirmative. Here Liszt reaches a state of serenity. The *Cantique d'amour* expresses the indomitable human spirit.

The three **Liebesträume** are nocturnes that were often performed – especially the third and most famous one – by the great pianists of the first half of the twentieth century. Joseph Hoffmann recorded them in 1903 and Wilhelm Backhaus in 1908. These miniatures – like the sentimental pieces written by the violinist Fritz Kreisler, *Liebesleid*, *Liebesfreud*, and so on – are not heard so often nowadays, which is a pity. All three pieces, composed in 1850, are arrangements of songs for tenor voice written by Liszt in the years 1845-49: respectively, *Hohe Liebe* (Exalted Love), *Gestorben war ich* (“I was dead from love’s bliss; I lay buried in her arms; I was wakened by her kisses; I saw heaven in her eyes”) and *O Lieb, so lang du lieben kannst* (“Love as long as you can”: a poem about unconditional, mature love). Like many genre pieces that apparently present no real technical difficulties, these are deceptive: the pianist has to bring out the soberness of the writing and avoid sentimentality, and show the intelligence of the modulations without being too heavy with the effects.

Completed in the spring of 1853, shortly after the Sonata in B minor, the **Ballade No. 2 in B minor** inevitably calls to mind the *Ballades* of Chopin, although Günther Wagner¹ regarded it as an individual work, striking out in a very different direction, a personal contribution to the genre. Despite the literary origin of the *ballade* genre, Liszt does not make any direct reference to literary sources in this piece, but there is clearly no outright rejection of narrative. The writer Sacheverell Sitwell² found in this work “great happenings on an epic scale, barbarian invasions, cities in flames – tragedies of public rather than private import”.

Liszt presents three contrasting themes. The first, *allegro moderato*, is gloomy, while the secondary theme, *Allegretto*, is lyrical with a chordal texture. The atmosphere of the whole piece hesitates between those two poles. In the composer’s quest for warm harmonies and colours we are reminded of the piano music of Albéniz. The third theme (*Allegro deciso*) brings about a sudden

change, with an outburst of Central-European colours worthy of the *Hungarian Rhapsodies*. In superposing the themes Liszt gives a demonstration of violent virtuosity, playing on the keyboard's percussive dimension as well as on the speed of the descending scales. But already the composer affirms his preference for the evanescence of a simple, celestial melody, the transcription of an imaginary organ, rather than an expression of earthly rage. Already this piece, which is as famous for its effects as *Funérailles* or *Après une lecture du Dante*, announces the style of a musician who was increasingly drawn to mysticism.

Romance oubliée is an elegant piece, with harmonies similar to those of the three *Liebesträume*. Composed in 1880, it is in fact a revised version of a *Romance* written in 1848, which was itself a piano transcription of a song, *Oh, pourquoi donc*, dating from 1843. Liszt had sent the manuscript of his *Romance* to his publisher in Hanover, but it had been forgotten. Thirty years later the Hanover publisher Arnold Simon requested permission to publish the piece. Liszt responded by reworking the score in his style of the 1880s, shortening it considerably, refining the material, changing the harmony and the rhythm, and giving it an improvised dimension in the spirit of the variation. The result was almost a completely new work.

Liszt later made several transcriptions of the *Romance oubliée* : for violin and piano, viola and piano, and cello and piano. In 1909, twenty-three years after the composer's death, the original *Romance* was finally published by Hofmeister of Leipzig.

1. Günther Wagner, *Die Klavierballade um die Mitte des 19. Jahrhunderts*, 1976.

2. Sacheverell Sitwell, *Liszt*, 1955.



Pascal Amoyel

2010 wird Pascal Amoyel von der Chopin-Gesellschaft in Warschau für seine **Einspielung sämtlicher Nocturnes von Chopin mit einem Schallplattenpreis ausgezeichnet.**

Die Zeitschrift Classica hat diese Aufnahme als „*ein Wunder, auf das man nicht mehr zu hoffen wagte*“ gefeiert: „*eine einfach ideale Interpretation, die man mit offenem Mund anhört, in einer Art Schwerelosigkeit und im wahrsten Sinne des Wortes verzückt von so viel Schönheit...*“.

2009 erklärt dieselbe Zeitschrift seine Interpretation der Funérailles von Liszt zu einer der vier historischen Referenzen.

Zwei Jahre zuvor nimmt der Fernsehsender Arte seine Einspielung der „*Harmonies Poétiques et Religieuses*“ von Liszt in die Liste der fünf besten Alben des Jahres auf.

Der 1971 geborene Pascal Amoyel, der 2005 im Rahmen der Victoires de la Musique in Frankreich zur „*Révélation soliste*“ gekürt wurde, gehört zu den herausragenden Musikerpersönlichkeiten.

Er wurde 2010 als Komponist Preisträger der Fondation d'Entreprise Banque Populaire.

In Solokonzerten tritt er auf den grössten Bühnen Europas auf, wie zum Beispiel der Berliner Philharmonie, Cité de la musique, Salle Pleyel in Paris, Brussel, Amsterdam, aber auch in den USA, Kanada, Russland, China und Japan... Als Solist spielt er mit dem Pariser Orchester (DVD Aufnahme), dem Nationalorchester von Lille, dem National Orchester von Montpellier, dem Symphonieorchester des bulgarischen Nationalrundfunks, dem Symphonieorchester Moskau und dem Philharmonieorchester Wuhan...

Er leitet das von ihm in Perreux-sur-Marne gegründete Musikfestival Notes d'Automne und ist Chevalier des Ordre des Arts et des Lettres.

www.pascal-amoyel.com



Franz Liszt

1811-1886

Franz Liszt war nicht nur Pianist, Komponist und Musikpädagoge, sondern auch ein Mann der Kirche und gehörte als Romantiker und prophetischer Musiker zu diesen unergründlichen Persönlichkeiten, wie man sie in der Literatur findet. Es ist illusorisch, eines seiner zahlreichen Leben beschreiben zu wollen. Und auch der Komponist ist nur schwer zu erfassen. Auf der Suche nach immer neuen Klangwelten folgte er seinem wechselhaften Instinkt und den gegensätzlichsten ästhetischen Konzepten, von der hysterischen Romantik seiner Jugend bis zur Askese einer reifen Sprache. Er glänzte auf der Bühne, liebte die Frauen und den Ruhm, bevor er dann im Gewand eines Abbé in den Straßen Roms die Stille suchte.

So wechselhaft wie sein Leben ist auch die musikalische Form, die unter seiner Feder entstand und die, von der Sonate in h-Moll bis zu den sinfonischen Dichtungen, mutierend ihren eigenen Regeln folgt.

Was die Person Liszt anbetrifft, so war sie voller Widersprüche, mal exaltiert oder depressiv und philosophisch, ohne die stichhaltige Kritik eines Schumann oder die literarische Eleganz eines Berlioz für sich in Anspruch zu nehmen. Dennoch muss man Liszts klangliche Poesie, zwischen verliebter Leidenschaft und religiöser Askese, in der Literatur suchen. Aus der Poesie in Kombination mit den Revolutionen im Instrumentenbau, die Beethovens Pianoforte zu dem von Chopin gespielten Instrument entwickelten, das mit dem heutigen quasi identisch ist, entstanden einige der bedeutendsten Klavierkompositionen des 19. Jahrhunderts. Aber ohne seinen christlichen Glauben wäre Liszts Suche nach Licht und Klang weniger lebhaft ausgefallen, und der Blick von Debussy, Scriabine, Berg und Schönberg wäre weniger eindringlich gewesen. Liszt ist der Autor eines mehr als 600 Stücke umfassenden Opus, das zur Hälfte aus Transkriptionen besteht, und er schlägt einen großen Bogen, wenn er das *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* der Bachkantate BWV 12 für ein modernes Klavier transkribiert und dabei das Ende einer musikalischen Grammatik bis zum Verstummen und bis an die Schwelle zur Atonalität vorausahnt.

Die zum großen Teil zwischen 1845 und 1852 komponierten **Harmonies poétiques et religieuses** (*Poetische und religiöse Stimmungen*) sind direkt an die gleichnamige Gedichtsammlung von Alphonse de Lamartine (1790-1869) angelehnt, die 1830 in einer zweibändigen Ausgabe erschien. Ihr Autor, der im Vorjahr in die Académie Française aufgenommen worden war, erlebte eine erstaunliche politische Karriere, die ihn zunächst zum Abgeordneten und dann 1848 zum Außenminister machte und so sehr beanspruchte, dass er das Schreiben aufgab. Der umstrittene Politiker war der beißenden Kritik anderer Dichter ausgesetzt, auch wenn die Nachwelt ihn nicht so energisch verurteilte wie Alfred de Musset, der Lamartine weinerlich fand, oder Gustave Flaubert, der über die „Blauäugigkeiten der tuberkulösen Lyrik“ spottete.

Liszt aber erkennt sich in der mutmaßlich ungeschickten Naivität der Verse von Lamartine, in einer wahrhaftigen Suche nach dem höchsten Wesen oder dem Sinn des Lebens wieder. Diese Suche, die in den Texten erfolglos bleibt, wird von einer mystischen

Verehrung genährt, mit der sich der junge Liszt identifizieren kann. Hier findet er Trost nach dem Verlust des geliebten Vaters.

„Es gibt **beschauliche Seelen**, die sich in stiller Einsamkeit und Betrachtung unwiderstehlich zu überirdischen Ideen, zur Religion erhoben fühlen ... Es gibt **Herzen, die vom Schmerz gebrochen**, von der Welt zertreten, sich in die Welt ihrer Gedanken, in die Einsamkeit ihrer Seele flüchten, um zu weinen, zu harren oder anzubeten ...”

Dieses Vorwort zu Lamartines Gedichten nimmt die Überschwänglichkeit der **Invocation** (Anrufung) vorweg, des ersten der zehn Stücke der *Harmonies poétiques et religieuses*. Liszt übernimmt vier Titel des Dichters: *Invocation*, *Bénédiction de Dieux dans la solitude*, *Pensées des morts* und *Hymne de l'enfant à son réveil*. Die sechs verbleibenden Titel ergeben sich aus der Bewegung der Noten. Die *Invocation*, die aus dem Boden in den Himmel aufzusteigen scheint, regt zur mystischen Kontemplation an. Sie ist in einer stufenweisen Steigerung von Quinten angelegt, die den Raum um den Musiker zunehmend und bis zur Apotheose (*grandioso*) öffnen. Im Kontrast dazu vermischt das **Ave Maria** - die Transkription eines gemischten Chors mit Orgel – wagnersche Harmonien mit den Klangfarben Gregorianischer Choräle und ahnt dabei das Timbre von Fauré voraus. Diese mit Rezitativen unterbrochene Litanei besticht durch ihre Einfachheit. In **Bénédiction de Dieu dans la solitude** (Gottes Segen in der Einsamkeit) klingen verhaltene Orgelregister und die Harfen eines imaginären Orchesters an. Liszt verzichtet auf jeden Bezug zu einer Form und improvisiert beinahe die Zeilen einer sinfonischen Dichtung, wenn er in der sanften Kantilene nach zarten stufenweisen Harmonien sucht, die bereits das Herz der *Sonate in h-Moll* von 1852 ankündigen.

Pensée des morts (Totengedenken) verbindet, zunächst in einem *lento assai*, die Deklamation mit der Psalmodie: Die Harmonien sind kräftig und streng und sollen gemäß Liszts Anweisung, sie mit einem „Gefühl der Langeweile“ zu interpretieren, nicht entwickelt werden. Das fast morbide Warten erzeugt ein Gefühl der Angst, das aus der harmonischen Instabilität und dem Hämmern in der Tastaturmitte entsteht und von *lamentoso* zu *animato* und *più stringendo* wechselt, bis der Chor ein atemloses Credo anstimmt, das in die nostalgische Stimmung des Anfangs zurückfällt: „De profundis clamavi ad te, Domine; Domine exaudi vocem meam...“. lauten die Zeilen über der Partitur. **Pater Noster** ist noch stärker als das *Ave Maria* am Gregorianischen Choral inspiriert und man spürt förmlich den Atem des Männerchors. Es handelt sich auch hier um die Transkription eines Stückes für Chor und Orgel und über der Partiturzeile für die Gesangsstimme der rechten Hand erhebt sich wie ein Kreuz der Text der Liturgie: „Sed libera nos a malo. Amen.“ **Hymne de l'enfant à son réveil** (Des erwachenden Kindes Lobgesang) nimmt den Titel eines Gedichtes von Lamartine auf und wurde ursprünglich für einen Frauenchor mit Harmonium und Harfe komponiert. Es handelt sich um eine freie Interpretation des Gedichtes, eine Lobeshymne an Gott, deren Melodieführung in ihrer zarten Romantik an Mendelssohn oder Schumann erinnert. Kaum lässt man sich von diesen Stimmungen wiegen, da ändert ein erstaunliches Andantino die Klangfarbe des Ganzen. Die rhythmische Textur erinnert an den tänzerischen Schwung der *Moments Musicaux* von Schubert. Unfreiwilliger Humor? Vermutlich wollte Liszt mit dieser Parenthese die Unbefangtheit der Kindheit transkribieren. Mit **Funérailles** (Totenfeier), dem berühmtesten Stück der Sammlung, wird der persönliche Charakter dieser Kompositionsreihe abrupt beendet. Eine große romantische Orgel – schließlich wurde das Stück für eine Cavallé-Coll transkribiert – suggeriert die ungarische Färbung. Diese Hommage an das ungarische Aufbegehren gegen den Wiener Hof ist die einzige Botschaft nationaler Kultur in dieser Sammlung, die in erster Linie dem geistlichen Universum gewidmet ist. Leidenschaftlich lässt sich Liszt zur Darstellung des romantischen, dem Beil des Henkers ausgelieferten Helden hinreißen. Die epische Gewalt ist umso eindrucksvoller, als man die Stimmen des Orchesters, von den Trompeten

bis zu den Trommeln, in der Episode „poco a poco più moto“ hört, deren Fluidität und mit ihr die Lesbarkeit der linken Hand deutlich werden muss. Dieser Heldenmarsch, der in seiner nicht zu unterdrückenden Grandiosität den vom herrschenden Nationalismus am stärksten beeinflussten Orchesterkompositionen (*Hungaria*, *Hunnenschlacht*, *Mazeppa* usw.) vergleichbar ist, ist wie eine Kommunion mit dem leidenden Volkes zu lesen bzw. zu erleben. **Miserere** („nach Palestrina“ laut Partitur) ist eine kontinuierliche, wie aus dem Himmel kommende Weise in horizontaler Textur. Trotz der Hommage an Palestrina ist das mit der rechten Hand in Sechzehnteln dahingaloppierende Stück vor allem an Wagner inspiriert. Die Klangwogen des anschwellenden Gesanges überfluten bald die gesamte Tastatur, bis sie sich in den Schlussakkorden brechen. In der Version für Chor hat Liszt den erweckten Eindruck mit den Worten „wie in der Sixtinischen Kapelle aufgeführt“ aufschlussreich beschrieben. **Andante Lagrimoso** – *sotto voce* – kann an den Anfang einer Komposition von Tschaikowski erinnern. Die Kantilene wächst unter den Akkorden der rechten Hand und unterstreicht den empfundenen Schmerz. Der 4/4-Takt scheint sich in ein paar Tanzschritte verwandeln zu wollen... Ein trauriger Walzer? Liszt übernimmt einige erläuternde Verse in die Partitur: „Rollt, stille Tränen / Auf eine Erde ohne Erbarmen / Nicht länger zwischen fromme Hände / Noch an der Brust der Freundschaft!“: unterbrochene Akkorde, taumelnde Synkopen, in jedem Takt sind die kaum zurückgehaltenen Tränen und der stockende Atem spürbar. Die Reinheit des Cantabile, das den Schmerz nach und nach lindert, erinnert an den Kompositionsstil eines Chopin. Mit **Cantique d'Amour** (*Hohes Lied der Liebe*) wird die Sammlung abgeschlossen. Handelt es sich um die Synthese des vorher Gehörten? Die einleitenden Takte, der Auftakt für das Andante legen diese Interpretation nahe. Es scheint, als habe der Musiker Gelassenheit und eine absolute Beherrschung der Zeit erreicht, die den Hörer in seinen Bann schlagen. Mehr noch als die Andacht hat ihn die Freude mitgerissen und das Fehlen jedes Zweifels in der Brillanz und flüchtigen Vielfalt der Akkorde öffnet neue harmonische Perspektiven... bis hin zu Messiaen.

Die drei **Liebesträume** prägten die Geschichte der Lisztinterpretation. Dieser Satz ist in der Vergangenheit formuliert, denn diese Stücke – die eigentlich und ganz besonders die berühmte Nr. 3 Nocturnes sind – wurden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von allen Pianisten der internationalen Bühnen gespielt. Davon zeugen z. B. die Aufnahmen von Joseph Hoffmann (1903) oder Wilhelm Backhaus (1908). Die Moderne hat den Gefallen an diesen Miniaturen verloren, die wie die sentimental Stücke des Geigers Fritz Kreisler (*Liebesleid, Liebesfreud...*) in ihrer Epoche verankert sind.

Liszt komponierte diese Liebesträume 1850 nach drei Melodien für Tenor : *Hohe Liebe* (1) *Gestorben war ich* (2) und *O Lieb, so lang du lieben kannst* (3). Wie zahlreiche andere Stücke ohne offensichtliche technische Schwierigkeiten stecken auch die Liebesträume voll versteckter Gefahren, denn es kommt darauf an, die nüchterne Qualität der Komposition ohne Gefühlsduselei zu zeigen und die Intelligenz der Modulationen hervorzuheben, ohne dass ihre Wirkung schwerfällig wird.

Die **Ballade Nr. 2 h-Moll**, die an die Balladen von Chopin erinnert, wurde in der selben Tonart komponiert wie die Klaviersonate und wenige Monate nach dieser, im Frühjahr 1853, fertig gestellt. Hier klingt das romantische Ideal einer sowohl heroischen als auch verzweifelten Ruhelosigkeit an, die sich jedem Programm verweigert. Das Programmatische fehlt, nicht aber das Erzählerische. Die Atmosphäre schwankt zwischen den mit der linken Hand gezeigten Strudeln der Hölle und der wehmütigen Melodie der rechten Hand. Dazu kommt die Suche nach warmen Harmonien und Tönen, wie man sie ein paar Jahrzehnte später in der Klaviermusik von Albéniz wiederfindet. Die Erlösung erfolgt ganz plötzlich mit den entfesselten mitteleuropäischen Klangfarben des dritten Themas (*Allegro deciso*), die den *Ungarischen Rhapsodien* in nichts nachstehen. Die Übereinanderlagerung der Themen ist der Vorwand für eine Virtuosität, die sich sowohl in der perkussiven Dimension der Tastatur als auch in der Geschwindigkeit der dahineilenden Tonleitern zeigt. Aber Liszt gibt bereits seine Vorliebe für das Flüchtige einer einfachen überirdischen Melodie, die Transkription einer imaginären Orgel, gegenüber jeder irdischen Raserei zu erkennen. Diese Komposition, deren Wirkungen

so berühmt sind wie die der *Funérailles* oder des *Après une lecture du Dante*, kündigt bereits die Sprache eines Musikers an, der mehr und mehr von der Mystik angezogen wird.

Die 1880 komponierte **Romance oubliée** (*Vergessene Romanze*) vermittelt eine interessante psychologische Dimension. Weniger bekannt ist, dass es sich hier um die überarbeitete Version einer ersten **Romance** von 1848 handelt. Liszt hatte sich für eine schlichte Melodie entschieden, *Oh, pourquoi donc*, die er 1843 komponierte und fünf Jahre später für das Klavier transkribierte. Eine elegante Seite in den Harmonien der *Liebesträume*. Liszt sendete das Manuskript an den Verlag Simon in Hannover, wo es dann einfach vergessen wurde. Erst dreißig Jahre später erhielt Liszt die Korrekturfahne vom Verleger, die er umfassend korrigierte. Er nahm bedeutende Kürzungen an der Partitur vor und änderte Harmonie und Rhythmus.

Er komponierte das Stück im Stil der 1880er Jahre um, indem er das Material vereinfachte und ihm den improvisierten Charakter einer Variation verlieh. Auch das Vergessenwerden wurde in die Komposition aufgenommen. Anschließend transkribierte Liszt die *Romance oubliée* für Geige und Klavier, Bratsche und Klavier, Cello und Klavier. 1909, d. h. 23 Jahre nach dem Tod des Komponisten, veröffentlichte der Musikverlag Hofmeister in Leipzig die ursprüngliche Version.

Liszt bringt in den Noten, Worten und Pausen dieser neuen Harmonien der Geschichte des Klaviers die Großzügigkeit und Bescheidenheit eines Gläubigen zum Ausdruck.



La vie passionnée de **Jérôme Reese** épouse la fameuse devise du poète Paul Claudel : « l'œil écoute ». Fou de musiques, d'arts plastiques, de littératures de tous les horizons et de tous les temps, voici un « françétatsunien » bien parisien qui a grandi parmi les Indiens du Nebraska et dédié sa double culture au culte de la beauté universelle. Réalisées avec un matériel résolument minimal, ses images photographiques révèlent un regard rythmique, pressé de pénétrer l'essence du sujet. Elles reflètent aussi la rare spontanéité, toujours séduisante, de quelqu'un d'aussi érudit qu'enthousiaste.

Formerly a music journalist and a translator (specializing in art and cinema), now a label manager and producer in the music industry for two decades, **Jerome Reese** is a Franco-American (Parisian mother, Texan father, nomadic upbringing) based in Paris and New York. He is also a painter and photographer.

Jérôme Reese ist ausgebildeter Musikjournalist und Übersetzer (im Kunst und Kinobereich), arbeitet dennoch seit zwanzig Jahren als Geschäftsführer und Produzent in der Musikindustrie. Jérôme Reese ist franco-amerikaner (Mutter Französin, Vater Texaner, nomadische Erziehung), wohnt in Paris und New York. Er ist sowohl Maler als auch Fotograf.

La dolce volta

la plus belle fois

Renouveler la perception du disque comme un objet de luxe, telle est la volonté de La Dolce Volta. La ligne éditoriale du label repose sur le lien particulier entre un interprète et une œuvre. Chaque disque est conçu comme un objet d'art au travers d'une collaboration unique avec un artiste, dans une édition limitée, afin de créer une notion de rareté élégante et un désir d'appartenance à un club d'épicuriens musical.

La Dolce Volta wants to change people's perceptions of CDs so that they see them as luxury items. The label's strategy is based on the unique pairing between a work and an artist, and the secret connection between them. Each release will be designed as a work of art to create a notion of elegant rarity and a desire to belong to a club of musical epicureans. It will be the result of a unique collaboration with an artist whose work will be like a jewellery box for the recordings.

La Dolce Volta, damit die Musikeinspielung wieder zum Luxusgegenstand wird. Die Strategie des Labels basiert auf der besonderen Verbindung zwischen Werk und Interpret, der geheimen Übereinstimmung zwischen beiden. Jede CD wird wie ein Kunstwerk in limitierter Auflage konzipiert, damit sie eine elegante Kostbarkeit verkörpert und den Wunsch weckt, zur Gruppe der musikalischen Genießer zu gehören.

www.ladolcevolta.com



© Arpège-Calliope 2007 & © La Dolce Volta 2011
Enregistrement mai 2007, Paris (IRCAM)
Prise de son : Igor Kirkwood - Direction artistique, montage : Dominique Daigremont
Piano Grand Concert Steinway D (Régie Piano) préparé par Cyril Mordant

Couverture & illustrations : © Jerome Reese

Photos Pascal Amoyel :
© Jean Philippe Voidet / 1,2,3,MUSIQUE! - Ludivine B / Jean-Robert Spillemaecker

Textes : Stéphane Friederich
Traduction : Mary Pardoe (GB), Exatrad (D)
© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions.
Réalisation graphique : www.stephanegaudion.com

www.ladolcevolta.com

LDV107.8