

Thomas Larcher

What Becomes

Tamara Stefanovich

Mark Padmore

Thomas Larcher



harmonia
mundi

PRODUCTION USA





Thomas Larcher

Thomas Larcher (b. 1963)

What Becomes

Tamara Stefanovich piano ¹⁻²¹

Mark Padmore tenor ²²⁻³²

Thomas Larcher piano ²²⁻³²

Smart Dust (2005)

- | | | |
|----------|---------------|------|
| 1 | I. Very slow | 6'12 |
| 2 | II. Very fast | 3'29 |

Poems (1975-2010)

- | | | |
|-----------|---|------|
| 3 | I. Sad yellow whale | 2'02 |
| 4 | II. Cantabile | 1'36 |
| 5 | III. Babu Chiri's house | 1'03 |
| 6 | IV. Waking up in Najing | '42 |
| 7 | V. (The day) When I lost my funny green dog | '49 |
| 8 | VI. A little piece for Ursu | 1'12 |
| 9 | VII. Frida falls asleep | 1'12 |
| 10 | VIII. MUI 1 | 1'08 |
| 11 | IX. One, two, three, four, nine | 2'45 |
| 12 | X. Twelve years old | '56 |
| 13 | XI. Don't step on the Regenwurm! | 2'13 |
| 14 | XII. A song from? | 2'51 |

What Becomes (2009)

- | | | |
|-----------|--------------------|------|
| 15 | I. Wertfrei | 3'21 |
| 16 | II. Parabolic bike | 3'49 |
| 17 | III. Slow | 2'19 |
| 18 | IV. Scherzo | 2'05 |
| 19 | V. Fission | 4'10 |
| 20 | VI. Isaac | 1'13 |
| 21 | VII. Flowing | 3'05 |

A Padmore Cycle (2010-2011)

- | | | |
|-----------|---|------|
| 22 | I. Ich schreibe heute durch | '08 |
| 23 | II. Alauftrieb | 3'30 |
| 24 | III. Hart am Herz | 2'10 |
| 25 | IV. Familie Numero drei | 3'12 |
| 26 | V. Hunger nach Heimat, die keine mehr ist | '21 |
| 27 | VI. Los los | 1'45 |
| 28 | VII. Ferdl | 4'03 |
| 29 | VIII. Und beim Weggehen schmilzt aus den Augen der Schnee | 1'45 |
| 30 | IX. Lange zögern die Steine | 2'26 |
| 31 | X. Dein Wort mein Blindenhund | 1'56 |
| 32 | XI. Der Körper des Vogels am Weg | 3'24 |

What Becomes

As a composer, I had wanted for a long time to get away from the piano's natural sound. This was in part due to the fact that I'd had this sound in my ears every day since my earliest childhood with all the intensity that marks a musician's relationship to his instrument. Over time, I associated this sound more and more directly with a sense of something worn out, obsolete, at a dead-end. The instrument, for me, was dead, relegated to a position outside the stream of music's development. Rachmaninov's Third and Bartók's Second Piano Concertos represent for me the last authentic high points in which statement, form, and virtuosity are still coherent, in which traditional pianistic methods are still used to say something truly new.

The possibilities electronic music offers and the invention of the synthesizer assumed the role previously played by other instruments in the search for new sounds and in catalyzing new developments. And the piano became a sacrosanct historical instrument still built today exactly as it had been at the end of the 19th century. I wanted to interrupt this trend and elicit from the piano new sounds and means of expression that would turn it into a "different instrument", able once again to speak for our time. That is why all the works I composed then that include the piano require a prepared instrument and are played directly on the strings.

Smart Dust concludes this long development. For this piece, the piano must be completely prepared with rubber wedges and gaffer tape. It was my attempt to return to the piano a sound with a sense of urgency, of desperation, a sound that evokes one's sense of inner imprisonment, of suffocation from which there is no release, something that cannot be easily expressed but only forced out, something to hammer against the piano's sound and the entire range of conventions bound to it. The image I had in mind while composing was inspired by an article on the internet that said, "Picture being able to scatter hundreds of tiny sensors around a building to monitor temperature or humidity. Or deploying, like pixie dust, a network of minuscule, remote sensor chips to track enemy movements in a military operation. 'Smart dust' devices are tiny wirelessly microelectromechanical sensors that can detect everything from light to vibrations ..." The term "smart dust" is very well suited to the atmosphere of this piece which has something wild, threatening, as well as hermetic to it.

The *Poems* were, in a certain sense, a surprising gift for me. I had reached an endpoint with *Smart Dust* and continuing in this direction was not possible. After some time, I was able to go back to the piano and rediscover its natural sound. I had also begun to experiment with very short forms. I wanted to make music in a minimal space that would not cross certain technical limits. This had to be music that was purified, reduced, clear, and therefore all the more intense. And I returned to a very clear tonality.

The twelve *Poems* teem with associations and are rife with connections to other works. Whenever I write for the piano, I am automatically immersed in all the piano music I know and have played myself. In part, the *Poems* refer directly to other composers, for example to Bartók (*MUI 1*), but also to a piece that I composed when I was twelve years old (*Twelve years old*). Yet they also consist in part, of elements taken from what I call my "notebox". The enigmatic titles that harken back to personal experiences, images, and memories also reflect this source. Parts of longer compositions, of *Madhares*, for example, or *My Illness Is the Medicine I Need*, can also be heard—reduced and made even quieter through the piano.

Leif Ove Andsnes, who had initially inspired me to write *What Becomes*, set conditions for me in composing it. His requirement was that the piece must fit into a recital program that pianists would consider "normal" (although, in truth, such "piano recitals" are anything but "normal"; most are little more than geriatric museum tours by candlelight). The instrument, therefore, could not be prepared; perhaps this would also keep it (and the audience) from going out of tune.

I very consciously kept the history of the piano in mind while composing. Lennie Tristano and his piece *Line Up*, with tracks recorded an octave lower and at half the speed, then reproduced for the final recording at twice the speed, thus an octave higher, were an enormous influence on my composition *Parabolic bike*. Before, no piano had ever sounded the way it does in *Line Up* in terms of speed, phrasing, and dynamics, and therefore naturally in the urgency of its expression. With this piece, Tristano introduced to the world a new idea of how music could sound, a "utopia of music". George Crumb, who created marvelous sounds on the piano using glissandi on the

strings in his *Apparition*, was very important for the last movement, *Flowing*. The scherzo of *What Becomes* is a reference to Rachmaninov and his particular variant of extremely virtuosic playing. In addition, the constantly repeated interludes allude to Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition*.

In the *Padmore Cycle*, I use texts by two writers and friends, Hans Aschenwald and Alois Hotschnig. These are short poems about the natural environment, the mountains and the landscape of my native region which is very important to me—an ideal textual foundation for me in composing this very open, tonal, fragile, and transparent music which always follows the texts' verbal melody, rhythm, and tonality. There is no experimentation with words or syllables. These texts, almost all truncated and enigmatic, need very little time and space, whereas the piano reflects retrospectively for a long time on the words that have been sung.

In Mark Padmore I found a companion willing to accompany me into remote musical territory, someone with the courage and openness to hold back his voice at many stages so that it would sound brittle and fragile as well as very exposed, yet all the while his voice remained extremely precise and present. Only that enabled me to draw a musical arc through the disparate texts.

– THOMAS LARCHER

Translation: Tess Lewis

What Becomes

En tant que compositeur, je voulais depuis longtemps fuir le son naturel du piano. Dès ma plus tendre enfance, ce son m'avait accompagné et l'intensité de sa présence reflétait toute la relation d'un interprète à son instrument. Au fil du temps, je l'ai associé de plus en plus étroitement à une sensation d'usure totale, d'obsolescence, de fin de parcours : pour moi, l'instrument était mort, tombé hors cadre de l'évolution de la musique. Je considère le Troisième concerto de Rachmaninov et le Deuxième concerto de Bartók comme les deux derniers authentiques sommets du répertoire : le discours, la forme et la virtuosité présentent encore une cohérence, et les méthodes pianistiques traditionnelles permettent (une dernière fois ?) de dire quelque chose de totalement nouveau.

La musique électronique et l'invention du synthétiseur ont ouvert de nouvelles perspectives : d'autres instruments jouent à présent le rôle de catalyseurs du développement de nouvelles sonorités. Le piano s'est donc figé en un instrument historique et sacro-saint, dont la facture n'a pas changé depuis la fin du 19^{ème} siècle. Je voulais briser cette routine et en extirper des sons et des possibilités expressives qui feraient de lui un « autre instrument », capable d'exprimer notre époque. Pour cette raison, dans toutes mes œuvres nécessitant un piano, ce dernier est préparé et joué directement sur les cordes.

Cette longue évolution aboutit à *Smart Dust* et l'utilisation d'un instrument entièrement préparé avec des gommes et du ruban adhésif gaffer. La démarche cherchait à redonner au piano un son porteur d'une certaine urgence, voire d'une désespérance ; un son qui évoque la conscience d'être prisonnier de soi-même, une impression d'étouffement, d'enfermement, une expression qu'il faut arracher *contre* le son du piano et toutes les conventions qui lui sont associées. L'image qui s'imposa à moi pendant la composition s'inspirait en substance d'un article trouvé sur l'Internet : « Imaginez pouvoir répandre des centaines de petits capteurs autour d'un bâtiment pour contrôler la température ou l'humidité. Ou de disséminer, telle une poudre magique, un réseau de minuscules détecteurs contrôlés à distance pour suivre les déplacements de l'ennemi pendant une opération militaire. Les dispositifs de « poussière intelligente » sont un réseau de minuscules capteurs micro-électromécaniques sans fil, capables de tout détecter, de la lumière aux vibrations. »

L'expression *smart dust* – poussière intelligente – est parfaitement adaptée à l'atmosphère sauvage, menaçante et hermétique de la pièce.

D'une certaine manière, les *Poems* furent un cadeau inattendu. *Smart Dust* marquait un aboutissement : il m'était impossible d'aller plus loin dans cette direction. Quelque temps plus tard, je pus revenir au piano et redécouvrir sa sonorité naturelle. J'entrepris alors de minuscules expériences. Je voulais faire de la musique dans un contexte minimal au sein de limites techniques bien définies. Il fallait que cette musique soit épurée, dépouillée, transparente et par là même, intense. Je suis également revenu à une tonalité nettement marquée.

Les douze *Poems* foisonnent d'associations et de rapports à d'autres œuvres. Quand je compose pour le piano, je suis toujours automatiquement plongé au cœur de tout le répertoire pianistique que je connais et que j'ai joué. *Poems* fait parfois directement référence à d'autres compositeurs, comme Bartók (*MUI 1*), mais aussi à une pièce composée quand j'avais douze ans (*Twelve years old*). Les éléments proviennent aussi de ce que j'appelle mon « fichier » et les titres énigmatiques se rapportent à des expériences, des images et des souvenirs personnels. Certains passages d'œuvres plus développées, telles *Madhars* ou *My Illness Is the Medicine I Need* sont perceptibles mais comme miniaturisés, retenus par le piano.

Inspirateur de *What Becomes*, Leif Ove Andsnes avait posé une condition : la pièce devait pouvoir s'intégrer à un programme de récital « normal » aux yeux des pianistes (en vérité, il n'y a rien de moins « normal » que ce genre de soirées pianistiques qui ont généralement tout d'une visite nocturne, obscure et tâtonnante d'une galerie de portraits pétrifiés). L'instrument ne pouvait donc pas être préparé, pour éviter tout désaccord (du piano et/ou du public ?).

J'avais délibérément décidé de défier l'histoire du piano. *Line Up*, de Lennie Tristano, enregistrée une octave plus bas puis reproduite deux fois plus vite, fut une influence majeure pour *Parabolic bike*. Jamais auparavant un piano n'avait sonné comme dans *Line Up*, en termes de vitesse, de phrasé et de dynamique, et donc d'urgence expressive. Tristano a fait naître une idée de ce que pourrait être la musique, une « utopie de musique ».

Le dernier mouvement, *Flowing*, doit beaucoup à George Crumb et aux sons magnifiques révélés par les glissandi sur les cordes du piano de son *Apparition*. Le *Scherzo* de *What Becomes* est une référence à Rachmaninov et à son extrême virtuosité. Les intermèdes récurrents sont des allusions aux *Promenades* des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski.

Les textes du *Padmore Cycle* sont de deux poètes de mes amis : Hans Aschenwald et Alois Hotschnig. Ces courts poèmes sur la nature, les montagnes, le paysage d'où je viens, et qui m'est très cher, m'ont fourni la base textuelle idéale d'une musique très ouverte, tonale, fragile et transparente. La musique suit toujours le ductus du texte : mots et syllabes ne font l'objet d'aucun traitement. L'énonciation de ces textes d'une concision énigmatique est souvent assez brève. Le piano s'attarde ensuite en une longue réflexion sur ce qui vient d'être chanté.

J'ai trouvé en Mark Padmore un artiste sincère et courageux, un interprète prêt à explorer à mes côtés de nouveaux territoires musicaux. Osant l'extrême effacement à plusieurs occasions, sa voix s'expose sur le fil d'une apparente fragilité, sans rien perdre de sa précision ni de sa présence. C'est ce qui m'a permis de décliner ces textes disparates en un geste musical cohérent.

– THOMAS LARCHER

Traduction : Geneviève Bégou

What Becomes

Als Komponist wollte ich lange dem natürlichen Klavierklang entfliehen. Das hatte damit zu tun, dass ich diesen Klang seit frühester Kindheit täglich im Ohr hatte, mit der ganzen Intensität, welche die Beziehung eines Interpreten zu seinem Instrument ausmacht. Im Lauf der Zeit habe ich diesen Klang immer stärker mit etwas Ausgereiztem, Abgenutztem, Nicht-mehrweiter-Entwickelbarem verbunden. Für mich war das Instrument tot, aus der Musikentwicklung herausgefallen. Rachmaninows drittes und Bartóks zweites Klavierkonzert stellen für mich die letzten authentischen Höhepunkte dar, wo Aussage, Form und Virtuosität noch kohärent waren, wo mit tradierten pianistischen Methoden noch einmal etwas wirklich Neues gesagt worden ist.

Mit den Möglichkeiten der elektronischen Musik und der Erfindung des Synthesizers haben dann andere Instrumente die Rolle übernommen, neue Klänge zu suchen und Entwicklungen zu katalysieren. Und das Klavier wurde ein sakrosanktes, historisches Instrument, das heute noch so gebaut wird wie am Ende des 19. Jahrhunderts. Das wollte ich aufbrechen und Klänge und Ausdrucksmöglichkeiten aus ihm herausholen, die es zu einem „anderen Instrument“ machen sollten, das wieder in der Lage wäre, für unsere Zeit zu sprechen. Deshalb war das Klavier damals in allen meinen Werken, in denen es beteiligt war, präpariert und wurde auch direkt auf den Saiten gespielt.

Smart Dust steht am Ende dieser langen Entwicklung, hier ist das Klavier vollständig mit Gummikeilen und Gaffa Tape präpariert. Es war der Versuch, dem Klavier einen Klang zurückzugeben, der eine Dringlichkeit hat, etwas Verzweifeltes, etwas, wo man das Gefangensein in sich selbst bemerkt, etwas Ersticktes, das nicht nach außen dringen kann, etwas, das nicht so leicht sagbar ist, sondern nur herauspressbar, etwas, wo man gegen den Klavierklang und gegen die ganzen Konventionen, die damit verbunden sind, anhämmert. Das Bild, das ich beim Komponieren im Kopf hatte, war inspiriert von einem Internetartikel. Darin heißt es: „Picture being able to scatter hundreds of tiny sensors around a building to monitor temperature or humidity. Or deploying, like pixie dust, a network of minuscule, remote sensor chips to track enemy movements in a military operation. ‚Smart dust‘ devices are tiny wireless microelectromechanical sensors that can detect everything from light to vibrations ...“ Smart dust als Begriff wird der Atmosphäre des Stücks sehr gerecht, es hat etwas Wildes, Bedrohliches und gleichzeitig Hermetisches.

Die *Poems* waren in gewisser Weise ein überraschendes Geschenk für mich. Mit *Smart Dust* war ein Endpunkt erreicht, ein Weitergehen in dieselbe Richtung unmöglich geworden. Einige Zeit später war es mir dann wieder möglich, zum Klavier zurückzukommen und seinen natürlichen Klang neu zu entdecken. Ich habe also begonnen, winzige Experimente zu unternehmen, wollte auf kleinstem Raum Musik machen, die bestimmte technische Spielgrenzen nicht übersteigt. Es sollte Musik sein, die entschlackt, reduziert, klar und gerade dadurch intensiv ist. Und ich ging zurück zu einer sehr klaren Tonalität.

In den zwölf *Poems* wimmelt es vor Assoziationen, sie haben sehr viel mit anderer Musik zu tun. Immer, wenn ich für Klavier komponiere, bin ich automatisch umgeben von allem, was ich an Klaviermusik kenne und selbst gespielt habe. Teilweise verweisen die *Poems* auch direkt auf etwas, auf andere Komponisten wie z.B. Bartók (*MUI 1*), aber auch auf ein Stück, das ich selbst mit zwölf Jahren geschrieben habe (*Twelve years old*). Oder sie kommen aus dem, was ich meinen „Zettelkasten“ nenne. Das spiegeln auch die oft enigmatischen Titel wider, die auf persönliche Erlebnisse, auf Bilder und Erinnerungen zurückgreifen. Teile von größeren Stücken, z.B. von *Madhars* oder *My Illness Is the Medicine I Need* klingen an – verkleinert und nochmals stiller gemacht durch das Klavier.

Die Vorgabe von Leif Ove Andsnes, der *What Becomes* angeregt hat, war, dass das Stück in einem Programm gespielt werden können sollte, das unter Pianisten als „normal“ angesehen wird (in Wahrheit sind sogenannte Klavierabende alles andere als „normal“, meistens sind es geriatrisch angehauchte nächtliche Museumsrundgänge ohne elektrische Beleuchtung). Das Instrument sollte also unpräpariert bleiben, um Verstimmungen (des Publikums?) zu vermeiden.

Ganz bewusst stellte ich mich hier der Geschichte des Klaviers. Lennie Tristano und sein Stück *Line Up*, das er eine Oktave tiefer eingespielt und dann auf die doppelte Geschwindigkeit beschleunigt hat, waren ein enormer Einfluss für den Satz *Parabolic bike*. So wie in *Line Up* hat vorher kein Klavier je geklungen, was Geschwindigkeit, Phrasierung und Dynamik und in der Folge natürlich die Dringlichkeit des Ausdrucks betrifft. Er hat damit eine Idee in die Welt gesetzt, wie Musik sein könnte, eine „Utopie von Musik“. George Crumb, der in *Apparition* mit den Glissandi auf den Saiten des Klaviers wunderbare Klänge gefunden

hat, war für den letzten Satz, *Flowing*, sehr wichtig. Das *Scherzo* von *What Becomes* ist eine Referenz an Rachmaninow und seine Art des sehr virtuosens Klavierspiels. Auch die immer wiederkehrenden Zwischenspiele sind Allusionen, nämlich zu den *Promenaden der Bilder einer Ausstellung* von Mussorgski.

Die Texte des *Padmore Cycle* stammen von zwei mit mir befreundeten Autoren, Hans Aschenwald und Alois Hotschnig. Es sind kurze Gedichte über die Natur, die Berge, die Landschaft, aus der auch ich komme, die mir nahe ist – ein ideales textliches Fundament für mich, um diese sehr offene, tonale, fragile und transparente Musik schreiben zu können. Die Musik folgt dabei immer dem Duktus der Texte, es wird nicht mit Wörtern oder Silben experimentiert. Dadurch brauchen die Texte, die fast alle kürzelhaft und enigmatisch sind, oft wenig Zeit und Raum, während das Klavier im Nachhinein lange über den gesungenen Text reflektiert.

Mit Mark Padmore hatte ich jemanden zur Seite, der bereit war, mit mir in weit entlegene Gebiete zu gehen, der den Mut und die Offenheit hat, seine Stimme in vielen Phasen sehr zurückzunehmen, wodurch sie sehr zerbrechlich und fragil wirkt und auch sehr offen daliegt, gleichzeitig aber sehr präzise und präsent ist. Das hat es mir erst ermöglicht, einen musikalischen Bogen über die disparaten Texte zu spannen.

– THOMAS LARCHER

Thomas Larcher

A Padmore Cycle (2010–2011)
für Tenor und Klavier

Texte von Hans Aschenwald (22–29)
und Alois Hotschnig (30–32)

22 Ich schreibe heute durch

ich schreibe heute durch

23 Almauftrieb

wenn
im frühsummer das leben beginnt
sterben
die menschen
im tal

24 Hart am Herz

ich lebe schon
es braucht nur so lange
in den tiefen bergen

25 Familie Numero drei

Legen wir diese Nacht zur Ruhe
Du und ich verweht bis nicht mehr wahr
So sanft verstaubt

26 Hunger nach Heimat, die keine mehr ist

oder komme nur ich nicht mit
mit meiner kurzen leitung
den vielen netten fratzten
ineinanderpassend wie ein kreis

27 Los los

So lange dahingewatet
Durch die Beete der Morgengärtner
So ungewiß die Füße auf dem Kraut
Schlafwandelnd die Boten erwischt
Beim Austragen der Lügen

A Padmore Cycle (2010–2011)
for tenor and piano

Texts by Hans Aschenwald (22–29)
and Alois Hotschnig (30–32)

I will write the day through

I will write the day through

Transhumance

when
life begins in early summer
people
in the valley
die off

Hart at heart

I'm alive
it only takes so long
deep in the mountains

Family Numero Three

Let us put this night to rest
You and I, scattered beyond recall
Under a fine layer of dust

Hunger for a homeland that no longer is one

or am I the only one who can't make it
on so short a line
with the many friendly grimaces
that fit together like a circle

Come, come on

It's taken so long to wade there
Through the morning gardener's beds
Feet so uncertain on the herbs
The messengers, caught sleepwalking,
Carrying off the lies

A Padmore Cycle (2010–2011)
pour ténor et piano

Textes de Hans Aschenwald (22–29)
et Alois Hotschnig (30–32)

J'écris au fil d'aujourd'hui

J'écris au fil d'aujourd'hui

Montée à l'alpage

quand
au début de l'été la vie s'éveille
meurent
les hommes
dans la vallée

Cœur dur

je vis
il faut tellement de temps
au cœur des montagnes

Famille numéro trois

Laissons reposer cette nuit
Toi et moi, méconnaissables jusqu'à disparaître
Si doucement surannés

Languir d'un pays natal qui n'en est plus un

ou suis-je le seul à ne pas suivre
attaché trop court
toutes les sympathiques frimousses
imbriquées comme en une ronde

Allez allez

Pataugé si longtemps
Dans les plates-bandes du jardinier de l'aube
Les pieds si incertains sur l'herbe
Somnambules les messagers attrapés
En emportant les mensonges

28 Ferdl

zuerst machte er einen handstand
auf der brücke
ließ sich fallen
fing sich auf in den stäben der
halbmonde des geländers

zog sich hinauf
zur überraschung seiner begleiter

weilers
glitt er ab und wurde fortgetrieben
von den wellen

monatelang gesucht
und gefunden
verzweiflung und erleichterung
die geister hatten nicht recht behalten

29 Und beim Weggehen schmilzt aus den Augen der Schnee

Und beim Weggehen schmilzt aus den
Augen der Schnee

30 Lange zögern die Steine

Lange zögern die Steine
am Morgen
um abends den Weg zu erwärmen
oder den Ort

31 Dein Wort mein Blindenhund

Dein Wort mein Blindenhund
Ein reißender Köter an meiner
zweifelnden Hand

32 Der Körper des Vogels am Weg

der körper des vogels am weg
still gehe ich die nester ab
in mir

Freddy

first he did a handstand
on the bridge
let himself fall
caught himself on the rails of the
balustrade's crescents

pulled himself up
to his companions' surprise

what's more
he slipped off and was carried away
on the waves

searched for months
and found
despair and relief
the spirits were not right after all

And as they leave, the snow melts from their eyes

And as they leave, the snow melts from their eyes

The stones hesitate for a long time

The stones hesitate for a long time
in the morning
and yet in the evening warm the path
or the area

Your word is my guide dog

Your word is my guide dog
A vicious hound
on my doubting hand

The bird's body on the path

The bird's body on the path
I silently pass by the nests
inside me

Fernand

d'abord il fit le poirier
sur le pont
se laissa tomber
se rattrapa aux barreaux des
croissants de la balustrade

se hissa de nouveau
à la surprise de son compagnon

ensuite
il glissa et fut emporté
par les vagues

recherché pendant des mois
et trouvé
désespoir et soulagement
les esprits n'avaient pas eu raison

Et en partant des yeux fond la neige

Et en partant des yeux fond la neige

Longtemps les pierres hésitent

Longtemps les pierres hésitent
au matin
pour réchauffer au soir venu le chemin
ou le lieu

Ton mot mon chien guide

Ton mot mon chien guide
Un clébard féroce à
ma main indécise

Le corps de l'oiseau sur le chemin

le corps de l'oiseau sur le chemin
silencieux je parcours les nids
en moi

Translation: Tess Lewis

Traduction : Geneviève Bégou



Mark Padmore was born in London, grew up in Canterbury and studied at King's College, Cambridge. He has established an international career in opera, concert and recital and his performances in Bach's *Passions* have gained particular notice throughout the world. As well as regular appearances at many of the world's leading opera houses, he appears with the Munich Radio, Berlin, Vienna, New York, London Philharmonic, London Symphony and the Royal Concertgebouw Orchestras and has conceived projects exploring both Bach's *St John* and *St Matthew Passions* with the Orchestra of the Age of Enlightenment. In addition, his work in the recording studio has attracted considerable acclaim, most notably Schubert's *Winterreise* with Paul Lewis which won the Gramophone magazine Vocal Solo Award for 2010 and Schumann's *Dichterliebe* with Kristian Bezuidenhout which won the Vocal Solo category of the 2011 Edison Klassiek Award. Mark is Artistic Director of the St. Endellion Summer Music Festival in Cornwall.

Mark Padmore, né à Londres, a grandi à Canterbury et étudié au King's College de Cambridge. Il fait une belle carrière internationale à l'opéra, au concert et en récital. Ses interprétations des *Passions* de Bach ont été remarquées dans le monde entier. Régulièrement engagé dans les plus grandes maisons d'opéra, il se produit également avec des orchestres de renom : l'orchestre de la radio de Munich, les orchestres philharmoniques de Berlin, Vienne, New York et Londres, l'orchestre symphonique de Londres et l'orchestre du Concertgebouw. Avec l'Orchestra of the Age of Enlightenment, il a élaboré plusieurs projets autour des *Passions* de Bach (*Saint Jean* et *Saint Matthieu*). Ses enregistrements sont toujours très remarquables. En 2010, le magazine Gramophone a récompensé son interprétation du *Winterreise* (Schubert), avec Paul Lewis, du prix « Soliste vocal ». Celle de *Dichterliebe* (Schumann), avec Kristian Bezuidenhout, a reçu le Prix Edison Klassiek 2012. Mark est directeur artistique du Festival musical estival de St. Endellion, en Cornouaille.

Mark Padmore, in London geboren und in Canterbury aufgewachsen, studierte am King's College in Cambridge. Er ist ein international gefragter Opern-, Konzert- und Liedsänger und machte weltweit vor allem in den Passionen von Bach auf sich aufmerksam. Neben regelmäßigen Engagements an vielen der führenden Opernhäusern der Welt tritt er mit dem Münchener Rundfunkinfonieorchester, den Berliner, Wiener, New Yorker und Londoner Philharmonikern, dem London Symphony Orchestra und dem Königlichen Concertgebouw Orchester auf und hat mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment Projekte entwickelt, deren Gegenstand die *Johannespassion* und die *Matthäuspassion* von Bach sind. Auch seine Aufnahmetätigkeit hat bei der Kritik große Zustimmung gefunden, insbesondere seine Einspielung von Schuberts *Winterreise* mit Paul Lewis, die den Vocal Solo Award 2010 der Zeitschrift Gramophone erhielt, und seine Aufnahme von Schumanns *Dichterliebe* mit Kristian Bezuidenhout, die mit dem Edison Klassiek Award 2011 in der Kategorie Vocal Solo ausgezeichnet wurde. Mark ist Künstlerischer Leiter des St. Endellion Summer Music Festivals in Cornwall.

www.markpadmore.com



The Yugoslavian-born pianist **Tamara Stefanovich** began playing the piano at the age of five, taught by Lili Petrovic. She studied with Claude Frank at the Curtis Institute and later with Pierre-Laurent Aimard at the Cologne Hochschule für Musik, where she now teaches.

She has performed as a soloist with the conductors Esa-Pekka Salonen, Vladimir Jurowski and Vladimir Ashkenazy and with the Cleveland Orchestra, the symphony orchestras of Chicago and London, the London Philharmonic, the Philharmonia, and the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, among others. She regularly performs in chamber music recitals with Matthias Goerne and Leila Josefowicz.

An important element of Tamara Stefanovich's career is her collaboration with composers, including Pierre Boulez, Peter Eötvös and György Kurtág. She frequently leads masterclasses and supports various educational projects.

Her most recent recordings include Bartók's *Concerto for Two Pianos, Percussion and Orchestra* with Pierre-Laurent Aimard, Pierre Boulez and the London Symphony Orchestra and Mozart's *Concerto for Two Pianos* with Pierre-Laurent Aimard, Jonathan Nott and the Camerata Salzburg.

Née en Yougoslavie, **Tamara Stefanovich** a commencé le piano à l'âge de cinq ans avec Lili Petrovic. Élève de Claude Frank au Curtis Institute puis de Pierre-Laurent Aimard à la Hochschule für Musik de Cologne, elle enseigne aujourd'hui dans ce même établissement.

Sous la direction d'Esa-Pekka Salonen, Vladimir Jurowski et Vladimir Ashkenazy, elle s'est produite avec l'orchestre de Cleveland, l'orchestre symphonique de Chicago, les orchestres symphonique et philharmonique de Londres, ainsi que le Philharmonia, et l'orchestre de la Deutsche Kammerphilharmonie de Brême, pour n'en citer que quelques uns. Elle donne régulièrement des récitals avec Matthias Goerne et Leila Josefowicz.

La collaboration avec les compositeurs (Pierre Boulez, Peter Eötvös, György Kurtág) est un aspect fondamental de sa démarche artistique. Tamara Stefanovich dirige régulièrement des masterclasses et participe à divers projets pédagogiques.

Parmi ses derniers enregistrements, citons le Concerto pour deux pianos, percussion et orchestre de Bartók, avec Pierre-Laurent Aimard et le London Symphony Orchestra sous la direction de Pierre Boulez, et le Concerto pour deux pianos de Mozart, avec Pierre-Laurent Aimard et la Camerata de Salzbourg, sous la direction de Jonathan Nott.

Die in Jugoslawien geborene Pianistin **Tamara Stefanovich** begann im Alter von fünf Jahren mit dem Klavierspiel als Schülerin von Lili Petrovic. Sie studierte am Curtis Institute bei Claude Frank und bei Pierre-Laurent Aimard an der Hochschule für Musik in Köln, wo sie jetzt selbst unterrichtet.

Als Solistin trat sie u.a. mit Dirigenten wie Esa-Pekka Salonen, Vladimir Jurowski und Vladimir Ashkenazy auf und mit Orchestern wie Cleveland, Chicago Symphony, London Symphony, London Philharmonic, Philharmonia und der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen. Als Kammermusikerin arbeitet sie regelmäßig mit Matthias Goerne und Leila Josefowicz zusammen.

Ein Schwerpunkt von Tamara Stefanovichs Tätigkeit ist die Zusammen-arbeit mit Komponisten wie Pierre Boulez, Peter Eötvös und György Kurtág. Sie leitet häufig Meisterkurse und betreut Education-Projekte.

Zu ihren jüngsten Einspielungen zählen Bartóks Konzert für zwei Klaviere und Orchester mit Pierre-Laurent Aimard, Pierre Boulez und dem London Symphony Orchestra sowie Mozarts Konzert für zwei Klaviere mit Pierre-Laurent Aimard, Jonathan Nott und der Camerata Salzburg.

www.tamara-stefanovich.com



Born 1963 in Innsbruck, composer **Thomas Larcher** studied piano and composition in Vienna. He first gained renown primarily as a pianist, performing with major orchestras and prominent conductors such as Claudio Abbado, Pierre Boulez and Franz Welser Möst. At that time he wrote mainly piano and chamber music, mostly in private.

In 1998, he began to define himself more clearly as a composer. Since then he has composed works for the San Francisco Orchestra, the BBC Symphony Orchestra, the London Sinfonietta, the Artemis and Belcea Quartets, and for Leif Ove Andsnes, Matthias Goerne, Mark Padmore, and Viktoria Mullova and Matthew Barley.

He has recorded five CDs with ECM, most recently *Madhares* with Kim Kashkashian, Till Fellner and Dennis Russell Davies. Thomas Larcher has won numerous distinctions, including the Choc de la Musique and the British Composer Award (International category).

Né en 1963 à Innsbruck, **Thomas Larcher** a étudié le piano et la composition à Vienne. Pianiste de renom, il a joué avec de grands orchestres, sous la baguette de chefs prestigieux, tels Claudio Abbado, Pierre Boulez et Franz Welser Möst. Jusqu'en 1998, son activité de compositeur reste plutôt confidentielle et se décline surtout en œuvres pour piano et en musique de chambre.

Depuis, sa présence s'est affirmée et il a composé pour divers orchestres, ensembles et solistes : orchestre de San Francisco, orchestre symphonique de la BBC, London Sinfonietta, quatuors Artemis et Belcea, Leif Ove Andsnes, Matthias Goerne, Mark Padmore, Viktoria Mullova et Matthew Barley.

Il a enregistré cinq CD sous le label ECM, dont récemment *Madhares* avec Kim Kashkashian, Till Fellner et Dennis Russell Davies. Thomas Larcher a reçu de nombreux prix et distinctions, dont un « Choc de la Musique » et le Prix international aux « British Composer Awards ».

Thomas Larcher, 1963 in Innsbruck geboren, studierte Klavier und Komposition in Wien. Bekannt wurde er zunächst vor allem als Pianist, dabei spielte er mit bedeutenden Orchestern und Dirigenten wie Claudio Abbado, Pierre Boulez und Franz Welser Möst. In dieser Zeit schrieb er vor allem Kammer- und Klaviermusik, meist im Verborgenen.

Seit 1998 begann er, sich immer stärker als Komponist zu definieren. Seitdem entstanden u.a. Werke für das San Francisco Orchestra, für das BBC Symphony Orchestra, für die London Sinfonietta, das Artemis und das Belcea Quartett, für Leif Ove Andsnes, Viktoria Mullova und Matthew Barley, Matthias Goerne und Mark Padmore.

Auf CD erschienen fünf Alben auf ECM, zuletzt *Madhares* mit Kim Kashkashian, Till Fellner und Dennis Russell Davies. Thomas Larcher erhielt zahlreiche Preise, u.a. den Choc de la musique und den British Composer Award (International category).

www.thomaslarcher.com



This recording was made possible with generous support from the Province of the Tyrol (Austria).



Cover: Photo by Shutterstock

Artist photos: Reinhard Fichtinger

Graphic Design: Karin Elsener

Publisher: Schott Music GmbH & Co.

All texts and translations © **harmonia mundi usa**

© © 2014 **harmonia mundi usa**

1117 Chestnut Street, Burbank, California 91506

Recorded in November, 2012 at ORF Landesstudio Tirol, Innsbruck, Austria

Piano: Steinway Model D; **Technical Services:** Stefan Knüpfer

Sessions Producer: Markus Heiland

Recording Engineer & Editor: Markus Heiland

Executive Producer: Robina G. Young