

mozart_alla turca
aldo ciccolini_piano



Wolfgang
Amadeus
Mozart

1756 - 1791

Aldo Ciccolini

Piano Bechstein

<u>Sonate n° 11 en la majeur, <i>Marche Turque</i> K.331</u>		<u>19'38</u>
1	Andante grazioso	10'35
2	Menuetto	5'17
3	Alla Turca : allegretto	3'46
<u>Sonate n° 2 en fa majeur, K.280</u>		<u>12'19</u>
4	Allegro assai	4'44
5	Adagio	4'29
6	Presto	3'07
<u>Sonate n° 13 en si bémol majeur, <i>Linz</i> K.333</u>		<u>20'57</u>
7	Allegro	8'03
8	Andante cantabile	6'05
9	Allegretto grazioso	6'49

TT' : 52'54



Aldo Ciccolini...

à 85 ans, il porte un regard amoureux
sur l'œuvre de Mozart qu'il joue
depuis l'adolescence.

Peut-on résister à l'attraction de la musique de Mozart ?

J'en doute. On le joue à tous les âges de la vie, parce qu'il est un éternel enfant. Tout chez lui suggère le jeu, le théâtre. Ses sonates sont aussi du théâtre.

Vous représentez-vous une histoire lorsque vous jouez ?

Quelle que soit la partition, j'ai toujours besoin d'imaginer un scénario. Je ne sais pas jouer sans cela.

Parlez-nous du choix des trois sonates...

On pourrait appeler celles en la et si bémol majeur (K.331, K.333), les « *sonates françaises* » car elles ont été composées à Paris. On a dit que Mozart détestait l'atmosphère de la ville. Je ne le crois pas. Il a été déçu, peut-être, mais il était trop latin dans son âme pour détester Paris. Quant à la troisième sonate du programme (K.280), en fa majeur, elle fut achevée à Salzbourg. J'ai l'impression que Mozart l'a couchée sur le papier en un seul jet, en deux heures. En somme, une sorte d'improvisation...

Une improvisation que vous imaginerez au clavecin ou au pianoforte ?

Je pense davantage au pianoforte. Pour ces partitions, il m'apparaît comme l'instrument le plus approprié de l'époque. Évidemment, si Mozart tout comme Bach, d'ailleurs, avait connu le piano moderne, son choix aurait vite été fait. Il en va différemment de Scarlatti qui a joué aussi du pianoforte, mais qui a délaissé l'instrument. Son écriture n'est pas appropriée à la facture du piano, du moins pour certaines sonates. Contrairement au clavecin, la mécanique du piano ne permet pas avec autant de facilité et de précision la répétition très rapide des notes.

Dans la Sonate en fa majeur K.280, le mouvement lent est d'une extrême gravité. Une gravité qui déconcerte de la part d'un compositeur âgé de 18 ans...

Oui, mais la gravité ou la profondeur de la partition apparaissent sans dureté. Mozart n'était pas comme Schumann, quelques décennies plus tard, hanté par la peur de la folie, celle du Carnaval qui peint les personnages que le compositeur aurait aimé être. Bien que Mozart n'ait pas été un saint, cette violence lui est complètement étrangère.

Dans cette sonate, le premier mouvement est porté par un élan de jeunesse et une joie de vivre incroyables. Puis, subitement, l'adagio en fa mineur offre comme un nuage de mélancolie. Le parallèle est tentant avec le mouvement lent du *Concerto pour piano en la majeur K.488*. Il est en fa dièse mineur et sa construction est identique à celui de la sonate.

Sommes-nous encore dans l'esprit du classicisme ou bien déjà dans celui du romantisme ?

Assurément dans le romantisme ! Mais, cette notion peut s'appliquer aussi à nombreuses œuvres antérieures. Prenez par exemple la *Fantaisie Chromatique* et *Fugue en ré mineur BWV 903* de Jean-Sébastien Bach. Dans le récitatif de la *Fantaisie*, les modulations, les changements d'expression nous mènent en plein romantisme. Et d'ailleurs, il faut jouer cela dans un style très improvisé, celui que l'on retrouve presque un siècle et demi plus tard dans le *Second Concerto pour piano* de Saint-Saëns.

Votez-vous d'autres « descendants » de Mozart ?

Ils sont nombreux ! Schubert, Beethoven... Toutefois, au xx^e siècle, Poulenc me semble éprouver un besoin de lumière comparable à Mozart. Le musicien français que j'ai connu, exprimait une joie de vivre extraordinaire. Il adorait Mozart. Chez Poulenc, je ressens les mêmes plaisirs, pourquoi pas aussi une certaine facilité, sinon de la paresse. Il a su mêler le divertissement à la gravité. Écoutez son opéra *Le Dialogue des Carmélites* qui est pour moi le dernier grand opéra.

Nous en revenons toujours au théâtre, aux voix qui dialoguent...

La sonate mozartienne, c'est souvent la confrontation de deux thèmes, deux personnages qu'il faut faire vivre avec le rythme juste. Durant ma carrière, j'ai beaucoup appris à ce sujet en accompagnant des chanteurs d'opéra et de lieder dont Elisabeth Schwartzkopf trois ans durant.

Qu'entendez-vous par un « rythme juste » ?

Je veux dire que l'on confond souvent le tempo de notre montre à celui de la musique. Le métronome est un outil qui peut être utile pour donner une indication de départ. Mais, c'est aussi l'invention la plus affreuse et antimusicale qui soit. Il faut sentir le tempo d'une œuvre. Travailler avec le métronome, c'est tuer la musique !

Chaque musique posséderait son propre temps...

En effet. Quand vous êtes dans une mesure à 6/8, vous êtes dans un rythme de sicilienne. Cela n'a rien d'étrange chez Mozart. Il a été éduqué à Bologne et il avait un contact direct avec la musique italienne. En revanche, ses allegros doivent être joués avec franchise et rapidité. Ils s'enrichissent souvent de nombreux clins d'œil. C'est-à-dire que l'interprète s'amuse en faisant allusion à une scène de théâtre, à un quiproquo.

Puisque vous évoquez l'influence italienne chez Mozart, comment concevez-vous les ornements de ses partitions ?

Pour les ornements, je respecte la règle qui consiste à commencer un trille par la note supérieure. Le problème se pose pour la résolution de celui-ci. On a toujours l'habitude de mettre la résolution à la fin du trille. Cela ne me paraît pas juste. Il faut suivre les indications du compositeur et ne pas chercher à enjoliver. Ce principe vaut aussi pour Beethoven.

Ne pensez-vous pas que la valeur du trille chez Mozart et Beethoven soit dissemblable...

Chez Beethoven, les trilles sont mesurés, pas chez Mozart. Dans sa musique, l'ornement demeure d'inspiration italienne.

Chez Haydn comme chez Mozart, on remarque aussi bien peu d'indications sur les partitions...

Il faut se replacer dans le contexte de l'époque. Les compositeurs avaient alors une grande confiance dans leurs interprètes. Si l'on va plus loin encore dans le temps, on s'aperçoit que Bach ne donnait que très rarement des indications de tempos et de nuances. Dans le *deuxième Prélude et Fugue en do mineur*, le tempo n'apparaît qu'à la fin du prélude : Presto. Pas de liaisons non plus.

Que vous inspire le phrasé chez Mozart ?

Au piano, il faut imaginer que le phrasé est identique à celui des instruments à archets. On ne peut pratiquement pas le modifier. C'est avec l'expérience que l'on restitue cette respiration naturelle, à l'opposé de Bach. Dans les *Variations Goldberg*, par exemple, aucune d'entre elles ne module. Elles sont très délicates à intégrer mentalement. D'où la nécessité de rejouer chaque variation, au contraire des œuvres de Mozart.

Mozart était soucieux de la valeur pédagogique de ses œuvres...

Assurément, mais je ne donnerais jamais une sonate de Mozart à un pianiste débutant ! Il faut détenir l'expérience dont je parlais, posséder une idée précise de la structure des œuvres, faire preuve de légèreté, d'imagination dans le jeu, de disponibilité...

De quelle « disponibilité » parlez-vous ?

Je veux dire que la disponibilité à se contracter doit être minimale. Juste ce qui est nécessaire. Eviter toute dureté, toute attaque trop rapide. Toucher les touches de manière moins rapide. Plus encore, il est indispensable d'avoir le sens de la vocalité et de la couleur. Connaître les opéras de Mozart est une nécessité. La partition nous révèle ses virgules, ses points d'interrogation, d'exclamation. À chacun de trouver la ponctuation juste. Chez Mozart, le jeu des questions et réponses est incessant. Cela rend l'exécution de ses œuvres très difficile. Acquérir ces paramètres ne vient qu'avec la maturité. Jouer bien Mozart permet d'affronter sereinement les sonates de Beethoven. C'est plus nécessaire que de connaître la musique de Haydn.

À quel âge avez-vous découvert la musique de Mozart ?

Durant mon enfance, à Naples, j'ai joué du Scarlatti, l'*Album de la Jeunesse* de Schumann, mais Mozart est venu après. Mon professeur a refusé de me faire travailler sa musique avant mes 13 ans. J'ai vraiment désiré jouer Mozart. Quand ce fut le moment, je possédais déjà un petit passé d'interprète.

Quel type d'instrument recherchez-vous ?

J'attends d'un piano qu'il soit souple avec une remontée de touche assez rapide, mais qui présente aussi une certaine résistance. Vous l'aurez compris, je ne cherche pas un piano « à tendinite » ! Je suis décidément contre certains Steinway qui ne sont plus des pianos, mais des appareils destinés à soigner les rhumatismes ! Pour moi, le piano idéal est aujourd'hui le Bechstein. C'est la marque de piano que j'aie connue durant mon enfance.

Êtes-vous également exigeant en ce qui concerne les éditions ?

Je suis très méfiant à l'égard des éditions révisées. Je considère qu'elles trahissent parfois le compositeur. Je travaille notamment sur les partitions Urtext des éditions Henle. Walter Legge, le mari d'Elisabeth Schwarzkopf m'avait conseillé de prendre les éditions Bärenreiter qui sont plus fouillées encore.

Dans les années cinquante, vous aviez déjà gravé des sonates de Mozart. Avez-vous réécouté ces enregistrements ?

Non. En vérité, c'est une intégrale des sonates que j'avais enregistrée à Bruxelles sur un piano Bösendorfer. Mais, des bandes ont été perdues. Finalement, après l'enregistrement que je viens de réaliser dans d'excellentes conditions, je ne serais pas mécontent de refaire une intégrale...

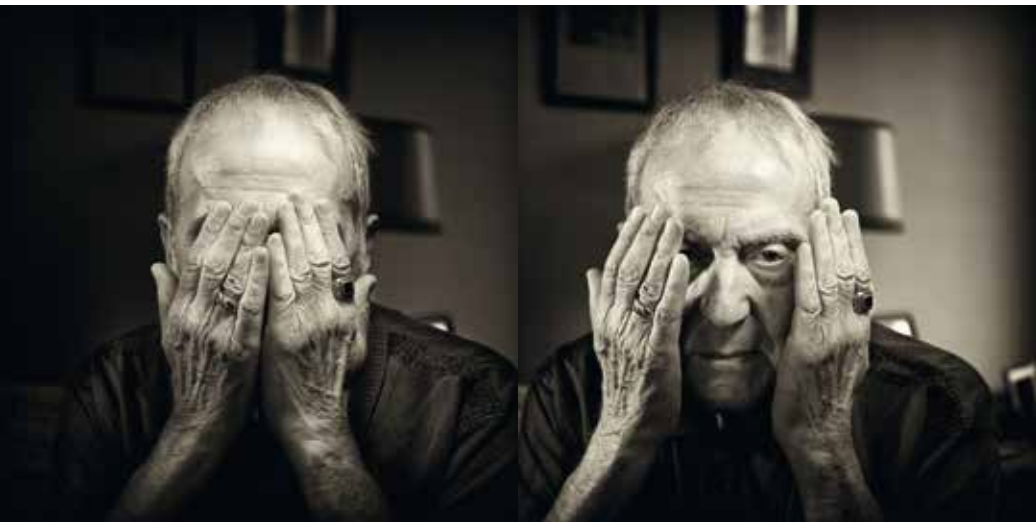
L'acoustique d'une salle influence-t-elle votre jeu ?

En effet. J'adapte mon jeu à chaque lieu. Je demande parfois à déplacer le piano. Il arrivait qu'Elisabeth Schwarzkopf cherche pendant une heure l'endroit idéal pour se placer sur scène ! Depuis des années, j'ai pris l'habitude de diriger mentalement le son que je produis. J'imagine atteindre tel ou tel endroit de la salle.

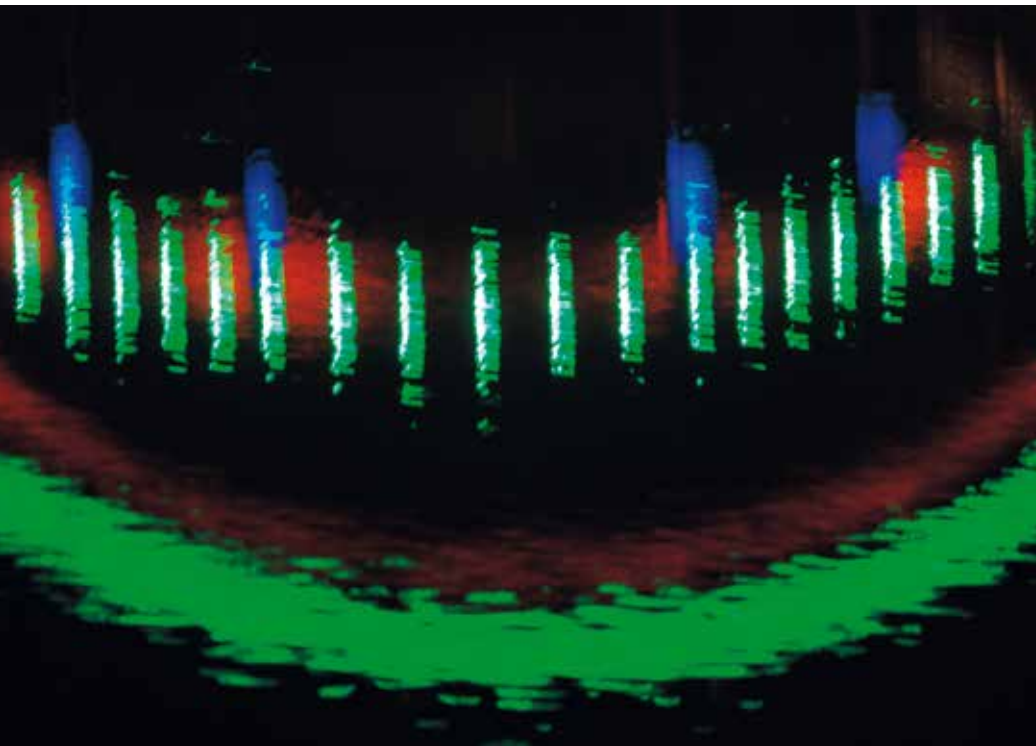
Une dernière question, qui aurait pu être aussi la première : pourquoi avoir choisi d'enregistrer des œuvres de Mozart ?

Mozart me fait du bien. Il m'aide à vivre.

**«Mozart me fait du bien.
Il m'aide à vivre.»**







Aldo Ciccolini...

now 85, takes a loving look at
Mozart's works that he has been
playing since he was a teenager.

Can anyone resist the appeal of Mozart's music?

I doubt it. You can play it at any age in life because he is an eternal child. Everything about him suggests play, theatre. His sonatas are theatre too.

Do you tell yourself a story when you play?

Whatever the score, I always need to imagine a scenario. Without that I don't know how to play.

Tell us about the three sonatas you chose.

We might call the ones in A and B-flat major (K.331, K.333) the *French sonatas* since they were composed in Paris. Mozart is said to have detested the atmosphere of the city. I don't believe that. He may have been disappointed but he was too Latin at heart to detest Paris.

As for the third sonata on the programme (K.280), in F major, it was completed in Salzburg. I have the impression that Mozart wrote it all in one go, in two hours. A kind of improvisation in fact.

An improvisation you would imagine played on harpsichord or pianoforte?

I think more likely pianoforte. That seems to me the most appropriate instrument of the time for these scores. Of course, if Mozart had known the modern piano his choice would have been quickly made, as indeed would Bach's. Scarlatti is different. He played the pianoforte but later dropped it. His music writing doesn't suit the construction of the piano, at least not for some sonatas. Compared to the harpsichord, the mechanics of the piano make it harder to play rapidly repeated notes with precision.

In the Sonata in F major K.280, the slow movement is very grave. Such gravity is disconcerting coming from an 18-year-old composer.

Yes but the score's gravity and depth have no hard edges. Mozart was not like Schumann a few decades later, haunted by a fear of madness, the madness of the Carnival depicting characters the composer would have liked to be. Although Mozart was no saint, that kind of violence is entirely foreign to him.

In this sonata, the first movement is carried by an incredible youthful momentum and joie de vivre. Then suddenly the adagio in F minor brings a sort of cloud of melancholy. It's tempting to compare it with the slow movement in the *Piano Concerto in A major K.488*; that is in F sharp minor and has a construction identical to the sonata's.

Are we still in the Classicist spirit here or are we already in the Romantic?

Most certainly Romantic! But that term can also be applied to many earlier works. Take, for example, Johann-Sebastian Bach's *Chromatic Fantasia and Fugue in D minor, BWV 903*. In the recitative of the *Fantasia*, the modulations, changes of expression, take us right into Romanticism. Moreover you have to play it in a very improvised style of the kind you find nearly a century and a half later in Saint-Saëns's second *Piano Concerto*.

Do you see other “descendants” of Mozart?

There are many! Schubert, Beethoven... and in the 20th century the French musician Poulenc, who seems to me to feel a need for light comparable to Mozart's. I knew Poulenc and he expressed an extraordinary joie de vivre. He adored Mozart. In Poulenc I sense the same pleasures, perhaps also a certain facility, if not facileness. He knew how to mix entertainment and gravity. Listen to his opera *Le Dialogue des Carmélites*, which to me is the last of the great operas.

We always come back to theatre, voices dialoguing.

A Mozart sonata is often a confrontation between two voices, two characters you have to bring to life in the right rhythmic way. I've learnt a lot about this in my career through accompanying opera and lieder singers, including Elisabeth Schwarzkopf for three years.

What do you mean by the "right rhythmic way"?

I mean that people often confuse clock tempo with musical tempo. The metronome is a tool that can be very useful for giving an indication to start with. But it's also the most frightful and anti-musical invention ever. You have to feel the tempo of a piece. Working with a metronome kills the music!

So each piece of music has its own tempo?

Yes indeed. When you are in 6/8 time, you are playing a Sicilienne rhythm. There is nothing strange about that in Mozart. He was educated in Bologna and was in direct contact with Italian music. By contrast, his allegros should be played rapidly and candidly. They often include numerous little nods, meaning the pianist has fun alluding to a theatre scene or misunderstanding.

Since you mention Mozart's Italian influences, how do you deal with the ornaments in his scores?

For the ornaments, I follow the rule of starting a trill on the highest note. The problem is how to resolve it. The usual habit is to put the resolution at the end of the trill but that doesn't seem right to me. We must follow the composer's indications and not try to embellish it. That principle applies to Beethoven as well.

Don't you think the trills in Mozart and Beethoven are dissimilar?

Beethoven's trills are measured, Mozart's are not. The ornaments in his music are still Italian-inspired.

With Mozart, as with Haydn, we find very few indications in the scores.

You need to understand the historical context; in those days composers had great faith in their performers. Going back even further, we see that Bach very rarely gave indications of tempo or nuance. In the *second Prelude and Fugue in C minor*, the tempo appears only at the end of the prelude: Presto. There are no slurs either.

How do you feel about Mozart's phrasing?

At the piano, you have to imagine that the phrasing is exactly the same as for a bowed instrument. You practically cannot alter it. You need experience to be able to reproduce that natural breathing, quite the opposite of Bach. In the Goldberg Variations, for example, none of them modulate. They are very hard to integrate mentally. Hence the need to replay each variation, unlike Mozart's works.

Mozart was keen for his works to have pedagogical value.

Certainly, but I would never give a Mozart sonata to a beginner pianist! You need the experience I spoke of, to have a precise idea of the structure of the works, and your playing must demonstrate lightness, imagination, flexibility.

What exactly do you mean by "flexibility"?

I mean the tension should be minimal, only what is necessary. Avoid all hardness, too fast an attack. Touch the keys less rapidly.

Even more, it's indispensable to have a feeling for vocality and colour. A familiarity with Mozart's operas is essential too. The score incorporates commas, question marks, exclamation marks, so you have to punctuate it correctly. There is a constant play on questions and responses in Mozart, which makes playing his works very difficult. Dealing with these parameters requires maturity. When you can play Mozart well, you can tackle Beethoven's sonatas with confidence. That's more necessary than being familiar with Haydn's music.

How old were you when you discovered Mozart's music?

During my childhood, in Naples, I played Scarlatti and Schumann's Album for the Young but Mozart came later. My teacher refused to let me work on his music until I was 13 years old. I really longed to play Mozart and when the time came I had already been playing for some time.

What type of instrument do you look for?

I like a piano to be flexible, with keys that return to position quite quickly but with some resistance too. By which you will understand I don't like a "stiff finger" piano! I am definitely against some Steinways that are no longer pianos but devices for relieving rheumatism! For me, the ideal piano today is a Bechstein, which is what I played as a child.

Are you equally demanding with regard to editions?

I'm very distrustful of revised editions. I think they sometimes betray the composer. I particularly work with the Henle Urtext editions. Walter Legge, Elisabeth Schwarzkopf's husband, advised me to take the Bärenreiter editions that are even more thoroughly researched.

You had already recorded Mozart's sonatas in the Fifties. Did you listen to those recordings again?

No. The Fifties recording in Brussels was of all the sonatas played on a Bösendorfer piano. But some of the tapes have been lost. However, after the recording I've just made in such excellent conditions, I would quite like to record another complete set of the sonatas.

Do the acoustics of a venue influence your playing?

Indeed they do. I adapt my playing to each venue; sometimes I ask to have the piano moved. Elisabeth Schwarzkopf would sometimes spend an hour finding the best place to stand on stage! For years now I have been in the habit of mentally projecting the sound I produce, imagining it reaching different parts of the concert hall.

A last question, which could also have been the first. Why did you choose to record works by Mozart?

Mozart does me good. He helps me to live.

**“Mozart does me good.
He helps me to live.”**



アルド・ チッコリーニ

85歳の彼は、若い頃から弾き続けている
モーツァルト作品に愛情の
まなざしをそそぐ。

モーツァルトの音楽の魅力に抵抗できますか？

とてもできません。モーツァルトは一生の間どの歳になっても弾く音楽です。というのもモーツァルトは永遠の子供だからです。彼の音楽にはすべて、遊び心や芝居っ気があります。彼のソナタもまた芝居なのです。

この3つのソナタを選んだ理由を聞かせてください。

へ長調のK.331、K.333はパリで作曲されたことから“フランス風ソナタ”とも呼ばれます。モーツァルトはパリの雰囲気が大嫌いだったと言われていますが、私はそうは思いません。おそらく失望はあったでしょう。でも彼は根っからのラテン気質だったので、パリを嫌がったとは思えません。プログラムの3曲目、同じくへ長調のK.280は、ザルツブルクで作曲されました。モーツァルトはこの曲をあたかも即興のごとく、2時間で一気に書きあげた印象を受けます。

即興だとすれば、ピアノフォルテとチェンバロのどちらで演奏するのがふさわしいと思われますか？

ピアノフォルテです。これらの楽譜には、当時の楽器としてピアノフォルテが最もふさわしいと思います。もちろん、もしモーツァルトやバッハが、現代ピアノの存在を知っていたら、迷うことなくピアノを選んだはずです。スカルラッティの場合は逆だったでしょう。彼はピアノフォルテも試しましたが、まもなくあきらめました。スカルラッティには、少なくとも一部のソナタに関しては、ピアノによる演奏はふさわしくありません。逆にチェンバロなら、ピアノでは難しい早い音符の繰り返しを難なく確実に弾くことができます。

K.280のへ長調のソナタでは、ゆっくりとした楽章がたいへん重々しい。18歳のモーツァルトらしからぬ印象を受けますが…

ええ、しかし重々しいとはいっても、それほど極端ではありません。モーツァルトは50年程後に現れたシューマンとは違います。自分が願望する登場人物を描いた「謝肉祭」に象徴されるよう

に、シューマンは自分を蝕む狂気に苦悩していました。モーツァルトは聖人ではないとしても、こういった激しさとは無縁です。

このソナタでは、第一楽章は若さと生きる喜びにあふれています。そして突然へ短調のアダージョによる哀愁を帯びた楽章に移ります。ピアノ協奏曲イ長調 K.488のゆっくりした楽章を思わせませう。協奏曲の第二楽章は嬰へ短調ですが、構成はこのソナタとそっくりです。

この時代は古典主義ですか、それともすでにロマン主義の精神なのですか？

紛れもなくロマン主義の精神です。しかしこの概念はそれ以前の作品にもあてはまります。たとえば、ヨハン＝セバスチャン・バッハの「半音階的幻想曲とフーガ 二短調 BWV.903」です。幻想曲のレチタティーヴォでは、転調や表情の変化はまさにロマンティズムに満ちあふれています。しかもこの曲は、150年あとにサンサーンスが書いたピアノ協奏曲第2番に見られるような、きわめて即興的なスタイルで演奏されなければなりません。

モーツァルトを継承する音楽は他にありますか？

シューベルト、ベートーヴェン等、数多くあります。ただし、20世紀においてはプーランクがモーツァルトに比肩する光明を与えてくれます。私も好きなこのフランス人作曲家は、生きる喜びをおおらかに表現します。彼はモーツァルトが大好きでした。プーランクの音楽には、その同じ喜びや安逸さ、言いかえれば同じのどかさを感じるのです。彼は、軽さと重厚さを混ぜ合わたりもします。「カルメル会修道女の対話」のオペラを聴いてみて下さい。これは私にとっての最後のグランド・オペラです。

モーツァルトの曲は芝居だとおっしゃいますが…

モーツァルトのソナタでは、しばしば2つのテーマ、2人の登場人物が対照的に描かれていますが、それぞれを正しいリズムで表現しなければなりません。私はこれまで、オペラやリート歌手の伴奏をつとめながら、それを学びました。うちエリーザベト・シュヴァルトツコップの伴奏を3年間つとめました。

「正しいリズム」というのはどういう意味ですか？

よく、時計が刻むテンポと音楽のテンポを混同するきらいがあります。メトロノームは出だしのテンポを与えるのに便利ですが、同時に最もおぞましい、最も反音楽的な発明品でもあります。音楽では作品が与えるテンポを感じなければなりません。メトロノームで練習しては、音楽を殺してしまいます。

曲はそれぞれ独自のテンポを持っているのでは？

そのとおりです。8分の6拍子はシチリアのリズムです。モーツァルトの音楽でそれはけっして不思議なことではありません。彼は、ポローニャで教育を受けた時に、イタリア音楽にじかに触れたのです。それに反して、アレグロは速く明快に演奏しなければなりません。しばしば、モーツァルトのアレグロには数多くの洒落っ気がちりばめられています。つまり演奏者は、あたかも芝居の舞台やせりふのように遊びを楽しむわけです。

モーツァルトのフレージングからどういうインスピレーションを受けますか？

ピアノでは、フレージングは弦楽器のフレージングと同じものとするべきで、それに変更を加えることはまずできません。バッハとは対照的なこの自然なブレスを再現するのは、経験によります。たとえば、ゴルトベルク変奏曲ではいかなる転調もありません。こういったブレスを頭の中で組み立てることはきわめて難しいことです。モーツァルトの曲とは逆に、各々のバリエーションを繰り返し演奏する必要があるわけです。

モーツァルトは自分の曲を教えることを懸念していたと言いますが？

そのとおりです。私はけっしてモーツァルトのソナタを初心者に弾かせることはしません。今お話ししたような経験を積み、作品の構成を正確に把握し、想像力や遊び心を持つようになって初めて弾くべきです。

モーツァルトの音楽に触れたのは何歳頃ですか？

子供の頃ナポリで過ごしていた時、スカルラッティや、シューマンの「子供のための歌のアルバム」を弾いていましたが、モーツァルトはあとになってからです。13歳になるまで、先生は私に好きな音楽の練習をさせてくれませんでした。でもモーツァルトを弾きたくてうずうずしていたのです。そしてその時機が来たときには、私はすでにちょっとした演奏家の経験を積んでいました。

どいういったタイプの楽器を探していますか？

私がピアノに求めるものは、しなやかで、鍵盤の戻りが速く、それでもある程度の強さをもっていることです。私は“腱鞘炎”になるようなピアノは求めています。ですから、ピアノとはほど遠い、リューマチを悪化させるようなスタインウェイの特定のモデルには反対です。今日、私にとっての理想的なピアノはベヒシュタインです。幼少時代に練習した楽器です。

版へのこだわりはありますか？

修正版はあまり信用していません。時に作曲家を裏切ることになりかねませんから。私は主にヘンレ原典版を使っています。今もなお研究がされているベーレンライター版を使うとよいと、エリザベート・シュヴァルツコップのご主人であるウォルター・レグさんから奨められました。

モーツァルトは私に、元気と 生きる力を与えてくれる。







Aldo Ciccolini...

spielt Mozart seit seiner Jugend und
mit 85 Jahren ist seine Begeisterung
ungebrochen

Haben Sie eine Geschichte vor Augen, wenn Sie spielen?

Ich glaube nicht. Man spielt Mozart in jedem Lebensalter, weil er eigentlich immer ein Kind geblieben ist. Bei ihm erinnert alles an ein Spiel, an das Theater. Auch seine Sonaten sind Theater.

Haben Sie eine Geschichte vor Augen, wenn Sie spielen?

Ich muss mir immer ein Szenario vorstellen, egal welche Partitur ich vor mir habe. Anders kann ich nicht spielen.

Erzählen Sie uns von der Auswahl der drei Sonaten.

Man könnte die Sonaten in A- und B-Dur (KV 331 und KV 333) auch die „*französischen Sonaten*“ nennen, da sie in Paris komponiert wurden. Es heißt, Mozart habe die Atmosphäre der Stadt gehasst. Aber das kann ich mir nicht vorstellen. Vielleicht hat sie ihn enttäuscht, ja, aber er war im Geist viel zu sehr Südländer, um Paris zu hassen.

Die dritte Sonate, in F-Dur (KV 280), wurde in Salzburg vollendet. Sie erweckt bei mir den Eindruck, als habe Mozart sie in einem Zug und in wenigen Stunden, in einer Art Improvisation, aufs Papier geworfen.

Eine Improvisation für Cembalo oder für Pianoforte?

Das Pianoforte scheint mir für diese Partituren und die damalige Epoche das geeignetere Instrument gewesen zu sein. Aber wenn Mozart, wie Bach übrigens auch, das moderne Klavier gekannt hätte, hätte er nicht lange gezögert. Anders Scarlatti, der sich vom Pianoforte abgewandt hatte. Sein Kompositionsstil ist, zumindest bei bestimmten Sonaten, für den Aufbau des Klaviers nicht geeignet, dessen Mechanik eine schnelle Wiederholung der Noten nicht mit derselben Leichtigkeit und Präzision erlaubt wie das Cembalo.

Der langsame Satz der Sonate in F-Dur (KV 280) ist für einen 18-jährigen Komponisten erstaunlich ernst ...

Ja, aber dieser Ernst oder diese Tiefe der Partitur ist ohne Härte. Mozart wurde nicht wie Schumann, ein paar Jahrzehnte später, von der Angst vor der Verrücktheit gequält, mit der die Personen im Carnival gezeichnet werden. Auch wenn Mozart kein Heiliger war, war ihm eine solche Heftigkeit fremd.

Der erste Satz der Sonate wird von einem jugendlichen Elan und einer unglaublichen Lebensfreude getragen. Dann zieht mit dem *Adagio in f-Moll* plötzlich eine Wolke der Melancholie auf. Es ist verlockend, eine Parallele zum langsamen Satz des *Klavierkonzerts in A-Dur (KV 488)* zu ziehen, der in fis-Moll geschrieben und wie der der Sonate aufgebaut ist.

Befinden wir uns noch in einer klassischen Stimmung oder ist das bereits romantisch?

Eindeutig romantisch! Ab das trifft auch auf zahlreiche frühere Werke zu. Nehmen wir z. B. die *Chromatische Fantasie* und *Fuge d-Moll (BWV 903)* von Johann Sebastian Bach: Die Modulationen und wechselnden Ausdrucksformen des Rezitativs der Fantasie führen uns direkt in die Romantik. Außerdem muss man die Sonaten in einem improvisierten Stil spielen. Einem Stil, wie man ihn fast eineinhalb Jahrhunderte später im *Klavierkonzert Nr. 2* von Saint-Saëns wiederfindet.

Sehen Sie noch andere „Nachfahren“ von Mozart?

Da gibt es einige! Schubert, Beethoven... Was das 20. Jahrhundert anbetrifft, scheint mir Poulenc dasselbe Bedürfnis nach Licht zu haben wie Mozart. Dieser französische Komponist, den ich persönlich gekannt habe, brachte eine außergewöhnliche Lebensfreude zum Ausdruck und er verehrte Mozart. Bei Poulenc spüre ich dasselbe Vergnügen und auch eine gewisse Mühelosigkeit und Nonchalance. Er wusste, wie man Vergnügen mit Ernsthaftigkeit mischt. Das zeigt z. B. seine Oper *Le Dialogue des Carmélites*, die meiner Meinung nach die letzte große Oper ist.

Damit wären wir schon wieder beim Theater, beim Dialog der Stimmen.

Die mozartsche Sonate ist oft eine Konfrontation zwischen zwei Themen oder zwei Personen, die der richtige Rhythmus zum Leben erweckt. In diesem Bereich habe ich als Begleiter von Opernsängern und Liederinterpreten, wie z. B. in den drei Jahren mit Elisabeth Schwartzkopf, viel gelernt.

Was verstehen Sie unter dem „richtigen Rhythmus“?

Ich will damit sagen, dass wir oft das Tempo unserer Uhren mit dem der Musik verwechseln. Das Metronom kann hilfreich sein, um einen Einstieg zu finden. Aber gleichzeitig ist es die schrecklichste und unmusikalischste Erfindung, die man sich denken kann. Man muss das Tempo eines Werks spüren. Die Arbeit mit dem Metronom tötet die Musik!

Jede Musik hat also ihr eigenes Zeitmaß?

Genau. Wenn Sie einen 6/8-Takt haben, befinden Sie sich im Rhythmus des Siciliano. Das ist nichts Ungewöhnliches bei Mozart, schließlich hatte er in Bologna Unterricht erhalten und war mit der italienischen Musik vertraut. Seine Allegros jedoch müssen freimütig und schnell gespielt werden und lassen sich um zahlreiche Anspielungen erweitern. Das heißt, dass die Interpreten gerne eine Anspielung auf eine Theaterszene oder ein Quiproquo einflechten.

Da Sie den italienischen Einfluss bei Mozart erwähnen: Wie begreifen Sie die Verzierungen in seinen Partituren?

Bei den Verzierungen halte ich mich an die Regel, einen Triller mit der höheren Note zu beginnen. Das Problem stellt sich bei der Auflösung des Trillers, weil man gewohnt ist, sie ans Ende des Trillers zu setzen. Das erscheint mir nicht richtig. Man sollte den Angaben des Komponisten folgen, ohne verschönern zu wollen. Das gilt auch für Beethoven.

Denken Sie nicht, dass sich der Wert des Trillers bei Mozart und Beethoven unterscheidet?

Die Triller bei Beethoven sind rhythmisch gebunden, nicht so bei Mozart. In seiner Musik sind die Verzierungen italienisch inspiriert.

Bei Haydn wie bei Mozart fallen auch die wenigen Angaben in den Partituren auf.

Das muss man im Kontext der Epoche sehen. Die Komponisten hatten damals großes Vertrauen in ihre Interpreten. Wenn man noch weiter zurückgeht, stellt man fest, dass Bach nur ganz selten Angaben zu Tempi und Nuancen machte. *Präludium* und *Fuge Nr. 2 in c-Moll* erhält erst am Ende des Präludiums eine Tempoangabe: *presto*. Es gibt auch keine Bindungsbögen.

Was sagen Sie zu Mozarts Phrasierung?

Am Klavier muss man sich vorstellen, dass die Phrasierung mit der für Streichinstrumente identisch ist. Sie lässt sich praktisch nicht modifizieren und man braucht Erfahrung, um diese natürliche Atmung wiederzugeben. Ganz anders bei Bach. In den Goldberg-Variationen beispielsweise moduliert keine einzige und es ist sehr schwierig, sie gedanklich aufzunehmen. Daher die Notwendigkeit, jede Variation immer wieder zu spielen - im Gegensatz zu den Werken von Mozart.

Mozart lag der pädagogische Wert seiner Werke am Herzen.

Gewiss, aber ich würde einem Anfänger nie eine Sonate von Mozart vorlegen. Man braucht, wie gesagt, Erfahrung und eine genaue Vorstellung von der Struktur der Werke. Man muss beim Spielen Leichtigkeit, Fantasie und eine innere Bereitschaft zeigen...

Was meinen Sie mit „Bereitschaft“?

Ich will damit sagen, dass die Bereitschaft zur Anspannung minimal sein muss. Gerade soviel wie nötig. Man muss jede Härte, jeden zu schnellen Anschlag vermeiden und die Tasten weniger schnell berühren. Man muss ein Gespür für die Vokalität und die Klangfarbe haben und die Opern von Mozart kennen. Die Partitur offenbart die Kommata, die Ausrufe- und Fragezeichen. Die richtige Interpunktion muss jeder selbst herausfinden. Bei Mozart nimmt das Frage und Antwortspiel kein Ende, und das macht die Ausführung seiner Werke so schwierig. Man erwirbt diese Parameter erst mit einer gewissen Reife. Wer Mozart gut spielt, kann gelassen an die Sonaten von Beethoven herangehen. Das ist wichtiger, als die Musik von Haydn zu kennen.

In welchem Alter haben Sie Mozarts Musik entdeckt?

In meiner Kindheit in Neapel habe ich Scarlatti und aus dem Album für die Jugend von Schumann gespielt, aber danach kam Mozart. Ich habe mich danach gesehnt, Mozart zu spielen, denn mein Klavierlehrer wollte mir seine Musik vor meinem 13. Lebensjahr nicht vorlegen. Als es dann soweit war, hatte ich schon ein wenig Erfahrung als Interpret.

Welchen Typ Instrument bevorzugen Sie?

Ich erwarte von einem Klavier, dass es weich ist und die Tasten schnell zurückfedern, aber auch, dass es einen gewissen Widerstand bietet. Sie haben sicher schon verstanden, dass ich kein Instrument „für eine Sehnenscheidenentzündung“ suche. Ich bin ganz entschieden gegen diese Steinways, die mehr mit einer Rheumabehandlung zu tun haben als mit einem Klavier. Das ideale Instrument ist für mich heute ein Bechstein. Diese Marke kannte ich schon in meiner Kindheit.

Sind Sie genauso anspruchsvoll, was die Ausgaben von Partituren angeht?

Mit besonderem Misstrauen erfüllen mich überarbeitete Ausgaben. Ich denke, dass sie den Komponisten manchmal falsch wiedergeben. Ich arbeite vor allem mit den Ausgaben im

Urtext vom Verlag Henle. Walter Legge, der Mann von Elisabeth Schwarzkopf, hatte mir auch die Ausgaben von Bärenreiter empfohlen, die noch detaillierter sind.

Sie haben bereits in den 50^{er} Jahren Mozart-Sonaten eingespielt. Haben Sie diese Aufnahmen vorher angehört?

Nein. Es handelte sich ursprünglich um eine Gesamtausgabe der Sonaten, die ich in Brüssel mit einem Bösendorfer eingespielt hatte. Doch es sind Bänder verloren gegangen. Aber nach der Aufnahme, die ich gerade unter hervorragenden Bedingungen abgeschlossen habe, würde ich gerne wieder eine Gesamtausgabe machen.

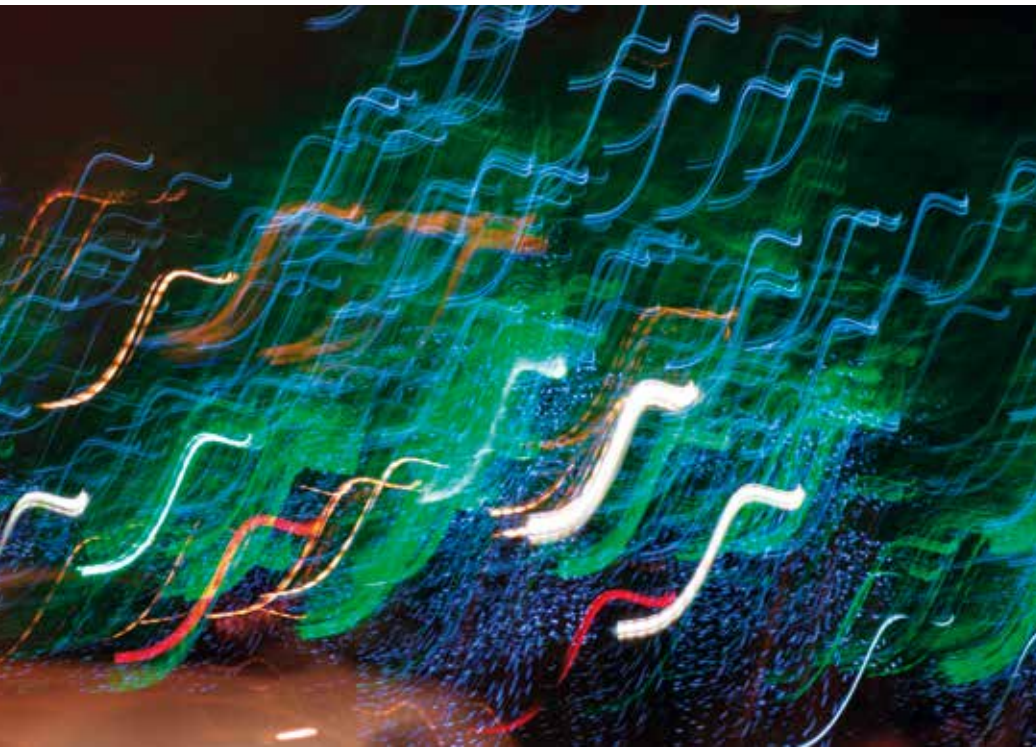
Beeinflusst die Akustik des Konzertsaals Ihr Spiel?

Allerdings. Ich passe mein Spiel an den jeweiligen Ort an. Manchmal bitte ich darum, das Klavier anders zu stellen. Es kam vor, dass Elisabeth Schwarzkopf eine Stunde lang nach ihrer idealen Platzierung auf der Bühne suchte. Seit Jahren schon versuche ich den Klang gedanklich zu steuern, in dem ich mir Stellen im Raum vorstelle, die ich erreichen will.

Eine letzte Frage, die auch die erste hätte sein können: Warum wollten Sie Werke von Mozart einspielen?

Mozart tut mir gut. Er hilft mir zu leben.

**“Mozart tut mir gut.
Er hilft mir zu leben.”**



Aldo Ciccolini...

a los 85 años,
mira con amor la obra de Mozart,
que ha interpretado
desde la adolescencia.

¿Es posible no ceder al atractivo de la música de Mozart?

Lo dudo. Se toca a Mozart a cualquier edad, porque es siempre un niño. En Mozart todo sugiere el juego, el teatro; también sus sonatas son teatro.

¿Se cuenta Ud. a sí mismo algún cuento al tocar?

Sea cual sea la partitura, siempre tengo que imaginarme un guión. De lo contrario no puedo tocar.

Díganos algo sobre la selección de las tres sonatas...

Las sonatas en la y en si bemol mayor (K.331, K.333), podrían llamarse las “sonatas francesas” porque fueron compuestas en París. Se dice que Mozart odiaba el ambiente de la ciudad, pero no lo creo. Tal vez se llevó una decepción, pero en el fondo del alma era demasiado latino para odiar a París. En cuanto a la tercera sonata del programa (K.280), en fa mayor, la terminó en Salzburgo. Tengo la impresión que Mozart la llevó al papel de un tirón, en dos horas. En pocas palabras, una especie de improvisación...

¿Improvisación que imaginaría Ud. en el clavecín o en el pianoforte?

Lo que se me ocurre es el pianoforte. Para estas partituras me parece que es el instrumento más adecuado de la época. Claro que si Mozart hubiera conocido el piano moderno – lo mismo que Bach, por lo demás – habría tomado muy rápidamente la decisión. El caso de Scarlatti es diferente; también tocó el pianoforte pero abandonó el instrumento. Su manera de escribir no es adecuada para la construcción del piano, al menos en ciertas sonatas. Contrariamente al clavecín, los mecanismos del piano no permiten la repetición muy rápida de notas con la misma facilidad y precisión.

En la Sonata en fa mayor K.280, el movimiento lento reviste una profunda gravedad. Gravedad que desconcierta de parte de un compositor de 18 años...

Sí, pero la gravedad o la profundidad no tienen dureza. Mozart no estaba, como Schumann unas décadas más tarde, atormentado por el temor de la locura, la del Carnaval que describe los personajes que hubiera querido encarnar el compositor. Aunque Mozart no haya sido un santo, esta violencia le es totalmente ajena.

El primer movimiento de esta sonata lleva un impulso de juventud y una alegría de vivir increíbles. Y súbitamente, el adagio en fa menor manifiesta como una nube de melancolía. Se puede caer en la tentación de hacer un paralelo con el movimiento lento del *Concierto para piano en la mayor K.488*. Es en fa sostenido menor y tiene una construcción idéntica a la de la sonata.

¿Aquí estamos aún dentro del espíritu del clasicismo, o estamos ya en el del romanticismo?

¡En el romanticismo, claro está! Pero esta noción también puede aplicarse a muchas obras anteriores. Tomemos por ejemplo la *Fantasia Cromática y Fuga en re menor BWV 903* de Juan Sebastián Bach. En el recitativo de la Fantasia, las modulaciones y los cambios de expresión nos llevan de lleno al romanticismo. Y justamente esto hay que tocarlo con un estilo muy improvisado, como el que se encuentra casi siglo y medio más tarde en el *Segundo Concierto para piano* de Saint-Saëns.

¿Cree Ud. que hay otros “descendientes” de Mozart?

¡Son numerosos! Schubert, Beethoven... Empero, en el siglo XX, me parece que Poulenc experimenta una necesidad de luz comparable a la de Mozart. Este músico francés, a quien conocí, manifestaba una extraordinaria alegría de vivir y adoraba a Mozart. Creo percibir en Poulenc los mismos placeres, tal vez cierta facilidad y hasta algo de pereza. Consiguió combinar bien la diversión y la gravedad. Oiga Ud. su ópera *El Diálogo de las Carmelitas*, que considero como la última gran ópera.

Todo ello nos trae de regreso al teatro, al diálogo de las voces...

La sonata mozartiana con frecuencia plantea el enfrentamiento de dos temas, dos personajes a quienes hay que dar vida con el ritmo preciso. Durante mi carrera aprendí mucho al respecto como acompañante de cantantes de ópera y de lieder, entre ellos Elisabeth Schwartzkopf durante tres años.

Qué es para usted un “ritmo preciso”?

Quiero decir que con frecuencia se confunde el tempo del reloj con el de la música. El metrónomo es un instrumento que puede resultar útil para dar una primera indicación, pero también es el invento más horrible y anti-musical que existe. El tempo de una obra hay que sentirlo. ¡Trabajar con el metrónomo es asesinar la música!

Entonces cada música tiene su propio tiempo...

Efectivamente. Si estamos en una medida de 6/8, se trata de un ritmo de siciliana, lo que no tiene nada de raro en Mozart, que fue educado en Bolonia en contacto directo con la música italiana. A la inversa, sus allegros deben tocarse con franqueza y rapidez. Con frecuencia vienen adornados con muchas alusiones; es decir que el intérprete se divierte aludiendo a una escena del teatro, a un quid pro quo.

Puesto que se habla de la influencia italiana en Mozart, ¿Cómo plantea Ud. los ornamentos de sus partituras?

En cuanto a ornamentos, aplico la regla de empezar un trino por la nota superior. El problema se plantea para la resolución, porque es habitual ponerla siempre al final del trino, pero no me parece adecuado. Hay que seguir las indicaciones del compositor y no tratar de adornar; este principio también se aplica a Beethoven.

¿No cree Ud. que el valor del trino en Mozart y en Beethoven sea diferente?

En Beethoven los trinos están medidos, pero no en Mozart. En su música el ornamento siempre es de inspiración italiana.

Tanto en Haydn como en Mozart se observa que hay muy pocas indicaciones en las partituras...

Reubiquémonos en el contexto de la época: los compositores depositaban entonces una gran confianza en los intérpretes. Y si retrocedemos aún más en el tiempo, veremos que sólo rara vez Bach daba indicaciones de tempo o de matices. En el segundo *Preludio y Fuga en do menor* el tempo sólo aparece al final del preludio: Presto. Tampoco hay ligaduras.

¿Qué piensa Ud. del fraseo de Mozart?

En el piano hay que imaginarse que el fraseo es idéntico al de los instrumentos de arco. No hay prácticamente modificación posible. La experiencia es lo que permite devolver esa respiración natural, a la inversa de lo que pasa con Bach. Por ejemplo, en *las Variaciones Goldberg*, ninguna de ellas modula. Es muy delicado integrarlas mentalmente y de allí la necesidad de repetir cada variación, contrariamente a las obras de Mozart.

Mozart se preocupaba por el valor pedagógico de sus obras...

Seguro que sí, pero ¡yo nunca le daría una sonata de Mozart a un pianista principiante! Hay que tener la experiencia de la que estaba hablando, tener una idea precisa de la estructura de las obras, demostrar ligereza, imaginación en la ejecución, disponibilidad...

¿De qué “disponibilidad” habla Ud.?

Quiero decir que la disponibilidad a contraerse debe ser mínima. Apenas lo necesario. Evitar cualquier dureza, cualquier ataque demasiado rápido. Pulsar las teclas en forma menos veloz. Aún más, es indispensable tener sentido de la vocalidad y del colorido. Es indispensable conocer las óperas de Mozart. La partitura nos revela las comas, los puntos de interrogación, y de exclamación. Cada uno tiene que encontrar la puntuación adecuada. En Mozart el juego de preguntas y respuestas es incitante, lo que hace muy difícil la ejecución de sus obras y sólo con la madurez se adquieren estos parámetros. Tocar bien a Mozart permite enfrentar con serenidad las sonatas de Beethoven. Es más necesario que conocer la música de Haydn.

¿A qué edad descubrió Ud. la música de Mozart?

Durante mi infancia, en Nápoles, toqué a Scarlatti, el Álbum de la Juventud de Schumann, pero Mozart llegó más tarde. Mi profesor se negó a dejarme trabajar su música antes de cumplir 13 años. Realmente tuve deseos de tocar a Mozart. Cuando llegó el momento ya tenía algún acervo como intérprete.

¿Qué tipo de instrumento prefiere Ud.?

A un piano le pido que tenga flexibilidad, con una subida de tecla bastante rápida, pero que también presente cierta resistencia. Ya lo habré entendido, ¡no busco un piano "de tendinitis"! Estoy resueltamente en contra de ciertos Steinway, ¡que ya no son pianos sino aparatos para el tratamiento del reumatismo! El piano ideal para mí es hoy el Bechstein. Es la marca de pianos que conozco desde mi infancia.

¿Y también es Ud. exigente por lo que respecta a las ediciones?

Abrigo muchas dudas por lo que se refiere a las ediciones revisadas, porque considero que a veces traicionan al compositor. Trabajo especialmente con las partituras Urtext de las Ediciones Henle. Walter Legge, el marido de Elisabeth Schwarzkopf, alguna vez me aconsejó emplear las ediciones Bärenreiter que son aún más trabajadas.

En los años cincuenta había Ud. ya grabado sonatas de Mozart. ¿Ha escuchado de nuevo esas grabaciones?

No. La verdad sea dicha, se trata de una integral de las sonatas que grabé en Bruselas con un piano Bösendorfer, algunas de cuyas cintas se perdieron; finalmente, después de la grabación que acabo de efectuar en condiciones excelente, no me disgustaría una nueva integral...

¿La acústica de la sala tiene influencia en su interpretación?

Así es; adapto mi manera de tocar a cada lugar y a veces pido que se reubique el piano. A veces ocurría que Elisabeth Schwarzkopf ¡buscara durante una hora el lugar ideal para ubicarse en el escenario! Hace años que adopté la costumbre de orientar mentalmente el sonido que produzco, imaginando llegar a tal o cual lugar de la sala.

Una última pregunta, que igual hubiera podido ser la primera: ¿Por qué decidió grabar obras de Mozart?

Mozart me hace bien. Me ayuda a vivir.

**“Mozart me hace bien.
Me ayuda a vivir.”**



Depuis 1988, Axel Arno questionne les glissements du temps avec ses photographies de traces, de taches, de murs, de couleurs d'une grande intensité. Ces visions proposent de découvrir des paysages qui sont autant d'invitations à plonger dans des univers personnels.

Après avoir pratiqué le collage, l'assemblage de divers matériaux, il rapporte de ses voyages en Orient et en Amérique du Sud des séries d'empreintes photographiques pour témoigner de la marque des âmes en nos lieux. Depuis 2000, il a investi l'espace urbain avec ses *Signaux*, réalisé un parcours vidéo des *Variations Goldberg* de Bach (publié en DVD), créé des séries jouant sur les confrontations chromatiques, imaginé des compositions photographiques intitulées *Le ciel peut-il attendre ?*. Ses *Nouvelles latitudes* sont exposées en 2008 à Pékin au Théâtre de la Cité Interdite. À propos de certains grands pianistes ou chefs d'orchestre, des critiques affirment qu'ils saisissent la musique à bras le son. Axel Arno saisit les couleurs et les lumières, dans un moment qui nous porte à dépasser les horizons du quotidien. Ces images loin de toutes manipulations infographiques, témoignent de la recherche « de l'or du temps ».

Axel Arno has been questioning time slips since 1988 with his photographs of tracks, marks, superimpositions, walls, extremely intense colours. These visions are an invitation to discover landscapes, tempting you to dive into worlds which are dreamlike, fantastical, urban and personal.

After having made collages, combining various materials, he brings back series of photographic prints from his distant travels in the Orient and South America to show what lies in our people's souls. Since 2000, he has appropriated the urban space with his *Signals*, produced a video trail of *Bach's Goldberg Variations* (released on DVD), created series which explore chromatic confrontations and devised photographic compositions entitled *Can the sky wait?* In 2008, his *New Latitudes* was exhibited in Beijing's Forbidden City Theatre. Critics say that certain famous pianists and conductors grab the sound of the music. Axel Arno grabs colours and light in a moment that brings us to overcome our daily limits. These pictures far from any infographic manipulations, witness the search of the "Or du Temps".

1988 **begann Axel Arno, das Fortschreiten der Zeit mit Fotografien von Spuren, Farbflecken, Mauern, in intensiven Farben zu befragen. Diese Visionen lassen Landschaften sehen, die den Betrachter dazu einladen, in seinen eigenen, persönlichen Welten zu versinken.**

Nachdem sich Axel Arno mit Collagen und der Montage unterschiedlichster Materialien beschäftigt hatte, brachte er von seinen Reisen in den Orient und nach Südamerika Serien fotografischer Abdrücke mit, die in unseren Breiten Zeugnisse von anderen Seelen ablegen. Ab 2000 hat er sich mit der Ausstellung *Signaux* dem urbanen Raum zugewandt, einen Video-Parcours der *Goldberg-Variationen* von Bach geschaffen (auf DVD veröffentlicht) und Fotoserien verwirklicht, die mit chromatischen Kontrasten spielen, wie z. B. die Serie *Le ciel peut-il attendre?* (Kann der Himmel warten?). Die Serie *Nouvelles latitudes* (Neue Breitengrade) wurde 2008 in Peking im Theater der Verbotenen Stadt ausgestellt. Manche Kritiker sagen von bestimmten großen Pianisten oder Dirigenten, dass sie die Musik mit allen Klängen erfassen. So erfasst Axel Arno Farben und Licht für einen Augenblick, der uns die alltäglichen Horizonte überschreiten lässt. Diese Bilder, unberührt von digitalen Retuschen, sind beredte Zeugen der Suche nach dem „Gold der Zeit“.

Con sus fotografías de huellas, de manchas, de superposiciones, de muros, de colores de gran intensidad, de miradas, de visiones, Axel Arno ha estado interrogando desde 1988 el paso del tiempo...

Estas visiones incitan a descubrir paisajes que son otras tantas invitaciones a sumergirse en universos oníricos, fantásticos, urbanos personales... Después de haberse dedicado al collage y al ensamblaje de diversos materiales, ha traído series de huellas fotográficas de sus viajes a lugares alejados de Oriente y Sudamérica, que dan testimonio de lo que marca las almas en nosotros. Desde 2000, había invadido el espacio urbano con sus *Signaux*, efectuado un itinerario en video en las *Variaciones Goldberg* de Bach (publicado DVD), creado series que trabajan los enfrentamientos cromáticos e imaginado composiciones fotográficas tituladas *¿El cielo puede esperar?*. En 2008 se expusieron sus *Nuevas latitudes* en Pekín, en el Teatro de la Ciudad Prohibida. Axel Arno agarra los colores y la luz, en un instante que nos lleva a sobrepasar el horizonte de nuestro día a día. Estas imágenes sin ningún retoque infográfico, son testigos de la búsqueda del “Or du Temps”.

1988年以來、アクセル・アルノーは、足跡、染み、重なり、壁、強烈な色、視線、光景等をとおして、時間のギャップを問いかける。こうしたビジョンは新たな風景を提起し、私たちが幻想的で、不可解で、都会的な世界に引きずり込む。

アルノーは、コラージュや様々な素材のアサンブラージュをおこなった後、遠い東洋や南米への旅行をもとに、数々の魂の痕跡を表現した一連の写真を発表する。2000年からは、バツハの「ゴルトベルク変奏曲」の映像監督（DVDとして出版）、色彩の対立をテーマにしたシリーズや「空は待ってくれるか?」と題した写真合成の製作をとおして、彼独自の“シグナル”を放ちながら、都市空間の表現に精力を傾けてきた。2008年には、北京の紫禁城シアターで、彼の「新しいラティチュード」が展示された。偉大なピアニストやオーケストラ指揮者に対し、批評家は時に「音を見事にとらえた」といった称賛を贈る。それを借りるならば、アクセル・アルノーは、色・光・瞬間を見事にとらえ、彼のユニバースを発見する旅に私たちをいざなうのである。



À Jean Louis, en
le remerciant du fond
de mon cœur pour la
mise à point de ce
merveilleux Bechstein,
un piano unique!

Aldo Ciccolini



la dolce volta

© La Prima Volta & © La Dolce Volta 2011

Enregistrement : mai 2011, Paris (Église Réformée de l'Annonciation)

Direction de la Production : La Dolce Volta

Prise de son, direction artistique et montage : François Eckert

Piano Bechstein D280 n° 192555 préparé par Jean-Louis Mascaro

Couverture : Axel Arno

Photos Aldo Ciccolini : © Bernard Martinez – Reportage Canon 5D MK2

Propos d'Aldo Ciccolini recueillis par Étienne Bertoli

Traduction : Extrad

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

Création & réalisation graphique : Hervé Tenot, lafabriquedelimage.com

www.ladolcevolta.com

LDV03

