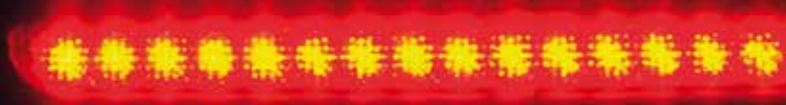


MOZART, CLEMENTI // Aldo CICCOLINI



Wolfgang Amadeus

Mozart

1756 - 1791

Muzio

Clementi

1752 - 1832

Aldo Ciccolini

Piano Bechstein

Wolfgang Amadeus MOZART

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Fantaisie en ut mineur KV475
<i>Fantasy No.4 in C Minor K.475</i> | 12'13 |
| | Sonate n° 14 en do majeur KV457
<i>Piano Sonata No.14 in C Minor K.457</i> | 19'43 |
| 2 | Molto allegro | 6'40 |
| 3 | Adagio | 7'18 |
| 4 | Allegro assai | 5'45 |

Muzio CLEMENTI

- | | | |
|---|---|-------|
| | Sonate pour piano en sol mineur op. 34 n° 2
<i>Piano Sonata in G Minor, Op.34 No.2</i> | 22'07 |
| 5 | Largo e sostenuto. Allegro con fuoco | 8'56 |
| 6 | Un poco adagio | 6'39 |
| 7 | Molto allegro | 6'32 |

Wolfgang Amadeus MOZART

- | | | |
|----|---|-------|
| | Sonate n° 12 en fa majeur KV332
<i>Piano Sonata No.12 in F Major K.332</i> | 16'54 |
| 8 | Allegro | 7'16 |
| 9 | Adagio | 4'39 |
| 10 | Allegro assai | 4'59 |

Notes
English commentary
www.ladolcevolta.com



**« On n'en finit
jamais avec
la musique... »**

Mozart et Clementi : le fait de regrouper ces deux auteurs peut surprendre lorsqu'on se souvient des jugements très sévères de l'Autrichien sur son collègue. Ne faut-il pas chercher la cohérence de ce programme dans la manière dont ces deux auteurs, chacun avec sa personnalité, annoncent Beethoven ?

Aldo Ciccolini : Tout à fait. C'est la chose qui peut justifier l'association de deux personnes qui, de la part de Mozart en tout cas, ne se supportaient pas¹. Une même dimension dramatique réunit la *Fantaisie en ut mineur* KV475 et la *Sonate en ut mineur* KV457 – ouvrages que l'on a pris l'habitude de jouer ensemble – et la *Sonate en sol mineur* op. 34 n° 2, ouvrage quasi tragique de Clementi.

A quel moment la Fantaisie et la Sonate en ut mineur de Mozart sont-elles entrées dans votre répertoire ?

A.C. : J'avais autour de la soixantaine.

Tardivement donc ...

A.C. : J'avoue que j'étais très intimidé par la *Fantaisie* dont le ton s'apparente à celui de certains mouvements de sonates de Beethoven. On est frappé par la qualité de l'élaboration de cette pièce, qui passe par des clairs-obscurs merveilleux pour se terminer sur une gamme rapide qui a l'air d'une négation.

Que pensez-vous d'Yvonne Lefébure qui comparait la Fantaisie KV475 à un « opéra miniature », et du mot de Cortot affirmant : « c'est tout Don Juan qui est là » ?

A.C. : Ils ont raison tous les deux. Une chose est certaine, et je le pense profondément, toute la musique de Mozart est de la musique de théâtre. Il y a toujours des personnages et cela rend l'exécution des *Sonates* de Mozart bien plus difficile que si l'on considérait ces œuvres comme de simples sonates. Il faut imaginer des personnages, des situations dramatiques.

Et quelle étonnante conjonction dans la Fantaisie en ut mineur entre un discours de caractère très improvisé et la rigueur classique de la construction...!

A.C. : Parfaitement classique. Je crois que Beethoven aurait pu signer cette *Fantaisie*.

Et qu'en est-il de votre relation avec la Sonate KV457 ?

A.C. : Comme la *Fantaisie*, elle m'intimidait beaucoup. Et on peut l'être car l'*Allegro* est d'une étonnante violence par moments. Quel miracle d'équilibre et de lyrisme que le mouvement lent ! Et ce final, tellement inquiet... !

Qu'est-ce qui a changé dans l'écriture de Mozart entre les Sonates KV331 ou 333, écrites en 1778, et ces deux ouvrages en ut mineur, datés de la fin 1784 pour la Sonate, et du début 1785, pour la Fantaisie ?

A.C. : Mozart, avant, écrivait de la musique souvent gaie, agréable, souriante ; là on sent que du temps a passé, que l'expérience de la vie a produit ses effets. Il est normal qu'il ait trouvé des accents dramatiques car plus le temps passe, plus la vie semble devenir dramatique, et cela presque pour tout le monde...

On est frappé aussi par la dimension vocale de l'écriture, par exemple dans l'*Adagio* de la *Sonate* ; on pourrait presque y mettre des mots.

Les KV457 et 475 sont donc entrés tardivement dans votre répertoire, mais y a-t-il des souvenirs de concerts qui y sont associés ; un grand interprète d'autrefois qui vous aurait particulièrement marqué ?

A.C. : J'ai été très impressionné par Walter Gieseking. C'était un coloriste, remarquable interprète de Debussy et de Ravel, mais aussi un merveilleux pianiste classique. Il avait joué le premier mouvement de la *Sonate en ut mineur* presque avec brutalité et c'était tout à fait ce qu'il fallait. Ce sont de ces choses que, quand on est jeune, on entend, mais que l'on n'ose pas affronter « de peur que... »

Vous avez attendu longtemps avant de jouer la Sonate et la Fantaisie, alors que vous aviez déjà abordé certains opus intimidants de Beethoven...

A.C. : Détrompez-vous, j'ai attendu longtemps aussi pour faire mon intégrale Beethoven. Et c'est, très précisément, le jour de mes 70 ans, à Palerme, que j'ai joué pour la première fois en public la *Sonate* op. 106.

Serait-ce une façon de dire que certains collègues vont trop vite dans l'exploration du répertoire ?

A.C. : Je ne prétends pas donner de leçons, à qui que ce soit. Je peux seulement regretter qu'une certaine esthétique conduise des pianistes à exagérer les tempi. Furtwängler disait qu'un mouvement lent ne doit pas être lent au point de se diluer, et un mouvement rapide, fût-il un *presto*, ne doit pas se jouer trop vite au point de devenir incompréhensible. Beaucoup de gens pensent que l'on accepte de jouer plus lentement, comme le faisait Claudio Arrau, parce que c'est plus facile. Ils n'ont pas encore compris qu'il est *terriblement* difficile de jouer plus lentement, et encore plus de jouer lentement, car chaque note doit avoir sa raison d'être.

J'imagine que le pédagogue que vous êtes depuis très longtemps a souvent eu l'occasion de faire travailler la Fantaisie et la Sonate en ut mineur ?

A.C. : Je vais vous étonner : la *Fantaisie*, je l'ai travaillée avec un seul élève, au Conservatoire, et la *Sonate*, je crois, jamais. *La Sonate en ut mineur* commande le respect ; on ne doit pas jouer ça en vain, il faut une raison précise.

Vous avez opté pour des tempi relativement lents...

A.C. : Oui, en faveur d'une clarté et d'une logique. Une musique peut être agitée sans être rapide. Pour moi les tempi, les liaisons, les signes agogiques sont aussi importants que les notes. Jusqu'au prix de doigtés parfois très dangereux, je me préoccupe de respecter tous les signes indiqués par l'auteur.

Le fait de vous immerger totalement dans ces deux ouvrages de Mozart, de les scruter en prévision de l'enregistrement vous a-t-il amené à découvrir certains détails ?

A.C. : Il y a en effet des liaisons, des détails auxquels je n'avais pas fait attention avant ; et si je vivais trois cents ans, je découvrirais encore des choses. C'est notre tourment et, en même temps, notre consolation, car c'est sans limite. Si la mort ne nous arrêta pas un jour, si l'on avait le temps, on pourrait éternellement continuer à découvrir. On n'en finit jamais avec la musique...

Passons à Clementi et à sa vaste et étonnante Sonate op. 34 n° 2 (publiée en 1795) que peu d'interprètes jouent, hélas, mais qui appartient aux grandes sonates de l'époque classique ...

A.C. : La première des choses auxquelles on songe en l'écoutant, c'est au pays de naissance de Clementi ; il est bien italien dans cette œuvre. Je l'avais découverte au moment de la sortie du disque Clementi d'Horowitz, et je m'étais immédiatement précipité rue de Rome à Paris pour me procurer de la musique de cet auteur, que j'ai passé des soirées à lire.

L'opus 34 n° 2 est l'œuvre d'un magnifique pianiste qui comprend et sert l'instrument royalement. J'ai une affection particulière pour le mouvement lent *Un poco adagio* ; des pages parmi les plus pures du classicisme, d'une simplicité exemplaire – de la vraie musique de chambre. Et puis ce *Molto allegro* inquiet qui suit... Il y a une parenté entre ce finale et celui de la *Sonate en ut mineur* de Mozart. Mais Clementi est moins pudique que Mozart.

Et ce Molto allegro est aussi pour Clementi l'occasion de montrer sa maîtrise du canon...

A.C. : Clementi était un virtuose du canon. Au milieu du mouvement, le thème est traité en canon, en *mi* mineur ; et tout cela s'enchaîne avec un naturel incroyable.

Comment expliquer le peu de place qu'une œuvre aussi belle que la Sonate op. 34 n° 2 occupe dans les programmes ?

A.C. : Clementi a écrit beaucoup d'études, et cette production pédagogique joue en sa défaveur. On le considère avec une certaine défiance et pourtant... quel magnifique musicien découvre-t-on dans ses *Sonates* ! Beethoven l'avait compris.

Avez-vous beaucoup joué la Sonate en sol mineur en public ?

A.C. : Oui, et toujours avec un immense plaisir.

Mais vous aurez, là aussi, pris le temps avant de l'enregistrer...

A.C. : J'ai attendu longtemps, c'est vrai. Il ne faut pas être impatient dans la vie ; certaines choses demandent un mûrissement.

Propos recueillis par Alain Cochard, le 22 juin 2012

¹ Un duel pianistique confronta Mozart et Clementi, à Vienne le 24 décembre 1781. Mozart eut par la suite (dans des lettres à son père) des mots très durs envers Clementi qu'il qualifia de « simple *Mechanicus* » et de « charlatan comme tous les Italiens ». Des commentaires dont Clementi n'eut connaissance que très longtemps après la mort de Mozart et qui, s'il l'affectèrent, ne remirent pas en cause sa profonde admiration pour l'auteur de *Don Giovanni*.

**« Je ne suis pas impatient
de jouer quelque chose, je veux avoir
le temps de m'y retrouver. »**



**Music is a
never-ending
journey...**

Mozart and Clementi: grouping these two composers together seems rather surprising, considering the Austrian's highly critical comments about his colleague. Is there a certain coherency in your new recording in that both composers, each with his own personality, prefigured Beethoven?

Aldo Ciccolini: Absolutely. This is the rationale for associating two people who, at least for Mozart, couldn't stand each other (1). The dramatic dimension unites the *Fantasy in C Minor* K.475 and the *Sonata in C Minor* K.457 – works which are often grouped together – as well as the *Sonata in G Minor* Op. 34 No.2 a quasi-tragic work by Clementi.

When did Mozart's Fantasy and Sonata in C Minor become part of your repertoire?

A.C.: I was about 60.

Late, then...

A.C.: I'll admit, I was highly intimidated by the *Fantasy*; the tonality is similar to certain movements of Beethoven sonatas. The work's intricacy is striking; it goes through a series of dazzling *clairs-obscurs*, and then ends on a rapid scale that is like a negation of it.

What do you think of Yvonne Lefébure's comparison of the Fantasy to a "miniature opera", and of Alfred Cortot's comment : "All of Don Giovanni is in it"?

A.C.: They're both right. One thing is certain, and I believe this profoundly, all of Mozart's music is music for the theater. There are always characters, and this makes playing Mozart's *Sonatas* much more difficult than if you were approaching them as merely sonatas. You have to picture characters, dramatic situations.

And what a surprising concurrence in the Fantasy between the highly-improvised discourse and the classical rigour of the construction...

A.C.: It's very classical. I believe Beethoven could have written this *Fantasy*.

And what is your relationship to Sonata K.457 now?

A.C.: Like the *Fantasy*, it intimidated me a great deal. And indeed one can be, because the *Allegro* is surprisingly violent at times. The slow movement is a miracle of balance and lyricism. And the finale, so unsettling...

What changed in Mozart's style between the K.331 and 333 Sonatas, written in 1778, and these two works in C Minor, written in late 1784 for the Sonata and 1785 for the Fantasy?

A.C.: Before then, Mozart wrote music that was often light-hearted, enjoyable, playful; in these new works one senses that time has gone by, that the experience of life has left its mark. It's normal that he discovered dramatic overtones, because the more time goes by, the more dramatic life becomes, and this is the case for almost everyone... The vocal dimension of the writing is also striking, for example in the *Adagio* of the *Sonata*; words could almost be added to it.

K.457 and 475 became part of your repertoire at a later date. Had you heard them in concert before, and if so, what do you remember about them? Did any great pianist of the past make a particular impression on you?

A.C.: I was highly impressed by Walter Gieseking. He was a colorist, a remarkable performer of Debussy and Ravel, but also a wonderful classical pianist. He played the first movement of the *Sonata in C Minor* with a certain brutality, which is exactly what the music needed. These are things which, when you're young, you can hear, but which you're afraid to confront because "of the fear of..."

You waited a long time before playing the Sonata and the Fantasy, although you had already performed some of Beethoven's intimidating sonatas...

A.C.: I also waited a long time before performing the Beethoven sonata cycle. In fact, it was in Palermo on my 70th birthday that I first played the *Sonata Op.106* in public.

Is this your way of saying that certain pianists explore this repertoire too soon?

A.C.: I don't pretend to give anyone lessons. I can only regret that a certain aesthetic leads certain pianists to exaggerate the tempos. Furtwängler said that a slow movement shouldn't be so slow that it becomes diluted, and a fast movement, even a *presto*, should not be played so quickly that it becomes incomprehensible. Many pianists think that if they play more slowly, as Claudio Arrau did, it's because it's easier. They haven't understood yet that it is *terribly* difficult to play more slowly, and even more to play slowly, because each note must have its *raison d'être*.

I imagine that since you've been teaching for such a long time that your students have often worked on the Fantasy and on the Sonata in C Minor ?

A.C.: This will surprise you: I worked on the *Fantasy* with only one student, at the *Conservatoire*, and I don't believe I've ever worked with a student on the *Sonata*. The *Sonata In C Minor* demands respect; one does not perform it in vain, one needs a precise reason.

You've opted for relatively slow tempos...

A.C.: Yes, for a more clarity and a certain logic. Music can be agitated without being rapid. For me, tempos, the *liaisons*, the agogical indications are as important as the notes. I concentrate on respecting the indications given by the composer, even if the fingerings are sometimes very dangerous.

Did becoming so immersed in these two Mozart works, scrutinizing them before the recording sessions, lead to the discovery of new details?

A.C.: Yes, certain *liaisons*, in fact, details I hadn't noticed before; and if I lived to be 300, I would continue discovering more things. This is our torment and at the same time our consolation, because it is limitless. If death didn't one day put an end to things, if one had the time, one could continue eternally to discover things. Music is a never-ending journey...

Let's now discuss Clementi and his vast and surprising Sonata Op.34 no.2 (published in 1795), which few pianists perform, unfortunately, but which is one of the great sonatas of the classical period.

A.C.: The first thing that comes to mind when listening to it is Clementi's place of birth; he is indeed Italian in this work. I discovered the work when Horowitz's Clementi recording came out. I had rushed to the Rue de Rome to buy the composer's sheet music, which I spent many evenings poring over.

Opus 34 no.2 is the work of a magnificent pianist who knows and understands the instrument in a kingly fashion. I have a particular affection for the slow movement *Un poco adagio*, some of the purest pages of classicism, exemplary in their simplicity – true chamber music. And then the unsettling *Molto allegro* that follows... There is a connection between this finale and Mozart's *Sonata In C Minor*. But Clementi is less inhibited than Mozart.

And the Molto allegro is also for Clementi the occasion to show his mastery of the canon...

A.C.: Clementi was a virtuoso of the canon. In the middle of the movement, the theme is handled like a canon, in E minor. And it all unfolds with incredible effortlessness.

How do you explain the fact that such a beautiful work as Sonata op. 34 no.2 is so rarely performed on the stage?

A.C.: Clementi wrote a lot of *études*, and this pedagogical output put him out of favour. He is looked upon with a certain suspicion and yet what a magnificent musician emerges from his *Sonatas*! Beethoven understood this.

Have you performed the Sonata in E Minor much in public?

A.C.: Yes, and always with immense pleasure.

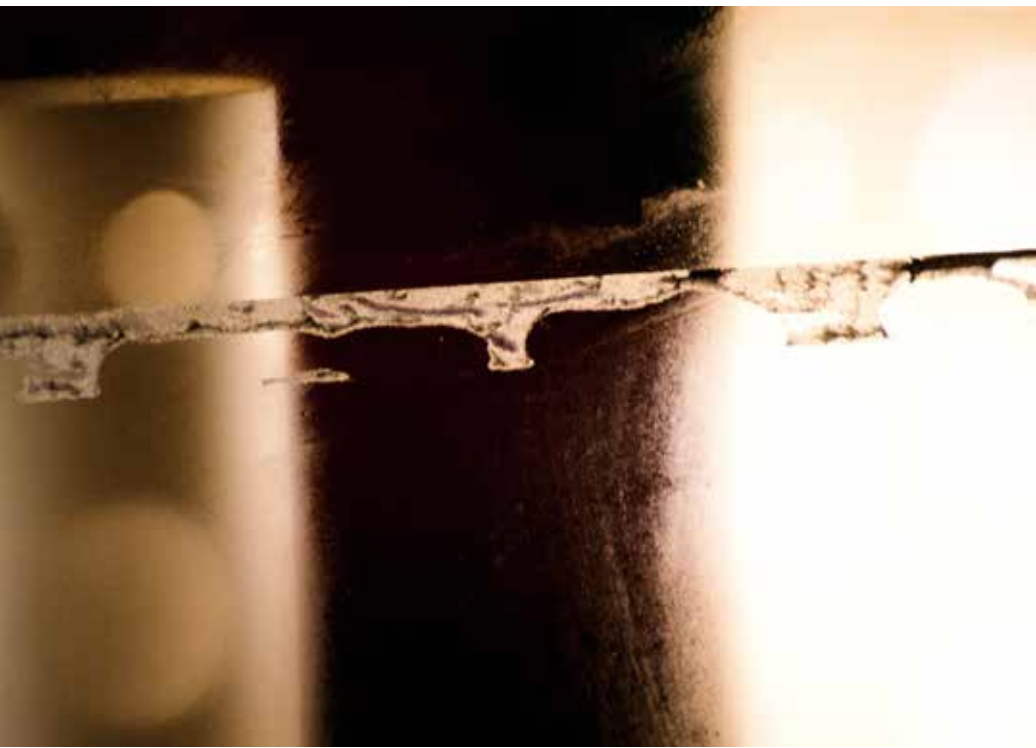
But you took your time before recording it...

A.C.: I waited a long time, it's true. One shouldn't be impatient in life, certain things require a gestation period.

Interview by Alain Cochard, June 22, 2012

(1) Mozart and Clementi were involved in a piano duel in Vienna on December 24, 1781. In letters to his father afterwards, Mozart had very harsh words for Clementi, calling him a "simple *Mechanicus*" and a "charlatan, like all Italians". Clementi only heard about this many years after Mozart's death, and even though he was hurt by these comments, they never put into question his profound admiration for the composer of *Don Giovanni*.

**“I’m not impatient
to play something, I need
the time to find myself.”**



音楽に終わりなし

モーツァルトがクレメンティを大変に厳しく評価していたことを考えると、この二人の音楽をカップリングさせるのは意外といえます。ここに録音された曲は、それぞれの性格を見せながらも、どちらもベートーヴェンを予告しているという点で一貫性があると見るべきではないでしょうか。

アルド・チッコリーニ そのとおりです。この二人をつなげるものはまさにその点です。モーツァルトは、クレメンティのことが我慢できなかったのですから(1)。通常続けて演奏されるモーツァルトの『幻想曲』ハ短調KV475と『ピアノソナタ』ハ短調KV457、ほとんど悲劇的とも言えるクレメンティの『ピアノソナタ』ト短調作品34-2は、そのドラマ性でつながっています。

『幻想曲』と『ソナタ』ハ単調が貴方のレパートリーに入ったのはいつごろですか。

A.C. 60歳頃でした。

かなり遅かったんですね。

A.C. 『幻想曲』には、ベートーヴェンのソナタの一部に見られるようなトーンと似通ったところがありますが、白状しますと、これに怖気づいていたのです。この作品は、見事な陰影を経て、最後にこれらを一種否定するような早い音階のパッセージで終わっています。その精巧な構成には全くびっくりするばかりです。

『幻想曲』について、イヴォンヌ・ルフェビュール(2)は「細密オペラ」と表現し、コルトーは「ドン・ジョヴァンニのすべてがここにあるではないか？」と言いましたが、どう思われますか。

A.C. 二人とも正しいと思います。確実なのは、モーツァルトの音楽はすべて、劇の要素をもった音楽と言えるということです。私も全くそうだと思います。そこには必ず「登場人物」がいます。彼のソナタを単なるソナタとして捉えるならば、演奏するのが大変に難しくなります。常に登場人物や劇の場面を想像することが大切なのです。

『幻想曲』では即興的な性格と古典派特有の厳格な構成が見事に結びついています

A.C. 全く古典的です。ベートーヴェンがこれを作曲したと言ってもいいくらいです。

『ピアノソナタ』KV457と貴方の関係は。

A.C. 『幻想曲』と同じく、この曲にもかなり怖気付いていました。アレグロ楽章は時に大変な激しさを見せているので、怖気付いても不思議ではありません。緩徐楽章の叙情性とバランスのよさは奇跡といえます。そして不安に満ちたフィナーレ……

1778年に作曲された『ピアノソナタ』KV331または333と、1784年末の八短調『ソナタ』と1785年の『幻想曲』には大きな違いがありますが、この変化のきっかけとなったのは何でしょうか。

A.C. モーツァルトはそれ以前は陽気で心地よく、微笑むような音楽を書いていましたが、ここでは時間を経て、人生経験がその効果をもたらしたことが感じられます。誰しも、年月が経つにつれて人生にドラマ性を帯びてくると感じるものですので、モーツァルトの作品にドラマ性が加わるのは普通のことといえるでしょう。

先ほど、KV457と475が貴方のレパートリーに加わったのはかなり遅くなってからと伺いましたが、例えばかつての大家の演奏で特に印象に残っているものなど、これらの曲に関するコンサートの思い出はありますか。

A.C. ワルター・ギーゼキングの演奏に深く感動したのを覚えています。ドビュシーとラヴェルの名手で、彼の演奏は全体的に色彩にあふれていました。と同時に、古典派作品も全く素晴らしく演奏しました。ハ短調『ソナタ』の第一楽章をほとんど乱暴といえるように弾いたのを聴きましたが、それは全く曲の意図にかなっていませんでした。若いときには、このような演奏は聴いても、自分では怖がってあえて向き合おうとしないものなのです。

すでにベートーヴェンの「怖気付きやすい」作品を演奏していたにもかかわらず、『幻想曲』とハ短調『ソナタ』を弾くのをじっくり待たれていた……

A.C. とおっしゃいますが、私がベートーヴェンのピアノソナタの全曲演奏したのはかなり遅くなってからのことですよ。パレルマで作品106を初めて聴衆の前で弾いたのは、実は70歳の誕生日のことです。

それは、一部のピアニストがレパートリーを開拓するのをあまりにも急ぎすぎているとおっしゃっているとらえてよいのでしょうか。

A.C. 私は誰にも教訓めいたことを言うつもりは全くありません。ただ、一部の解釈によってテンポが誇張されていることを残念に思うのです。フルトヴェングラーは、緩徐楽章は、溶けてしまう程遅く演奏してはいけなく、逆に速い楽章は、それがプレストでも、理解できない程速く演奏してはいけなく、と言っています。クラウディオ・アラウがしていたように、遅いテンポで弾いても受け入れられると考えている人はたくさんいますが、彼らはそのほうが簡単だと思っているようです。「より遅く」弾くことは恐ろしく難しく、「遅く」弾くことはもっと難しいということを理解し

ていないのです。遅く弾くには、それぞれの音符に存在意義がなければならぬのです。

教育者として生徒に『幻想曲』や八短調『ソナタ』を教えられたと思います
が。

A.C. びっくりされるかもしれませんが、『幻想曲』は、パリ音楽院でたった一人の生徒にしか教えていませんし、『ソナタ』は全く教えたことがなかったと思います。『ソナタ』を弾くには深い尊敬が必要です。たんに弾くのではなく、なぜ弾くのか、はっきりとした理由が必要なのです。

遅めのテンポをとられています。

A.C. 明快さと一貫性を尊重したからです。音楽は、テンポが速くなくても激しいものになり得ます。私には、テンポや、スラーや、アゴーギクの表示は、音符とおなじくらい大切です。たとえ、時に至極危険な運指法があったとしても、作曲家が記した表示をすべて尊重することを心がけています。

モーツァルトのこれら二作品にどっぷりつかって、さらにこれらを録音することを頭において詳しく見ていったときに、発見された詳細などはありませんか。

A.C. 実際、これまであまり注意を払っていなかったスラーや細かいことがらを見つけました。もし300年生きられるなら、まだまだいろんなことを発見すると思います。それには終わりが無いということで、労苦であると同時になぐさめでもあります。もし死なないで時間がたっぷりあるとすれば、永遠に発見しつづけることができるでしょう。音楽に終わりなし、です。

クレメンティの大ソナタ作品34-2（1795年出版）について見てみましょう。この作品は古典派時代の大作に属しますが、残念ながらこれを演奏する音楽家は大変に少ないですね。

A.C. この曲を聴いて最初に思うのは、彼が生まれた国のことです。大変にイタリア的な作品です。私がこの曲を知ったのは、ホロヴィッツがクレメンティの作品を集めたレコードを出した時で、すぐに楽譜屋に飛んでいって楽譜を購入し、夜通し読んだ思い出があります。

作品34-2はピアノという楽器をよく理解して立派に使いこなしている、大ピアニストによる作品です。私は緩徐楽章の「ウン・ポコ・アダージオ」に特に思い入れがあります。古典派の正統をゆく、簡素さの見本というべき曲で、正真正銘の室内楽です。これに不安げな「モルト・アレグロ」が続きます。このフィナーレ楽章とモーツァルトのハ短調『ソナタ』のフィナーレには類似性がありますが、クレメンティはモーツァルトほど遠慮深くはありませんね。

この「モルト・アレグロ」はクレメンティがカノンに秀でていることを示しています。

A.C. クレメンティはカノン作曲におけるヴィルテュオーソでした。楽章の真ん中で、テーマはハ短調のカノンとして扱われています。そしてすべてが、驚くべき自然さでつながっているのです。

この『ソナタ』のような美しい作品が演奏会のプログラムにほとんどのらないのはなぜでしょう。

A.C. クレメンティは練習曲をたくさん作曲しましたが、教育用のこれらの作品が不利にはたらいっていることが挙げられます。彼のことをある種の不信を持った目で見ることが多いのです。しかしその『ソナタ』集からは、彼が素晴らしい音楽家であったことが伺われます。ベートーヴェンはこのことをよく知っていました。

クレメンティのト短調の『ピアノソナタ』をよく演奏されていますね。

A.C. いつも大きな喜びをもって弾いています。

しかし今回、この作品にも多くの時間を費やされました。

A.C. たしかに遅くまで待ちました。人生、急ぎすぎではなりません。あることに熟成が必要です。

聞き手 アラン・コシャール、2012年6月22日

- (1) 1781年12月24日、ウィーンにて、モーツァルトとクレメンティの間でピアノ対決が行われた。この後、モーツァルトは(父宛の手紙のなかで)クレメンティのことを「単なる機械」、「あらゆるイタリア人とおなじく、いかさま野郎」などと、痛烈に批判している。クレメンティがこれを知ったのは、モーツァルトの没後さらにずいぶん経ってからのことである。クレメンティはこれらの言葉に苦しんだものの、モーツァルトを心から賛嘆する姿勢は変わらなかった。
- (2) フランスの女流ピアニスト、音楽教育者。1898-1986。弟子にディヌ・リパッティ、サンソン・フランソワなどがいる。

私は何かを演奏するのに

急ぎすぎることはありません。

自分をそこに見いだす時間が必要なのです。



**Mit der Musik
hat man nie
abgeschlossen...**

Mozart und Clementi: Diese beiden Künstler zusammenzubringen, kann, wenn man sich der harten Worte entsinnt, mit denen der Österreicher seinen Kollegen bedachte, durchaus verwundern. Sollte man nicht die Kohärenz dieses Programmes vielmehr in der Art suchen, in der die Beiden, jeder mit seiner ganz eigenen Persönlichkeit, Beethoven ankündigen?

Aldo Ciccolini: Durchaus. Das ist auch der Punkt, der das Zusammenbringen dieser zwei Persönlichkeiten, die sich, zumindest von Mozarts Seite her, nicht ausstehen konnten (1), rechtfertigen kann. Was die *Fantasie in c-Moll* KV 475 und die *Sonate in c-Moll* KV 457 – Werke, die man gewohnt ist, zusammen zu spielen – mit der *Sonate in g-Moll* Op. 34 Nr. 2, dem fast tragischen Stück Clementis, verbindet, ist ihre dramatische Dimension.

Wann haben die Fantasie und die Sonate in c-Moll von Mozart in ihr Repertoire Eingang gefunden?

A.C.: Als ich so um die sechzig war.

Recht spät also...

A.C.: Ja, ich muss sagen, dass die *Fantasie*, deren Ton dem Ton bestimmter Sätze in Beethovensonaten ähnelt, mich eingeschüchtert hatte. Die Qualität, mit der dieses Stück ausgearbeitet ist, verblüfft: die Komposition geht durch wunderbare Helldunkel-Felder, um schließlich mit einer schnellen Tonleiter zu enden, die wie eine Lossagung erscheint.

Wie denken Sie über Yvonne Lefébure, die die Fantasie KV 475 mit einer „Opernminiatur“ verglich, und was halten Sie von dem Ausspruch Cortots, der einmal sagte, dass „darin ein ganzer Don Juan stecke“?

A.C.: Beide haben sie recht. Eine Sache ist sicher, und davon bin ich fest überzeugt, dass nämlich die gesamte Musik Mozarts Theatermusik ist. Es gibt immer Figuren darin, und das macht die Ausführung der Mozartsonaten so viel schwieriger, als wenn man diese Werke als einfache Sonaten ansehen würde. Man muss sich Figuren vorstellen und Dramensituationen.

Und welch eine erstaunliche Verbindung in der Fantasie in c-Moll von auf der einen Seite einer sehr improvisierten Charaktersprache und auf der anderen Seite der klassischen Strenge im Aufbau...

A.C.: Absolut klassisch. Ich glaube, dass Beethoven diese *Fantasie* hätte schreiben können.

Und welche Beziehung haben Sie zur Sonate KV 457?

A.C.: Wie auch schon von der *Fantasie*, so war ich auch von ihr stark eingeschüchtert. Und eingeschüchtert sein kann man hier durchaus, denn das *Allegro* ist bisweilen von erstaunlicher Heftigkeit. Und dann der langsame Satz, was für ein Wunder an Ausgeglichenheit und Lyrik. Und schließlich der Schlusssatz, so dermaßen beunruhigenden...

Was hat sich zwischen den Sonaten KV 331 und 333, beide aus dem Jahr 1778, und diesen zwei Stücken in c-Moll, d.h. der Sonate, die auf das Ende des Jahres 1784 datiert ist, und der Fantasie vom Beginn des Jahres 1785, in Mozarts Art zu schreiben verändert?

A.C.: Mozart schrieb vorher Musik, die oft fröhlich, angenehm und heiter war; hier jetzt spürt man, dass Zeit verstrichen ist, dass die Lebenserfahrung ihre Wirkungen zeigt. Es ist ganz normal, dass er zu dramatischen Akzenten gelangt ist, denn je

mehr die Zeit verstreicht, desto dramatischer erscheint das Leben, und das gilt für fast jedermann...

Was ebenfalls verblüfft, ist die stimmliche Dimension seines Schreibens, zum Beispiel im *Adagio* der *Sonate*; man könnte hier fast Worte setzen.

Die KV 457 und 475 haben also erst relativ spät Eingang in ihr Repertoire gefunden, aber gibt es vielleicht Erinnerungen an Konzerte, die Sie mit ihnen verbinden, oder einen großen Interpreten von früher, der Sie besonders beeindruckt hat?

A.C.: Mich hat Walter Gieseking sehr beeindruckt. Er war Kolorist und eine bemerkenswerter Interpret von Debussy und Ravel, aber auch ein wundervoller klassischer Pianist. Er hatte den ersten Satz der *Sonate in c-Moll* schon fast brutal gespielt, und so genau musste es sein. Das zählt zu den Dingen, die man hört, wenn man jung ist, aber die man nicht wagt, direkt anzugehen, „aus Angst vor diesem und jenem“.

Sie haben lange damit gewartet, bevor Sie dann die Sonate und die Fantasie gespielt haben, und dass obwohl Sie doch schon einige einschüchternde Werke Beethovens erarbeitet hatten...

A.C.: Da muss ich Sie eines Besseren belehren; auch mit meiner Gesamteinspielung Beethovens habe ich lange gewartet. Und genau am Tag meines 70. Geburtstags dann habe ich, in Palermo, zum ersten Mal in der Öffentlichkeit die *Sonate* op. 106 gespielt.

Ist das vielleicht eine Art zu sagen, dass manche Kollegen im Erkunden des Repertoires zu schnell vorgehen?

A.C.: Mir liegt es fern, wem auch immer irgendwelche Lektionen zu erteilen. Ich kann

lediglich bedauern, dass eine gewisse Ästhetik Pianisten dazu treibt, die Tempi zu übertreiben. Furtwängler sagte, das ein langsamer Satz nicht so langsam sein dürfe, dass er zerdehnt wird, und ein schneller Satz, selbst wenn es ein *Presto* ist, nicht so schnell gespielt werden solle, dass er dadurch unverständlich wird.

Viele Leute denken, dass man das langsamere Spiel wählt, wie es Claudio Arrau machte, weil es einfacher sei. Sie haben noch nicht begriffen, dass es *ungeheuer* viel schwieriger ist, langsamer zu spielen, und noch schwieriger langsam zu spielen, denn jede Note muss so ihren Daseinsgrund erhalten.

Ich kann mir gut vorstellen, dass Sie als der Pädagoge, der Sie seit sehr langem schon sind, oft die Gelegenheit hatten, mit ihren Schülern an der Fantasie und der Sonate in c-Moll zu arbeiten?

A.C.: Da muss ich Sie überraschen: die *Fantasie* habe ich mit einem einzigen Schüler am Konservatorium erarbeitet, und die *Sonate*, glaube ich, nie. Die *Sonate in c-Moll* gebietet Respekt; so etwas kann man nicht einfach mal so eben spielen, man braucht einen ganz bestimmten Grund dafür.

Sie haben sich für relativ langsame Tempi entschieden...

A.C.: Ja, zugunsten einer gewissen Klarheit und Logik. Eine Musik kann bewegt sein, ohne schnell zu sein. Für mich sind die Tempi und Bögen und die Angaben zur Agogik genauso wichtig wie die Noten. Ich mache mir, auch um den Preis von bisweilen sehr waghalsigen Fingersätzen, viele Gedanken dazu, wie ich die Angaben des Autors respektieren kann.

Ganz in diese beiden Werke Mozarts eingetaucht zu sein und sie im Hinblick auf die Aufnahme eingehend studiert zu haben, hat Sie das zu Entdeckungen bestimmter Details geführt?

A.C.: Es gibt da in der Tat Verbindungen oder Details, die ich zuvor nicht beachtet hatte; und wenn ich auch dreihundert Jahre leben würde, ich würde immer noch Dinge entdecken. Das ist das, was uns zugleich umtreibt und tröstet, denn es ist grenzenlos. Wenn der Tod nicht wäre, der uns eines Tages stoppt, wenn wir Zeit hätten, dann könnten wir ewig fortfahren mit dem Entdecken. Mit der Musik hat man nie abgeschlossen...

Kommen wir nun zu Clementi und seiner so umfassenden und erstaunlichen Sonate Op. 34 Nr. 2 (veröffentlicht im Jahre 1795); sie wird leider von nur sehr wenigen Interpreten gespielt, doch zählt sie zu den großen Sonaten der klassischen Epoche.

A.C.: Das erste, woran man denkt, wenn man sie hört, ist das Geburtsland Clementis; er ist in diesem Werk sehr italienisch. Ich hatte ihn entdeckt, als die Clementi-Platte von Horowitz herauskam, und damals war ich sofort in die Rue de Rome geeilt, um mir die Musik dieses Komponisten zu besorgen, die ich dann über viele Abende hinweg gelesen habe.

Das Opus 34 Nr. 2 ist das Werk eines großartigen Pianisten, der das Instrument meisterlich versteht und ihm ebenso meisterlich dient. Ich bin besonders dem langsamen Satz *Un poco adagio* zugetan; die Seiten dieses Satzes zählen zu den reinsten Seiten des Klassizismus und sind von vorbildhafter Einfachheit – das ist echte Kammermusik. Und dann das friedlose *Molto allegro*, das folgt... Es gibt eine Beziehung zwischen diesem Schlusssatz und der *Sonate in c-Moll* von Mozart. Aber Clementi ist nicht so zart wie Mozart.

Und das Molto allegro ist für Clementi auch die Gelegenheit, seine Beherrschung der Kanonform zu zeigen...

A.C.: Clementi war ein Virtuose des Kanons. In der Mitte des Satzes kehrt das Thema im Kanon wieder, in e-Moll; und das alles folgt einander auf unglaublich natürliche Art.

Wie lässt es sich erklären, dass ein so schönes Werk wie die Sonate Op. 34 Nr. 2 in den Konzertprogrammen so selten vorkommt?

A.C.: Clementi hat viele Etüden geschrieben, und dieses pädagogische Schaffen wirkt sich zu seinen Ungunsten aus. Man begegnet ihm mit einem gewissen Argwohn, und dennoch... Welch einen wunderbaren Musiker entdeckt man dann in seinen *Sonaten*! Beethoven hatte das begriffen.

Haben Sie die Sonate in g-Moll oft in der Öffentlichkeit gespielt?

A.C.: Ja, und stets mit sehr großem Vergnügen.

Aber auch hier haben Sie sich Zeit gelassen, bevor Sie zur Aufnahme geschritten sind...

A.C.: Ich habe lange gewartet damit, das ist wahr. Man darf im Leben nicht ungeduldig sein; gewisse Dinge verlangen danach, reifen zu dürfen.

Das Gespräch vom 22. Juni 2012 führte Alain Cochard

(1) Am 24. Dezember 1781 lieferten sich Mozart und Clementi in Wien ein Klavierduell. Mozart fand dann später (in Briefen an seinen Vater) sehr harte Worte zu Clementi, den er als „einfachen *Mechanicus*“ und einen „Scharlatan wie alle Italiener“ bezeichnete. Kommentare, von denen Clementi erst lange nach dem Tode Mozarts erfuhr, und die, so sie ihn denn berührten, seiner tiefen Bewunderung für den Autor des *Don Giovanni* keinen Abbruch taten.

**„Ich bin nicht ungeduldig,
ich brauche Zeit, um mich zu finden.“**



**La música es
una historia
sin fin...**

Mozart y Clementi: el hecho de reunir a estos dos autores puede sorprender si nos acordamos de los muy severos juicios del austríaco a propósito de su colega. ¿No habrá que buscar la coherencia de este programa en cómo estos dos autores, cada uno con su personalidad, anuncian a Beethoven?

Aldo Ciccolini : Exactamente. Eso es lo que puede justificar la asociación de dos personas que, por parte de Mozart al menos, no se soportaban . Una misma dimensión dramática reúne la *Fantasia en do menor* KV 475 y la *Sonata en do menor* KV 457—obras que suelen ser tocadas juntas— y la *Sonata en sol menor* op. 34 n° 2, obra casi trágica de Clementi.

¿En qué momento entraron en su repertorio la Fantasia y la Sonata en do menor de Mozart?

A.C.: Rondaría los sesenta.

Bastante tarde, pues...

A.C.: Reconozco que me intimidaba mucho la *Fantasia*, por su atmósfera que evoca la de ciertos movimientos de sonatas de Beethoven. Llama la atención la calidad de elaboración de esta pieza, que navega por claroscuros maravillosos hasta terminarse con una escala rápida parecida a una negación.

¿Qué piensa vd de Yvonne Lefébure quien solía comparar la Fantasia KV 475 con una “ópera en miniatura”, y de la palabra de Cortot quien afirmaba: “todo Don Giovanni está ahí”?

A.C. : Ambos tienen razón. Una cosa cierta, y lo pienso profundamente, es que toda la música de Mozart es música de teatro. Siempre hay personajes, y eso hace que la ejecución de las *Sonatas* de Mozart se vuelva mucho más difícil que si se las considerase meras sonatas. Hay que imaginar los personajes, las situaciones dramáticas.

¡Y qué conjunción más estupenda, en la Fantasía en do menor, entre un discurso de carácter muy improvisado y el rigor clásico de la construcción!...

A.C. : De lo más clásica. Creo que Beethoven hubiera podido firmar esta *Fantasía*.

¿Y qué decir de su relación con la Sonata KV 457?

A.C. : Al igual que la *Fantasía*, me intimidaba mucho. Y hay motivos, ya que el *Allegro* tiene momentos de sorprendente violencia, a veces. ¡Cuán milagrosa resulta la combinación de equilibrio y lirismo en el movimiento lento! ¡Y ese final, tan inquieto!...

¿Qué cambió en la escritura de Mozart entre las Sonatas KV 331 o 333, escritas en 1778, y estas dos obras en do menor, fechadas a finales de 1784 para la Sonata, y principios de 1785, en el caso de la Fantasía?

A.C. : Mozart, antes, solía escribir una música a menudo alegre, agradable, risueña; ahí se nota que el tiempo ha pasado, que la experiencia de la vida ha producido sus efectos. Resulta normal que él haya encontrado acentos dramáticos ya que cuanto pasa más el tiempo, más parece la vida convertirse en algo dramático, y esto para casi todo el mundo...

Uno también queda asombrado ante la dimensión vocal de la escritura, por ejemplo en el *Adagio* de la *Sonata*; casi podríamos poner palabras en ella.

Así que las KV 457 y 475 entraron bastante tarde en su repertorio... pero ¿tiene acaso recuerdos de conciertos vinculados a ellas?; ¿algún gran intérprete de antes que le hubiese marcado especialmente?

A.C. : Me impresionó mucho Walter Gieseking. Era un colorista, un excepcional intérprete de Debussy y Ravel, y también un maravilloso pianista clásico. Había tocado el primer movimiento de la *Sonata en do menor* casi con brutalidad, y eso era exactamente lo que precisaba esta música. Son como aquellas cosas que uno oye cuando es joven, pero que no se atreve a afrontar "por temor a que..."

Vd ha esperado mucho tiempo antes de tocar la Sonata y la Fantasía, mientras que ya había estudiado algunos opus intimidantes de Beethoven...

A.C. : No se engañe, también esperé largo tiempo para hacer mi integral Beethoven. Y fue, muy precisamente, el día de mi 70 cumpleaños, en Palermo, cuando toqué por primera vez en público la *Sonata* op. 106.

¿Será acaso una manera de decir que ciertos colegas van demasiado deprisa en la exploración del repertorio?

A.C. : No pretendo leerle la cartilla a nadie. Sólo puedo lamentar que una determinada estética lleve a los pianistas a exagerar los tempi. Furtwängler decía que un movimiento lento no debe ser lento hasta el punto de diluirse, y un movimiento rápido, un *presto* incluso, no debe tocarse tan deprisa hasta volverse incomprensible.

Mucha gente piensa que aceptamos tocar más despacio, como lo hacía Claudio Arrau, porque es más fácil. Aún no han entendido que es *extremadamente* difícil tocar más despacio, y más aún tocar despacio, ya que cada nota debe tener su razón de ser.

Supongo que el pedagogo que es vd desde hace mucho tiempo a menudo ha tenido la ocasión de dar a estudiar la Fantasia y la Sonata en do menor...

A.C. : Voy a sorprenderle: estudié la *Fantasia* con un alumno solo, en el Conservatorio, y la *Sonata*, creo que nunca. La *Sonata en do menor* exige cierto respeto; no se debe tocar eso a la ligera, hace falta una motivación especial.

Vd ha optado por tempi relativamente lentos...

A.C. : Sí, con vistas a una mayor claridad y lógica. Una música puede ser agitada sin ser rápida. Para mí, los tempi, las ligaduras, los matices agógicos son tan importantes como las notas. Es importante para mí respetar todos los signos indicados por el autor, a costa incluso de una digitación a veces muy peligrosa.

¿Acaso le ha llevado a descubrir ciertos detalles el hecho de sumergirse totalmente en estas dos obras de Mozart, de escrutarlas, en previsión de su grabación?

A.C. : Efectivamente, hay ligaduras, detalles en los que no me había fijado antes; y si viviera trescientos años, descubriría más cosas todavía. Es nuestro tormento y, a la vez, nuestra recompensa, pues no tiene límite. Si la muerte no nos detuviera algún día, si tuviéramos todo el tiempo, podríamos seguir descubriendo eternamente. La música es una historia sin fin...

Pasemos a Clementi, con su larga y sorprendente Sonata op. 34 n° 2 (publicada en 1795), que por desgracia pocos intérpretes tocan, pero que pertenece a las grandes sonatas de la época clásica...

A.C. : Lo primero en que uno piensa al escucharla es el país de nacimiento de Clementi; en esta obra sí que es italiano. La descubrí cuando salió el disco Clementi Horowitz, y enseguida había acudido a la *rue de Rome* para comprar música de este autor, a quien me pasé tardes y tardes leyendo.

El opus 34 n° 2 es obra de un pianista magnífico que comprende y sirve al instrumento con brillo. Siento especial apego al movimiento lento *Un poco adagio*; unas páginas éstas entre las más puras del clasicismo, de ejemplar sencillez –auténtica música de cámara. Y también este *Molto allegro* inquieto que sigue... Hay un parentesco entre este final y el de la *Sonata en do menor* de Mozart. Pero Clementi es menos púdico que Mozart.

Y este Molto allegro también le brinda a Clementi la ocasión de mostrar su maestría en el arte del canon...

A.C. : Clementi era todo un virtuoso del canon. En medio del movimiento, el tema es tratado en canon, en *mi menor*; y todo ello se encadena con una naturalidad increíble.

¿Cómo se explica que se le reserve un lugar tan nimio en los programas a una obra tan bella como la Sonata op. 34 n° 2?

A.C. : Clementi escribió muchos estudios, y esta producción pedagógica juega en su contra. Se le considera con cierta desconfianza y sin embargo... ¡qué magnífico músico vamos descubriendo a través de estas *Sonatas*! Beethoven lo había entendido.

¿Ha tocado usted mucho la Sonata en sol menor en público?

A.C. : Sí, y siempre con sumo placer.

Pero aquí en este caso también se habrá tomado usted el tiempo antes de grabarlo...

A.C. : He esperado mucho, es cierto. En la vida no hay que ser impaciente; algunas cosas requieren cierta maduración.

Palabras recogidas por Alain Cochard, a 22 de junio de 2012

¹ Un duelo pianístico opuso Mozart a Clementi, en Viena, el 24 de diciembre de 1781. Mozart tuvo luego (en unas cartas dirigidas a su padre) palabras muy duras para Clementi, a quien calificó de “mero *Mechanicus*” y de “charlatán como todos los italianos”. Unos comentarios de los que Clementi no tuvo constancia sino mucho después de la muerte de Mozart y que, si es verdad que le afectaron, no pusieron en tela de juicio su profunda admiración hacia el autor de *Don Giovanni*.

**“Yo no tengo prisa en tocar algo,
quiero tener el tiempo de sentirme
a gusto con lo que voy a tocar...”**

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年以来、アクセル・アルノーは、濃密な色の痕跡、シミ、壁などの写真をとおして、過ぎ去ってゆく時を問いかける。そのヴィジョンからはいろいろな風景を発見することができるが、それは同時に、さまざまな個人的世界へのいざないでもある。

コラージュや多様な素材によるアサンブラージュを行った後、アルノーは、東洋や南米の旅先で撮影した、各地の人々の心の跡を表現した一連の写真を発表する。2000年からは、彼独自の「シグナル」を用いた都市空間の表現に専心し、バッハの『ゴールドベルグ変奏曲』のビデオプロデュース(DVDとして出版)、色彩の対立をテーマにしたシリーズ、「空は

待つてくれるか?」と題したコンポジションの製作などを実現してきた。2008年には、北京の故宮シアターで、『新ラティテュード』シリーズの展覧会を開催。偉大なピアニストや指揮者に対し、批評家たちは「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、色や光を、日常を超えゆく瞬間において見事にとらえている。グラフィック処理からかけ離れたこれらの映像は、彼が「金の時」を追求していることを物語っている。

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 verwicklicht, 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 beredete Zeugen der Suche nach dem „Gold der Zeit“.

Desde 1988, Axel Arno cuestiona los “deslizamientos del tiempo” con sus fotografías de huellas, manchas, muros, de colores de gran intensidad. Estas visiones proponen descubrir paisajes que son otras tantas invitaciones a sumirse en universos personales.

Tras haber practicado la técnica del *collage*, el ensamblaje de materiales diversos, trae de sus viajes a Oriente y a América del Sur series de huellas fotográficas para revelar la presencia de las almas en nuestros lugares. Desde 2000, ha ocupado el espacio urbano con sus “Señales” (*Signaux*), ha realizado un recorrido vídeo de las *Variaciones Goldberg* de Bach (publicado en DVD), ha creado series que jugaban con las confrontaciones cromáticas, ha ideado composiciones fotográficas tituladas “¿Puede esperar el cielo?” (*Le Ciel peut-il attendre?*). Sus “Nuevas latitudes” (*Nouvelles latitudes*) han sido expuestas en 2008 en Pekín, en el Teatro de la Ciudad Prohibida. A propósito de ciertos grandes pianistas o directores de orquesta, algunos críticos afirman que “agarran la música por el sonido”. Axel Arno agarra los colores y las Luces, en un momento que nos lleva a superar los horizontes de la cotidianeidad. Estas imágenes, alejadas de cualquier retoque infográfico, ponen en evidencia la búsqueda “del oro del tiempo”.

Également disponible / [always available](#)



LDV03



© La Prima Volta 2011 & © La Dolce Volta 2012

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

Direction de la Production : La Dolce Volta

Prise de son, direction artistique et mixage : François Eckert

Assistant : Olivier Rousset - Montage : Alice Legros

Piano de concert C. Bechstein D280 n°192555 préparé par Jean-Louis Mascaro

Couverture & illustrations : Axel Arno, « Visions nocturnes de Pékin »

Photos : © Bernard Martinez (www.prisedevue3d.com)

Textes : Alain Cochard

Traduction et relecture : Elizabeth Ayre et Jerome Reese (GB)

Victoria Tomoko Okada (JP) - Schirin Nowrousian (D)

Pascal et Grégoire Bergerault (ES)

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

Réalisation graphique : www.stephanegaudion.com

www.ladolcevolta.com

LDVo6



la dolce volta