PROKOFIEV, Cinderella // WILHEM LATCHOUMIA



Sergueï
PROKOFIEV

1891 – 1953

Henry
COWELL

1897 – 1965

Wilhem LATCHOUMIA

Piano

Sergueï Prokofiev

3 Pièces de *Cendrillon* op.95
10 Pièces de *Cendrillon* op.97
6 Pièces de *Cendrillon* op.102

Tableau 1

1	Gavotte op.95/2	2'40	
2	Querelle op.102/3	3'20	
3	**Henry Cowell** - *Aeolian Harp*		2'46
4	La Fée Printemps op.97/1	1'01	
5	La Fée Été op.97/2	1'48	
6	Sauterelles et Libellules op.97/5	0'59	
7	La Fée Automne op.97/3	1'08	
8	La Fée Hiver op.97/4	3'16	
9	Cendrillon va au bal op.102/4	2'24	

Tableau 2

10	**Henry Cowell** - *The Tides of Manaunaun*		3'03
11	Passepied op.97/7	1'41	
12	Bourrée op.97/9	1'42	
13	Valse de Cendrillon et du Prince op.102/1	5'30	
14	Pas de Châle, op.102/5	3'50	
15	Adagio : Cendrillon et le Prince op.97/10	3'40	
16	Variation de Cendrillon op.102/2	1'25	
17	**Henry Cowell** - *Banshee*		2'41

Tableau 3

18	Intermezzo op.95/1	2'54	
19	Orientale op.97/6	1'52	
20	Capriccio op.97/8	1'23	
21	Valse lente op.95/3	4'01	
21	Amoroso op.102/6	3'56	
23	**Henry Cowell** - *The Fairy Bells*		3'25

TT : 60'37

À propos d'Henry Dixon Cowell

Théoricien de la musique, le compositeur américain Henry Dixon Cowell (1897-1965) inspira de nombreux compositeurs dont John Cage et Conlon Nancarrow.
Ses œuvres (dont une quarantaine de pièces pour le piano) emploient des clusters (tout comme Charles Ives), un contrepoint dissonant, des harmonies polytonales et des rythmiques complexes. Il développa une recherche sonore originale, fruit aussi de ses rencontres en Europe – Béla Bartók, Arnold Schoenberg et Alban Berg –, mais aussi de sa découverte des musiques asiatiques. Certaines de ses créations donnèrent lieu à des scandales mémorables comme *The Tides of Manaunaun* (1912), employant des séries de clusters. Les pièces ultérieures favorisèrent de nouvelles recherches notamment sur le plan rythmique. Cowell utilisa, par exemple, un nouvel instrument à clavier-percussion, le Rhythmicon. Suivirent d'autres partitions comme *Fabric* (1914), *Three Legends* (1922) et *Aeolian Harp* (1923), premier morceau dont les cordes du piano sont attaquées par les doigts. *Irish Jig* (1925), *Domnu, the Mother of Waters* (1926), *Sinister Resonance* (1930) et *Deep Color* (1938) font partie des pièces les plus marquantes de la production du compositeur. Au sein d'une production assez vaste, Cowell ne négligea pas pour autant la musique traditionnelle américaine et la diversité de ses folklores. Il rendit aussi hommage aux classiques de l'Histoire, parfois avec humour, avec *Prelude after the Style of Bach* ainsi que *Quasi Mozart* (1913) ! Cowell fut un compositeur « par instinct », quêtant l'insolite pour peu qu'il lui ouvre les portes d'un espace et d'un temps sonores nouveaux.

À propos du *Cendrillon* de Prokofiev…

Au cours de l'été 1943, Sergueï Prokofiev termine son nouveau ballet *Cendrillon*. Le musicien y met en valeur la dimension dramatique du livret de Nikolaï Volkov (1894-1965), à partir de la féérie du texte de Charles Perrault, *Cendrillon* ou *La Petite Pantoufle de Verre*. L'épilogue est heureux, Cendrillon accordant son pardon à ses deux sœurs et épousant le prince charmant. Prokofiev n'a pas choisi le conte éponyme des Frères Grimm, beaucoup moins enfantin, les deux sœurs subissant chacune le châtiment d'un œil crevé…

La musique porte un regard souvent ironique sur les personnages même si « elle se refuse à toute complication » selon les propres termes du compositeur. Il passe sous silence le contrôle du régime soviétique pour lequel *Cendrillon* doit représenter l'archétype d'une héroïne exploitée et qui se révolte contre ses oppresseurs. L'ouvrage scénique se compose de cinquante numéros. Il est créé au Bolchoï de Moscou, le 21 novembre 1945. Entre-temps, trois cycles pour le piano ont été composés. En 1946, Prokofiev réalise trois suites symphoniques du ballet.

Mirages de l'enfance

Expliquez-nous cette association, pour le moins originale dans votre album, des univers de Cowell et de Prokofiev…

Pour avoir tenté l'expérience en concert, j'ai constaté que l'association des pièces de Cowell et de *Cendrillon* de Prokofiev fonctionne parfaitement, en miroir pour ainsi dire. Elles se rattachent toutes deux à un thème simple et qui m'est cher, celui des contes de fées. Voilà un monde sonore qui « joue », à tous les sens du verbe, entre l'imaginaire des enfants et celui des adultes. C'est la raison pour laquelle j'ai entremêlé les œuvres des deux compositeurs. En se répondant, elles s'enrichissent mutuellement. Pour autant, cette démarche implique des choix nécessaires.

Comment cela ?

Commençons par Prokofiev. Non seulement Prokofiev a composé la musique du ballet, mais aussi trois cycles d'arrangements pour le piano et, enfin, des suites symphoniques. Les opus dédiés au piano réunissent divers numéros qui ne suivent pas la narration du ballet. Ils ont été compilés au fil du temps, pour l'effet produit en concert. Pour ce disque, j'ai modifié l'ordre des pièces afin de respecter la progression dramatique de l'histoire. J'ose imaginer que cet ordre aurait été accepté par Prokofiev, comme il l'a autorisé aux chefs d'orchestre qui organisent leur propre suite symphonique des ballets *Cendrillon* et *Roméo et Juliette*. De la sorte, l'écoute que je propose me paraît plus cohérente et agréable pour l'auditeur.

Afin de rythmer le récit, j'ai intercalé, au sein du ballet, quatre pièces de Cowell. Chacune d'elles symbolise le passage d'une scène-clé à une autre. *Aeolian Harp*, par exemple, marque l'arrivée de la marraine. Les trois notes énoncées dans *The Banshee* font écho aux douze coups de minuit et *The Tides of Manaunaun* illustre l'arrivée au château. Enfin, *The Fairy Bells* accompagne l'épilogue.

Abordons plus en détail le ballet. Percevez-vous une évolution dans l'écriture des trois opus composés en pleine Seconde Guerre mondiale ?

L'écriture est, en effet, évolutive. Le dernier opus (102) est incontestablement le plus dense avec cette page conclusive, *Amoroso*, sorte de fresque impressionniste qui émerge de la brume et rompt avec le style des pages précédentes. L'opus 97 est davantage concentré sur le bal et les diverses danses. Les pièces y sont plus brèves – bourrée, passepied, etc. –, plus incisives, et le tempérament sarcastique de Prokofiev s'affirme. L'opus 95 est tout entier tendu vers l'épisode fameux de la chaussure, épisode que met en scène la *Valse lente*.

Comment définiriez-vous le piano de Prokofiev sur le plan technique ?

Comme étant celui d'un compositeur qui écrit avant tout pour lui-même ! À l'instar de Rachmaninov, par exemple. Ces immenses compositeurs-interprètes ont créé leur propre technique en fonction de la morphologie de leurs mains.

Outre les témoignages audio, il existe une vidéo de Prokofiev au piano. Hélas, on ne l'entend pas, mais on peut observer la souplesse prodigieuse de sa main gauche. Elle est inimitable et fait toute la différence avec d'autres compositeurs. C'est là l'une des clés de sa technique car il montre de quelle manière il joue de l'écartement des doigts au service de formules très personnelles. Il faut y ajouter bien d'autres éléments comme l'étonnante vivacité nécessaire dans les déplacements des mains. Chaque interprète trouve ses propres solutions techniques.

Pourrait-on qualifier ce pianisme de « révolutionnaire » ?

« Révolutionnaire » certainement.
Mais Prokofiev utilise, paradoxalement, des formes classiques. Au point que certains passages de *Cendrillon* sonnent comme du Poulenc ! Les influences d'avant-guerre, ses années passées en France l'ont marqué alors que ce ballet composé en URSS devait être d'une écoute simple, évidente pour le public. Pourtant, il faut bien le reconnaître, l'écriture est complexe.

Jusqu'à quel point ?

Si la simplicité permet de souligner toute la dimension sarcastique et ironique de certains passages, la complexité enrichit considérablement le propos. Je reviens au passage *Amoroso* de l'opus 102. Je constate que dans cette pièce, l'écriture de l'orchestre est plus sobre que celle du piano ! Au clavier, Prokofiev ajoute des formules que je qualifierais de « torturées ». Elles épaississent volontairement le lyrisme et la ligne mélodique. Il s'agit donc d'une fausse simplicité et le compositeur, génie de la mélodie, nous donne à entendre des pages proprement inchantables !

Utilisant l'art de la transcription si prisé au XIX^{e} siècle, notamment par Franz Liszt, Prokofiev réalisa plusieurs arrangements pour le piano de ses propres œuvres. Par la suite, divers interprètes de sa musique effectuèrent leurs transcriptions de ses partitions. Aussi belles que soient les productions de ces derniers, elles ne sonnent généralement pas comme du Prokofiev. En effet, elles apparaissent souvent trop pianistiques alors que l'art du compositeur demeure imprévisible, oublieux du clavier.

Vous évoquez les influences françaises dans la musique de Prokofiev. Ne pensez-vous pas en premier lieu au legs russe ?

Curieusement, je ne vois pas dans cette musique, un lien avec Tchaïkovski, par exemple, pourtant auteur de trois immenses ballets. En revanche, une certaine ironie, une dureté du langage évoque Chostakovitch, celui de la célèbre *Suite pour orchestre de Jazz n°2*. Je pense à l'épisode dans lequel Cendrillon se rend au bal. Mais l'écriture de la partition est plus fouillée que celles pour piano de son compatriote.

Vous avez travaillé également avec les partitions d'orchestre. Qu'est-ce que cela implique en termes de choix de phrasés, de tempi et de dynamiques ?

Je tiens à préciser que ma démarche n'est pas celle d'un transcripteur. Je joue ce que Prokofiev a composé. Au piano, je pense, en effet, à l'orchestre et, en premier lieu, au dosage des dynamiques. Elles ne sont pas si importantes que cela dans ce ballet ? « Forte » au piano signifie « fort »... Mais, à l'orchestre ? Cela peut vouloir dire « plus ample » et accroître considérablement les possibilités de couleurs. De même, lorsque Prokofiev indique « staccato » sur la partition et ajoute aussitôt « avec élégance », nous ne sommes pas loin de l'oxymore... L'interprète doit trouver le sens réel des nuances et proposer sa propre conception tout en préservant la narration. Pour ce qui concerne les tempi, la problématique est différente. A l'orchestre, certains tempi rapides paraissent évidents. Mais respectés tels quels, au piano, ils rendent difficilement compréhensibles la complexité et les subtilités de la musique de Prokofiev. De fait, je choisis des tempi parfois un peu plus lents.

Avez-vous souhaité un réglage particulier pour le piano ?

Aucun réglage particulier. Par expérience, je m'adapte à l'instrument qui est à ma disposition. Je disposais d'un excellent Steinway D de concert. Chez moi, je joue sur un Bösendorfer. Mon interprétation doit sonner sur n'importe quel piano. Et si je me réfère aux instruments joués par Prokofiev dans les années quarante, en URSS, cela me retire tout état d'âme…

En rythmant les trois opus du ballet avec des pièces de Cowell, souhaitiez-vous aussi présenter un portrait du compositeur américain ?

Disons, offrir quelques repères, tant son œuvre est vaste. Bien que disparu il y a plus d'un demi-siècle, Cowell était un « explorateur » du son et un précurseur, bien avant John Cage et George Crumb. Sa musique fait partie de mon imaginaire. Souvent, les thèmes de ses pièces sont liés aux sorcières, aux fées, à la cosmogonie. Je programme assez régulièrement ses œuvres en concert que l'on confond d'ailleurs avec celles de Crumb.

Parlez-nous des quatre pièces que vous avez sélectionnées.

Je les ai découvertes au fil du temps. Elles ont été composées entre les années 1912 et 1930. Leur écriture est tonale avec une « grammaire » classique et des types de jeu particuliers qui sont précisés dans la partition. Les thèmes sont très simples. Quelques notes, seulement. Cowell indique peu de nuances. L'interprète doit donc trouver les gestes adéquats afin de phraser. Il lui faut expérimenter, s'adapter à l'instrument et à l'acoustique du lieu.

Certaines partitions ont été difficiles à trouver comme *The Tides of Manaunaun*, qui est devenu l'une de ses œuvres les plus célèbres. Manaunaun était à l'origine le dieu du mouvement, et la pièce exprime une fascination pour les basses. Il s'agit d'une sicilienne à la mélodie classique harmonisée.

The Banshee et *The Fairy Bells* sont plus complexes. Ce sont les premières œuvres, probablement dans l'histoire de la musique, dans lesquelles l'interprète joue directement sur les cordes du piano. Dans *Banshee*, une personne ou un objet appuie sans discontinuer et à fond sur la pédale forte. L'interprète est de l'autre côté de l'instrument, penché sur la table d'harmonie. Les modes de jeu diffèrent en fonction des glissés des doigts sur les cordes. Sur la partition, un thème de trois ou quatre notes à pincer offre une mélodie. C'est une pièce indéfinissable dont le résultat sonore ne peut être précis. Elle offre des sonorités inattendues, des effets acoustiques étranges avec un piano entièrement ouvert.

Dans *The Fairy Bells*, je suis debout devant le piano et je joue des clusters à la main gauche et des pizzicati directement sur les cordes, à la main droite, avec un plectre de guitare, tout en maintenant enfoncée la pédale forte, avec le pied gauche. Chacun trouvera sa méthode ! Je cherche à obtenir une sonorité scintillante.

Aeolian Harp – « La Harpe éolienne » – joue de notes blanches « rubato » sur les cordes. Ce sont des enchaînements d'accords classiques.

Faut-il parler d'improvisation de la part de l'interprète ? Je ne le sais pas. C'est ce qui rend cette musique de Cowell si inspirante.



Wilhem Latchoumia

Singulier pianiste que Wilhem Latchoumia : il sert avec autant de bonheur et de charisme la création contemporaine et le grand répertoire. Concevoir des programmes sortant des sentiers battus, telle est la signature du musicien français, qui marque les esprits par sa capacité à instaurer d'emblée une jubilatoire connivence.

Il mène une brillante carrière de soliste, de concertiste et de chambriste en France et à l'international.
Il se produit sur les scènes du Barbican Centre de Londres, BOZAR de Bruxelles, Quincena musical de San Sebastián, Cité de la musique et Opéra Comique de Paris, Concertgebouw de Bruges, ainsi qu'en Chine (Shanghai et Beijing) ou encore aux Etats-Unis (New York). Il collabore avec les plus grands orchestres français (Orchestre philharmonique de Radio France, Orchestre national de Lille, de Lyon, d'Ile-de-France,...) et avec des formations musicales internationales de premier plan : Orchestre philharmonique de Séoul, Teatro Colón, Tokyo Sinfonietta, Ictus ensemble, Quatuor Diotima, etc. Son goût pour la création contemporaine lui vaut les faveurs de compositeurs tels que Pierre Boulez, Gilbert Amy, Gérard Pesson, Philippe Hersant, Michael Jarrell, Jonathan Harvey, Pierre Jodlowski, Francesco Filidei...

Né à Lyon en 1974, Wilhem Latchoumia a obtenu au Conservatoire National de Musique et de Danse de Lyon (classe d'Eric Heidsieck et Géry Moutier) son Premier Prix à l'unanimité, avec les félicitations du jury. Il a terminé sa formation avec Géry Moutier en classe de perfectionnement. Elève de Claude Helffer, il a suivi les master classes d'Yvonne Loriod-Messiaen et de Pierre-Laurent Aimard. Il est titulaire d'une licence en musicologie. Lauréat de la Fondation Hewlett-Packard « Musiciens de Demain » (2004) et du 12e Concours International de Musique Contemporaine Montsalvatge (Girona, Espagne), il a brillamment remporté le Premier Prix Mention Spéciale Blanche Selva ainsi que cinq autres prix du Concours International de Piano d'Orléans 2006.

www.wilhemlatchoumia.com

Sergei Prokofiev

Three Pieces from *Cinderella* op.95
Ten Pieces from *Cinderella* op.97
Six Pieces from *Cinderella* op.102

Tableau 1

1	Gavotte op.95/2	2'40	
2	Querelle op.102/3	3'20	
3	**Henry Cowell** - *Aeolian Harp*		**2'46**
4	The Spring Fairy op.97/1	1'01	
5	The Summer Fairy op.97/2	1'48	
6	Grasshoppers and Dragonflies op.97/5	0'59	
7	The Autumn Fairy op.97/3	1'08	
8	The Winter Fairy op.97/4	3'16	
9	Waltz: Cinderella Goes to the Ball op.102/4	2'24	

Tableau 2

10	**Henry Cowell** - *The Tides of Manaunaun*		**3'03**
11	Passepied op.97/7	1'41	
12	Bourrée op.97/9	1'42	
13	Waltz: Cinderella and the Prince op.102/1	5'30	
14	Pas de Châle op.102/5	3'50	
15	Adagio: Cinderella and the Prince op.97/10	3'40	
16	Cinderella's Variation op.102/2	1'25	
17	**Henry Cowell** - *Banshee*		**2'41**

Tableau 3

18	Intermezzo op.95/1	2'54
19	Orientale op.97/6	1'52
20	Capriccio op.97/8	1'23
21	Valse lente op.95/3	4'01
21	Amoroso op.102/6	3'56
23	**Henry Cowell** - *The Fairy Bells*	**3'25**

TT : 60'37

Henry Dixon Cowell

The American composer and music theorist Henry Dixon Cowell (1897-1965) inspired many later composers, including John Cage and Conlon Nancarrow.
His works (including about forty pieces for piano) use clusters (just like Charles Ives), dissonant counterpoint, polytonal harmonies and complex rhythms. He conducted original experiments with sonority, which were also in part the result of his meetings with composers in Europe – Béla Bartók, Arnold Schoenberg and Alban Berg – as well as his discovery of Asian music. Some of his creations caused memorable scandals, among them *The Tides of Manaunaun* (1912), which uses a series of clusters. His later pieces gave priority to further experiments, especially rhythmic. For example, Cowell used a new keyed percussion instrument, the Rhythmicon. Other scores followed, such as *Fabric* (1914), *Three Legends* (1922) and *Aeolian Harp* (1923), the first piece in which the piano's strings are played directly by the fingers. *Irish Jig* (1925), *Domnu, the Mother of Waters* (1926), *Sinister Resonance* (1930) and *Deep Color* (1938) are among the most significant pieces in his output. Despite this experimental side, within a fairly large œuvre, Cowell did not neglect American traditional music and the diversity of his country's folklore. He also paid tribute to the classics of music history, sometimes with humour, as in *Prelude after the Style of Bach* and *Quasi Mozart* (1913)! Cowell was an 'instinctive' composer, seeking out the unusual if it could help open out onto a new sonic space and time.

Prokofiev's *Cinderella*

Prokofiev completed his new ballet *Cinderella* in the summer of 1943. In it he chose to highlight the dramatic dimension of the scenario by Nikolay Volkhov (1894-1965), based on Charles Perrault's fairytale *Cendrillon ou La Petite Pantoufle de verre* (Cinderella or The Little Glass Slipper). The story has a happy ending, with Cinderella forgiving her two sisters and marrying Prince Charming. Prokofiev did not choose the much less childish version collected by the Brothers Grimm, *Aschenputtel*, in which each of Cinderella's two sisters has an eye put out as punishment . . .

The music often takes an ironic view of the characters, even if it 'refuses all complication', to quote the composer. He omitted to mention the controlling influence of the Soviet regime, in whose view Cinderella ought to represent the archetype of an exploited heroine who revolts against her oppressors. The staged ballet consists of fifty numbers. It was premiered at the Bolshoi in Moscow on 21 November 1945. In the meantime, Prokofiev had arranged three piano cycles from its music. In 1946 he made three orchestral suites from the ballet.

Mirages of childhood

Could you explain to us the association of the worlds of Cowell and Prokofiev in your programme? It's highly original, to say the least.

Having tried it out in concert, I found that the combination of Cowell's pieces with Prokofiev's *Cinderella* works perfectly, giving a mirror effect, as it were. Both groups of pieces relate to a simple theme very dear to me, the fairytale. Here we have a sound world that 'plays', in every sense of the verb, with the imaginative universe of both children and adults. That's why I have intermingled the works of the two composers. By responding to one another, each enriches the other. However, this approach necessarily involves choices.

What do you mean by that?

Let's start with Prokofiev. Not only did he compose the music for the ballet, he also derived from it three cycles of piano arrangements and, finally, three orchestral suites. The sets of piano music assemble numbers that don't follow the narrative of the ballet. They were compiled over a period of time, for the effect they would produce in concert. For this recording, I changed the order of the pieces so as to respect the dramatic progression of the story. I dare to think that Prokofiev would have accepted this order, just as he authorised conductors to organise their own orchestral suites from the ballets *Cinderella* and *Romeo and Juliet*. In my view, the version I propose is more coherent and more enjoyable for the listener.

In order to give rhythm to the narrative, I have incorporated four pieces by Cowell within the ballet. Each of them symbolises the passage from one key scene to another. *Aeolian Harp*, for example, marks the arrival of the Fairy Godmother. The three notes in The Banshee echo the twelve strokes of midnight, and *The Tides of Manaunaun* illustrates the arrival at the castle. Finally, *The Fairy Bells* accompanies the epilogue.

Let's take a closer look at the ballet. Do you perceive a stylistic evolution in the three sets of piano pieces arranged in the middle of the Second World War?

Yes, the style does definitely evolve. The last set (op.102) is undoubtedly the most dense, with its concluding number, *Amoroso*, a kind of impressionist fresco that emerges from the mist and breaks with the style of the previous pieces. Op.97 concentrates more on the ball and the various dances. The pieces are shorter – the *Bourrée*, the *Passepied* etc. – and more incisive, and Prokofiev's sarcastic temperament asserts itself here. The op.95 set is entirely focused on the famous episode of the slipper, which is portrayed by the *Valse lente*.

How would you define Prokofiev's piano style in technical terms?

It's the style of a composer who writes above all for himself! Like Rachmaninoff, for example. These immense composer-performers created their own technique to suit the morphology of their hands.

In addition to audio documents, there is a video of Prokofiev at the piano. Unfortunately, we can't hear him, but we can see the prodigious flexibility of his left hand. It's inimitable, and that's what makes all the difference as compared to other composers. This is one of the keys to his technique, because it shows how he makes use of finger spacing to produce very personal formulas. One could mention many other elements, such as the astonishing briskness required for the shifts of hand position. Each performer must finds his or her own technical solutions to these challenges.

Could this pianism be described as 'revolutionary'?

'Revolutionary', certainly. But, paradoxically, Prokofiev uses classical forms. So much so that some passages from *Cinderella* sound like Poulenc! The pre-war influences and the years he spent in France had left their mark on him when he was back in the USSR composing this ballet that was supposed to be simple to listen to, accessible to audiences. However, it must be acknowledged that the writing is complex.

Just how complex is that?

If the element of simplicity makes it possible to emphasise the sarcastic and ironic dimension of certain passages, the complexity considerably enriches the discourse. Here I'll refer again to the *Amoroso* from op.102. I've noticed that in this movement the orchestral scoring is more sober than the piano writing! On the keyboard, Prokofiev adds formulas I can only describe as 'tortured'. They deliberately give a thicker texture to the lyricism and the melodic line. So it's really a fake simplicity, and this composer who was a melodic genius presents us here with themes that are absolutely unsingable!

Using the art of transcription so highly prized in the nineteenth century, notably by Franz Liszt, Prokofiev made several piano arrangements of his own works. Subsequently, a number of performers of his music have made their own transcriptions of his scores. But, fine as their efforts may be, they generally don't sound like Prokofiev. In fact, they often appear too pianistic, while the composer's art remains unpredictable, with a tendency to forget about the keyboard itself.

You mentioned the French influences in Prokofiev's music. Don't you think of his Russian heritage first of all?

Curiously enough, I don't see in this music a link with Tchaikovsky, for example, despite the fact that he wrote three fabulous ballets. On the other hand, a certain irony, a harshness of language evokes the Shostakovich of the famous *Suite for Jazz Orchestra* no.2. I'm thinking of the episode in which Cinderella goes to the ball. But Prokofiev's piano writing is more finely detailed than his compatriot's piano scores.

You also worked with the orchestral scores. What does that imply in terms of phrasing, tempo and dynamics?

I'd like to make it clear that my approach is not that of a transcriber. I play what Prokofiev composed. At the piano, I do of course think of the orchestra and, in the first place, of the range of dynamics. One might say they're not that important in this particular ballet. Forte on the piano means 'loud'. But in an orchestral score? There it can mean 'more ample', which considerably increases the colouristic possibilities. Similarly, when Prokofiev marks 'staccato' on the score and immediately adds 'with elegance', we're not far from a contradiction in terms . . . The performer must find the real meaning of the dynamics and propose his or her conception while preserving the narrative. As far as tempi are concerned, the problem is different. With the orchestra, some fast tempi seem self-evident. But if they are respected to the letter on the piano, they make it difficult to understand the complexity and the subtleties of Prokofiev's music. Because of that, I sometimes choose tempi that are a little slower.

Did you want a specific regulation for the piano?

No specific regulation. From experience, I adapt to whatever instrument is at my disposal. I had an excellent Steinway D concert grand for the recording. At home, I play on a Bösendorfer. My interpretation must sound right on any piano. And if I think of the instruments Prokofiev played in the USSR in the 1940s, that removes any qualms I might have . . .

By interspersing the three sets of ballet arrangements with pieces by Cowell, did you also want to present a portrait of the American composer?

Let's say, rather, to offer some markers, given that his output is so vast. Although he died more than half a century ago, Cowell was an 'explorer of sound' and a precursor, long before John Cage and George Crumb. His music is part of my imaginative world. Often, the themes of his pieces are related to witches, fairies, cosmogony. I programme his works in concert quite regularly – and incidentally people often take them for pieces by Crumb.

Can you tell us something about the four pieces you selected?

I've discovered them over time. They were composed between 1912 and 1930. The harmony is tonal, with a classical 'grammar', and special playing modes that are indicated in the score. The themes are very simple. Just a few notes, that's all. Cowell gives few dynamic marks. So performers have to find the appropriate gestures in order to phrase. They must experiment, and adjust to the instrument and the acoustics of the hall.

Some of these scores were difficult to find, like *The Tides of Manaunaun*, which has become one of his most famous works. Manaunaun (Manannán mac Lir) was originally the god of movement, and the piece expresses a fascination with the bass register. It's a siciliana with a harmonised classical melody.

The Banshee and *The Fairy Bells* are more complex. These are probably the first works in the history of music where the performer plays directly on the strings of the piano. In *Banshee*, a person or an object fully depresses the loud pedal throughout. The performer is on the other side of the instrument, leaning over the soundboard. The playing modes differ according to the way the fingers slide over the strings. In the score, a theme of three or four notes, marked to be plucked, provides a melody. This is an indefinable piece that can't produce any pre-ordained sonic result. It offers unexpected sounds, strange acoustic effects, from a lidless piano.

In *The Fairy Bells*, I stand in front of the piano and play clusters with my left hand and pizzicati directly on the strings with my right, using a guitar plectrum, while holding the loud pedal down with my left foot. Everyone will find his or her method! I try to obtain a sparkling sound.

Aeolian Harp plays white notes 'rubato' on the strings. The chord progressions are classical.

Should we talk about improvisation on the performer's part? I don't know. That's what makes Cowell's music so inspiring.



Wilhem Latchoumia

Wilhem Latchoumia is a highly unusual kind of pianist, equally successful and charismatic in contemporary music and the mainstream repertory. The French musician is known for his skill in devising programmes that venture well off the beaten track and his ability to create an immediate and joyful rapport with audiences.

He pursues a brilliant career as a recitalist and concert soloist in France and on the international scene that has taken him to the Barbican Centre in London, BOZAR in Brussels, the Quincena Musical de San Sebastián, the Cité de la Musique and Opéra Comique in Paris, the Concertgebouw in Bruges, as well as China (Shanghai, Beijing) and the United States (New York). He works with the leading French orchestras (Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre National de Lille, Orchestre National de Lyon, Orchestre National d'Île-de-France) and with other international formations of the front rank, including the Seoul Philharmonic Orchestra, the Orchestra of the Teatro Colón, the Tokyo Sinfonietta, the Ictus Ensemble and the Quatuor Diotima. His taste for contemporary music has earned him the favour of such composers as Pierre Boulez, Gilbert Amy, Gérard Pesson, Philippe Hersant, Michael Jarrell, Jonathan Harvey, Pierre Jodlowski, Karl Naegelen, Francesco Filidei, José Manuel López López, Samuel Sighicelli, Oscar Bianchi and Franck Bedrossian.

Born in Lyon in 1974, Wilhem Latchoumia studied in the class of Eric Heidsieck and Géry Moutier at the Conservatoire National de Musique et de Danse of his native city, where he obtained his Premier Prix with congratulations by unanimous decision of the jury. He completed his training with Géry Moutier in the postgraduate class in Lyon, then became a student of Claude Helffer and attended masterclasses by Yvonne Loriod-Messiaen and Pierre-Laurent Aimard. He also holds a bachelor's degree in musicology. Having received awards from the Hewlett-Packard Foundation ('Musicians of Tomorrow', 2004) and at the twelfth Montsalvatge International Contemporary Music Competition (Girona, Spain), he achieved dazzling success at the Orléans International Piano Competition in 2006, where he won the Premier Prix Mention Spéciale Blanche Selva and five other prizes.

www.wilhemlatchoumia.com





セルゲイ
プロコフィエフ
1891 – 1953

ヘンリー
カウエル
1897 – 1965

ウィレム
ラチュウミア

ピアノ

セルゲイ・プロコフィエフ

《シンデレラ》からの3つの小品 Op.95
《シンデレラ》からの10の小品 Op.97
《シンデレラ》からの6つの小品 Op.10

第1景

1	ガヴォット Op.95	2’40
2	争い Op.102	3’20
3	ヘンリー・カウエル - エオリアン・ハープ	2’46
4	春の精 Op.97	1’01
5	夏の精 Op.97	1’48
6	キリギリスとトンボ Op.97	0’59
7	秋の精 Op.97	1’08
8	冬の精 Op.97	3’16
9	舞踏会へ行くシンデレラ Op.102	2’24

第2景

10	ヘンリー・カウエル - マノノーンの潮流	3’03
11	パスピエ Op.97	1’41
12	ブーレ Op.97	1’42
13	シンデレラと王子のワルツ Op.102	5’30
14	パ・デュ・シャール（ショールの踊り）Op.102	3’50
15	シンデレラと王子のアダージョ Op.97	3’40
16	シンデレラのヴァリアシオン Op.102	1’25
17	ヘンリー・カウエル - バンシー	2’41

第3景

18	間奏曲 Op.95	2’54
19	東洋 Op.97	1’52
20	奇想曲 Op.97	1’23
21	ゆるやかなワルツ Op.95	4’01
21	愛をこめて（アモローソ）Op.102	3’56
23	ヘンリー・カウエル - 妖精の鐘	3’25

TT : 60’37

ヘンリー・ディクソン・カウエルについて

ヘンリー・ディクソン・カウエル(1897-1965)は、アメリカ出身の音楽理論家・作曲家であり、ジョン・ケージやコンロン・ナンカロウら数多くの前衛作曲家たちに強いインパクトを与えた。カウエルが手がけた約40作のピアノ曲では、(チャールズ・アイヴズと同じ手法の)トーン・クラスター、不協和な対位法、複調的な和声、複雑なリズム書法が用いられている。カウエルによる新しい響きの探求は、ベーラ・バルトーク、アルノルト・シェーンベルク、アルバン・ベルクらヨーロッパの作曲家たちからの影響のみならず、アジアの諸音楽との出会いを通じて推し進められた。実際、トーン・クラスターが展開される《マノノーンの潮流》(1912)を筆頭に、彼の作品の幾つかは、発表時に、歴史に残るスキャンダルを巻き起こした。さらに後の作品ではとりわけ、新たなリズムが積極的に追求された。例えばカウエルは、"リズミコン"という鍵盤付きのリズム楽器の開発を依頼し、これを自ら用いた。その後、《ファブリック》(1914)、《3つのアイルランドの伝説》(1922)、そして史上初めてピアノの弦を直に奏でるよう指示した作品《エオリアン・ハープ》(1923)が続き、《アイルランド・ジグ》(1925)、《ドムヌ、水の女神》(1926)、《不吉な響き》(1930)、《ディープ・カラー》(1938)と、カウエルの代表作が次々に生まれていった。多作家であったカウエルは、アメリカの伝統音楽や多様な民間伝承にも関心を寄せた。彼はまた、長い歴史を誇るクラシック音楽にも、時にユーモアを交えながらオマージュを捧げた。その好例が《バッハの様式に基づくプレリュード》、《クァジ・モーツァルト》(1913)である。"直観的な"作曲家であったカウエルは、新しい音の時空への扉をわずかでも開くものであれば、どんな突飛な音素材でも歓迎した。

プロコフィエフの《シンデレラ》について

1943年の夏、プロコフィエフは新作のバレエ《シンデレラ》を完成させた。台本は、シャルル・ペローの童話『サンドリヨン（シンデレラ）、あるいは小さなガラスの靴』を基にニコライ・ヴォルコフ（1894–1965）が作成したものである。プロコフィエフは、この台本の演劇的な特徴を引き立たせようと努めている。物語は、シンデレラが姉たちを許し、憧れの王子様と結婚するハッピーエンドで閉じられる。ちなみに、プロコフィエフが採用しなかったグリム兄弟による同名の童話は、より“大人向け”の内容で、シンデレラの姉たちは罰として目をくりぬかれ、失明する……。

バレエ《シンデレラ》の音楽は――プロコフィエフの言葉を借りるなら――“いかなる複雑さをも拒んでいる”。とはいえこの音楽は、しばしば登場人物たちに皮肉めいた眼差しも注いでいる。プロコフィエフ自身はソ連当局からの圧力や検閲について言及を避けたものの、《シンデレラ》では、“搾取”されたヒロインが圧制者たちに反逆するという筋書きを、模範的な物語として提示する必要があった。バレエ《シンデレラ》は50曲から成り、初演は1945年11月21日にモスクワ・ボリショイ劇場で行われた。初演に先駆けて、プロコフィエフ自身が同作に基づく3つのピアノ組曲を書き上げており、1946年には3つの管弦楽組曲も完成させている。

幼年時代の幻影

今回も、実に独創的なプログラムを携えて録音にのぞまれました。まずはカウエルとプロコフィエフの音世界を結びつけた理由をお聞かせください。

このアイデアを実際に演奏会で試してみたところ、カウエルのピアノ音楽とプロコフィエフの《シンデレラ》の相性が抜群であることが分かりました。言うなれば、互いが互いの鏡像であるような関係を築くのです。いずれの作品も、シンプルなテーマ、そして私がこよなく愛するテーマの一つ、つまり“おとぎ話”に関係しています。そしてその音世界は、子供の想像世界と大人の想像世界のはざまで奏でられ演じられるのです。それが、私がカウエルとプロコフィエフの作品を組み合わせた理由です。二人の作品は呼応するだけでなく、互いの魅力を際立たせもします。もっとも、今回のプログラムは吟味に吟味を重ねた結果です。

どういうことでしょうか?

まずはプロコフィエフについてお話しします。彼は自作のバレエ《シンデレラ》を基に、3つのピアノ組曲と、3つの管弦楽組曲を書いています。ピアノ組曲はそれぞれ、原曲のバレエから数曲を選んで編まれていますが、原曲の曲順、つまり物語の流れには沿っていません。3つのピアノ組曲は、それぞれ時間を置いて、演奏会用の華やかな組曲として作られたからです。今回のアルバムでは、シンデレラの物語の進展を辿ることを優先し、曲順を自由に変えました。ただし、このような曲順の改変は、プロコフィエフ自身の許容範囲内だろうと私は考えています。なぜなら彼は、指揮者たちがバレエ《シンデレラ》や《ロメオとジュリエット》の管弦楽組曲を自由に構成して演奏することを許していたからです。従って、私が今回のアルバムで提示したピアノ組曲《シンデレラ》の曲順は、筋が通っており、なおかつ“聴きやすい”ものであると自負しています。

ピアノで紡ぐシンデレラの物語の合間に、カウエルの4つのピアノ曲を周期的に挿入したのは、プログラム全体にリズムを与えるためです。4曲それぞれに、ある情景から次の情景への移行を暗示させています。例えば《エオリアン・ハープ》では、仙女のお婆さん(=物乞い)の出現を表してみました。《バンシー》で鳴らされる3つの音は、真夜中の12時を告げる鐘の音と共鳴し、《マノノーンの潮流》は城への到着に呼応します。そして《妖精の鐘》は、シンデレラの物語のエピローグに寄り添います。

《シンデレラ》について、さらに詳しく伺います。第二次世界大戦中に編まれた3つのピアノ組曲に、作曲書法の進展は認められるのでしょうか？

おっしゃる通り、進展がみられます。最後の組曲Op.102の終曲〈愛をこめて（アモローソ）〉は、霧の中から出でる迫力あるフレスコ画に喩えられます。この曲が、全組曲中、最も緻密な書法で書かれていることは間違いありません。他の曲とは様式が全く異なります。一方、色々な舞曲から成る組曲Op.97では、舞踏会のエピソードが主眼に置かれていると言えます。よってブーレ、パスピエなど、短めの曲が並ぶ組曲に仕上がっており、その曲調にはプロコフィエフらしい辛辣さや皮肉が色濃く表れています。組曲Op.95全体は、〈ゆるやかなワルツ〉をメインに、有名なガラスの靴のエピソードを音で描いています。

プロコフィエフのピアノ音楽の技術的な側面を、どのように捉えていらっしゃいますか？

プロコフィエフは、何よりも自分自身が演奏するためにピアノ音楽を書いた作曲家です！ラフマニノフもそうですね。彼らのような偉大な“コンポーザー・ピアニスト”たちは、自らの手の形に合わせて、独自のテクニックを生み出しました。
プロコフィエフのピアノ演奏に関しては、録音だけでなく映像も残っています。残念ながら映像は無音なのですが、それでも、彼の左手の驚くべき柔軟性を観察することができます。それは誰にも真似できないものであり、彼と他の作曲家たちのピアニズムのあいだに大きな違いを生み出している一因であると思います。その点にこそ、彼のピアノ音楽を技術的に手懐けるための“鍵”の一つが潜んでいるのではないでしょうか。映像を見ると、プロコフィエフが、あの極めて独特な音型を、どのように指を開いて弾きこなしていたのかが、よく分かります。もちろん、これには他の多くの要素も絡んできます。例えばプロコフィエフの作品を弾くには、驚異的な速さで両手を移動させなければなりません。彼の音楽に挑むピアニストは、技術的な“打開策”を各自で、そして独自に見出していくしかありません。

あなたにとって、プロコフィエフのピアニズムの“革新性”とは何でしょうか？

おっしゃる通り、彼のピアノ書法は“革新的”です。しかし、逆説的ですが、彼が用いている形式は古典的です。《シンデレラ》のパッセージの幾つかは、プーランクの作品の響きを彷彿させます！確かにプロコフィエフの作風は、当時の前衛音楽や、彼が数年を過ごしたフランスの楽壇から影響を受けています。しかしバレエ《シンデレラ》は、ソ連で作曲されたため、表向きにはシンプルで聴きやすい音楽でなければなりませんでした。作曲書法を子細に観察してみると、実は複雑であることに気づきますが……。

どの程度、複雑なのでしょうか？

プロコフィエフの音楽において、簡明な表現は、ある種のパッセージの辛辣で皮肉な性格をさまざまに際立たせています。一方、複雑な表現は“本題”を著しく充実させています。例えば――Op.102の〈愛をこめて〉の話題に戻りますが――私から見れば、この曲のオーケストラ版の書法は、ピアノ版の書法よりもいっそう穏健なのです！プロコフィエフはピアノ版に、私が“捻じ曲げられた書法”と呼んでいる一連の複雑な音型を加えており、それらが意図的に、抒情性や旋律線に厚みをもたらしています。従って、簡明な印象を与えるその音楽は、実際は複雑であり、優れたメロディ・メーカーであるプロコフィエフは、まさに“歌唱不可能な”旋律を私たちに聴かせているというわけです！

19世紀に――とりわけフランツ・リストによって――重んじられた編曲の技法を駆使しながら、プロコフィエフは沢山の自作をピアノ用に編曲しました。その後にも、彼の音楽はさまざまなピアニストたちによって編曲されてきました。彼らの編曲が美しい出来であることは確かですが、概していずれも、プロコフィエフ自身によるピアノ編曲とは異なります。実際それらの大半は、あまりにピアニスティックに仕上げられています。他方、プロコフィエフの編曲の技法には意外性があり、鍵盤を忘れさせます。

先ほど、フランス音楽がプロコフィエフに及ぼした影響について言及なさいました。彼の作品は、何よりもロシア音楽の伝統に根差していると思われますか？

面白いことに、私は《シンデレラ》の中に、チャイコフスキーとの繋がりを感じません。チャイコフスキーといえば、三大バレエの作曲者であるにもかかわらず……。反対に、《シンデレラ》に見出される、ある種のアイロニーや冷ややかな音楽言語は、ショスタコーヴィチを想起させます。例えば、有名なオーケストラのための《ジャズ組曲　第2番》など……。好例は、シンデレラが舞踏会に向かう際のエピソードですが、その書法はショスタコーヴィチのピアノ書法よりもいっそう陰影に富んでいると思います。

あなたは《シンデレラ》のオーケストラ譜を読み込んだそうですね。その“下準備”は、ピアノ版の演奏におけるフレージング、テンポ、強弱の選択に、何らかの影響を与えましたか？

まず明確にしておきたいのですが、私のアプローチは、編曲者としてのアプローチとは違います。私は、あくまでプロコフィエフがピアノ用に書いた音楽を奏でるというスタンスで録音にのぞんでいます。もちろん、オーケストラ版を参照して鍵盤に向かうこともありました。とりわけオーケストラを意識しながら判断したのは、強弱表現です。バレエ《シンデレラ》において、オーケストラの音量の程度そのものは、さほど重要ではありません。ピアノでは“フォルテ”は強く弾くことを意味しますが、オーケストラでは事情が変わるからです。オーケストラでは“フォルテ”が“よりたっぷりと豊かに”音を響かせることを意味する場合もありますし、音色の選択肢も大きく広がります。同様に、プロコフィエフが譜面に“スタッカート”を記し、その直後に“優雅に”と書き添えているときには、撞着語法すれすれの指示として受け止め、どう表現すべきか考えなければなりません。奏者は、物語の流れを維持しながら、記されているニュアンスの本当の意味をつかんで、自分の解釈を音で提示する必要があります。ただしテンポに関しては、私の問題意識はやや異なります。オーケストラでは、特定の速いテンポは速く演奏するしかありません。しかしながら、ピアノでもそのテンポを額面通りに採用すると、プロコフィエフの音楽の複雑さや繊細さを明確に表現することがどうしても難しくなる場合があります。実際、私は時おり、楽譜上の指示よりもやや遅めのテンポで弾いています。

楽器に関して、録音の際に何か特別な調整をリクエストしましたか？

特別な調整は一切お願いしていません。私は経験を頼りに、差し出された楽器に順応できるよう努めています。今回の録音で弾いたのはスタインウェイのD型コンサート・グランド・ピアノで、素晴らしい楽器でした。ちなみに自宅では、ベーゼンドルファーを弾いています。どんな楽器でも常に最善の演奏をすべきだというのが私の持論です。1940年代のソ連でプロコフィエフが弾いていた酷い状態の楽器に比べれば、現代のピアノに文句など言えませんしね……。

あなたにとって、ピアノ版の《シンデレラ》にカウエルの作品を織り交ぜることは、カウエルの音楽的な肖像を描くことでもあったのでしょうか？

言うなれば私は、カウエルの膨大な数の作品群の中に、幾つかの道しるべを置こうと試みました。彼は半世紀以上も前に亡くなっていますが、ジョン・ケージやジョージ・クラムの先駆者として、まるで探検家のように音の世界を開拓していきました。カウエルの音楽と私の想像世界には、相通じるものがあるように思います。彼の作品はしばしば、魔法使いや妖精や宇宙をテーマにしているからです。私は彼の作品を、かなり頻繁に演奏会で取り上げているのですが、クラムの作品のようだとおっしゃる方が多いですね。

今回選曲なさったカウエルの4作品についてご説明いただけますか？

各曲とは、それぞれ別の機会に出会いました。4作品は、1912年から1930年にかけて作曲されたものです。いずれも調性音楽で、いわゆる伝統的なクラシック音楽の語法で書かれていますが、楽譜上には特殊奏法も明記されています。主題はどれも非常にシンプルで、数音のみから成ります。カウエルは、ごくわずかな強弱しか指示していません。そのため奏者自身が、適切な表現を見出してフレージングを決めていかなければなりません。そして奏者は、さまざまな方法を実験的に試しながら、本番で用いる楽器や会場の音響に表現を順応させる必要があります。

彼の最も知名度の高い作品の一つ《マノノーンの潮流》を筆頭に、幾つかの作品は楽譜の入手に骨を折りました。マノノーンとは運動を司る神で、カウエルは潮流を音で魅惑的に描写しています。この曲はシチリエンヌの形を取り、伝統的なクラシック音楽の語法による旋律に、和声が付けられています。

《バンシー》と《妖精の鐘》は、より複雑な作品です。この2曲は、音楽史上初めて、ピアノの弦に直に触れて音を出すよう（内部奏法）指示した作品とみなされています。《バンシー》では、人あるいは物が、絶えずフォルテペダルを深く押し続けます。そして奏者自身は鍵盤の反対側に立ち、共鳴版に上体を傾けて弦に触れます。奏法は、どのように弦を指で擦るかによってさまざまに変わります。さらに譜面には3～4音から成る主題が記されており、奏者は弦をはじいて、この旋律を聴かせます。《バンシー》は定義しがたい作品です。なぜなら、この曲が結果としてどのように響くのかは不確定だからです。完全な自由を与えられたピアノが、予想外の音色や不思議な音響効果を生み出します。

《妖精の鐘》では、私は鍵盤側に立ち、左手でクラスターを鳴らしながら、右手に持ったギターのピックで直に弦をはじいてピツィカートを奏でています。さらに左足では、フォルテペダルを踏み続けています。個々の奏者が、これら全てを上手くこなすこつを見出さなければなりません！今回私は、きらきらとした音色を出せるよう努めました。

《エオリアン・ハープ》では、直に弦に触れながら、一連の二分音符を“テンポ・ルバート”で奏でます。記譜されているのは、機能和声に則った和音進行です。

即興的な側面についても詳しく語るべきでしょうか？私には分かりません……。即興性こそが、カウエルの音楽をこれほどインスピレーションに富んだものにしていることは確かです。



ウィレム・ラチュウミア

ウィレム・ラチュウミアは、この上なく稀有なピアニストである。彼は、現代作品と主要なクラシック・レパートリーの両分野で、優れた演奏能力とカリスマ性を発揮している。彼のアプローチを何よりも支えているのは、先例の無い斬新なプログラミングと、聴き手との間に瞬時に至福の関係を築く類まれな才能である。
フランスはもとより、世界に活躍の場を広げてきたラチュウミアは、リサイタル奏者として、また協奏曲のソリストとして、輝かしいキャリアを確立している。これまで、ロンドンのバービカン・センター、ブリュッセルのボザール、スペインのサン・セバスティアン音楽週間、パリのシテ・ド・ラ・ミュジーク、同オペラ・コミック座、ブリュッヘ(ブルージュ)のコンセルトヘボウ、中国(上海、北京)、アメリカ(ニューヨーク)などで演奏。フランスの楽団(フランス放送フィルハーモニー管弦楽団、リール国立管弦楽団、リヨン国立管弦楽団、イル・ド・フランス国立管弦楽団)のみならず、ソウル市立交響楽団、テアトロ・コロン管弦楽団、イクトゥス・アンサンブル、ディオティマ弦楽四重奏団をはじめ、世界各地のオーケストラおよびアンサンブルと共演している。また、現代曲の初演や演奏に積極的に取り組むラチュウミアは、ピエール・ブーレーズやジルベール・アミ、ジェラール・ペソン、フィリップ・エルサン、ミカエル・ジャレル、ジョナサン・ハーヴェイ、ピエール・ジョドロフスキ、カール・ネジュラン、フランチェスコ・フィリデイ、ホセ・マニュエル・ロペス＝ロペス、サミュエル・シギチェリ、オスカル・ビアンキ、フランク・ベドロシアンら多くの現代作曲家たちから信頼を寄せられてきた。
1974年、フランスのリヨン生まれ。フランス国立リヨン高等音楽院のエリック・ハイドシェックおよびジェリー・ムティエのクラスで学び、同院にて審査員満場一致・賞賛付の1等賞を獲得。同院の修士課程に進み、ムティエのもとで更なる研鑽を積んだ。クロード・エルフェにも師事したほか、メシアン夫人イヴォンヌ・ロリオ、ピエール＝ロラン・エマールのマスタークラスを受講。音楽学の学士号も取得している。2004年、ヒューレット・パッカード財団「明日の音楽家」賞を受賞。第12回モンサルバーチェ国際現代音楽コンクール(スペイン・ジローナ)に入賞。2006年、オルレアン国際20世紀ピアノ音楽コンクールで第1位「ブランシュ・セルヴァ特別賞」に輝き、同時に5つの賞も授与された。

www.wilhemlatchoumia.com

Sergej Prokofjew

3 Stücke aus *Cinderella* Op. 95
10 Stücke aus *Cinderella* Op. 97
6 Stücke aus *Cinderella* Op. 102

Bild 1

1	Gavotte Op. 95	2'40	
2	Streit Op. 102	3'20	
3	**Henry Cowell** - *Aeolian Harp*		**2'46**
4	Die Frühlingsfee Op. 97	1'01	
5	Die Sommerfee Op. 97	1'48	
6	Grillen und Libellen Op. 97	59'	
7	Die Herbstfee Op. 97	1'08	
8	Die Winterfee Op. 97	3'16	
9	Cinderella geht auf den Ball Op. 102	2'24	

Bild 2

10	**Henry Cowell** - *The Tides of Manaunaun*		**3'03**
11	Passepied Op. 97	1'41	
12	Bourrée Op. 97	1'42	
13	Walzer von Cinderella und dem Prinzen Op. 102	5'30	
14	Pas de Châle, Op. 102	3'50	
15	Adagio Cinderella und der Prinz Op. 97	3'40	
16	Variation von Cinderella Op. 102	1'25	
17	**Henry Cowell** - *The Banshee*		**2'41**

Bild 3

18	Intermezzo Op. 95	2'54
19	Orientale Op. 97	1'52
20	Capriccio Op. 97	1'23
21	Langsamer Walzer Op. 95	4'01
21	Amoroso Op. 102	3'56
23	**Henry Cowell** - *The Fairy Bells*	**3'25**

TT : 60'37

Zu Henry Dixon Cowell

Der amerikanische Musiktheoretiker und Komponist Henry Dixon Cowell (1897-1965) inspirierte zahlreiche Komponisten, darunter John Cage und Conlon Nancarrow. Seine Werke (etwa vierzig Klavierstücke) verwenden Cluster (ebenso wie Charles Ives), einen dissonanten Kontrapunkt, polytonale Harmonien und komplexe Tempi. Er entwickelte eine eigene Klangforschung, das Ergebnis seiner Begegnungen in Europa – Béla Bartók, Arnold Schönberg und Alban Berg – aber auch seiner Entdeckung asiatischer Musik. Manche seiner Schöpfungen verursachten unvergessliche Skandale wie der von *The Tides of Manaunaun* (1912), bei dem eine Reihe von Clustern benutzt wird. Die späteren Stücke begünstigten neue Forschungen, insbesondere was die Tempi betrifft. Cowell benutzte zum Beispiel ein neues Instrument mit einer Klaviatur, das Rhythmikon. Es folgten weitere Partituren wie *Fabric* (1914), *Three Legends* (1922) und *The Aeolian Harp* (1923), das erste Stück, bei dem die Klaviersaiten direkt mit den Fingern gespielt werden. Irish Jig (1925), *Domnu, the Mother of Waters* (1926), *Sinister Resonance* (1930) und *Deep Color* (1938) zählen zu den bedeutendsten Stücken des Komponisten. Im Rahmen seines umfassenden Werks vernachlässigte Cowell trotzdem keineswegs die traditionelle amerikanische Musik und die Vielfältigkeit seiner Folklore. Somit würdigte er die Klassiker der Geschichte, manchmal mit Humor, wie bei *Prelude after the Style of Bach* und bei *Quasi Mozart* (1913)! Cowell war ein „instinktiver" Komponist, auf der Suche nach dem Außergewöhnlichen, solange er damit Zugang zu neuen Klangräumen und –zeiten bekam.

Zu Prokofjews *Cinderella*...

Im Sommer 1943 arbeitete Prokofjew an seinem neuen Ballett *Cinderella*. Der Musiker brachte dort den dramatischen Aspekt des Textbuches von Nikolaj Volkov (1894-1965) zur Geltung, und zwar ausgehend von Charles Perraults geschriebenem Märchenspiel *Aschenputtel [Cendrillon] oder der kleine gläserne Pantoffel*. Die Geschichte geht gut aus, denn Cinderella vergibt ihren beiden Schwestern und heiratet den Märchenprinzen. Prokofjew entschied sich nicht für die gleichnamige Erzählung der Gebrüder Grimm, welche wesentlich weniger kindlich ist, zumal beiden Schwestern zur Strafe die Augen ausgepickt werden...

Die Musik schaut oft ironisch auf die Figuren, obwohl sie nach eigener Aussage des Komponisten „jegliche Schwierigkeit ablehnt". Stillschweigend geht er über das sowjetische Regime hinweg, für das *Cinderella* den Archetyp einer ausgebeuteten Heldin darstellen muss, die sich gegen ihre Unterdrücker auflehnt. Das Bühnenwerk umfasst fünfzig Teilstücke. Im Moskauer Bolschoi-Theater wurde es am 21. November 1945 uraufgeführt. In der Zwischenzeit wurden drei Klavierzyklen komponiert. 1946 schaffte Prokofjew dann drei Orchestersuiten des Balletts.

Kindheitsträume

Wie kamen Sie auf die äußerst originelle Idee, auf Ihrem Album die Welten von Cowell und Prokofjew miteinander zu verbinden?

Während eines Konzerts hatte ich mich schon einmal darauf eingelassen und dabei festgestellt, dass das Miteinander von Cowell und Prokofjews *Cinderella* perfekt funktioniert, geradezu spiegelbildlich. Beide stehen mit einem einfachen Thema in Zusammenhang, das mir am Herzen liegt, nämlich der Märchenerzählung. Hier haben wir eine Klangwelt, die in jeder Hinsicht „spielt", und zwar zwischen der Fantasie der Kinder und der der Erwachsenen. Aus diesem Grund habe ich die Werke der beiden Komponisten nebeneinandergestellt. Dabei bereichern sie sich gegenseitig. Trotzdem müssen bei solch einer Vorgehensweise Entscheidungen getroffen werden.

Was meinen Sie damit?

Beginnen wir mit Prokofjew. Prokofjew hat nicht nur die Ballettmusik komponiert, sondern auch drei Zyklen an Klavier-Arrangements und schließlich Orchestersuiten. Die Klavier-Opera verbinden verschiedene Nummern, die der Erzählung des Balletts nicht folgen. Sie wurden im Laufe der Zeit komponiert, nämlich für die im Konzert erzielte Wirkung. Für diese Platte habe ich die Reihenfolge der Stücke verändert, um der dramatischen Entwicklung der Geschichte gerecht zu werden. Ich wage mir vorzustellen, dass Prokofjew diese Reihenfolge akzeptiert hätte, wie er es auch den Dirigenten erlaubte, in den Balletten *Cinderella* und *Romeo und Julia* ihre eigenen Orchestersuiten zu organisieren. Ebenso scheint mir das Hörerlebnis für meine Zuhörer in sich schlüssiger und angenehmer zu sein.

Um der Erzählung einen Rhythmus zu geben, habe ich im Ballett vier Stücke von Cowell dazwischengeschoben. Jedes von ihnen symbolisiert den Übergang von einer Schlüsselszene zur nächsten. *Aeolian Harp* zum Beispiel signalisiert die Ankunft der Patin. Die drei klingenden Noten in *The Banshee* knüpfen an die zwölf Uhrschläge um Mitternacht an, und *The Tides of Manaunaun* illustrieren die Ankunft im Schloss. Schließlich begleiten *The Fairy Bells* den Epilog.

Lassen Sie uns näher auf das Ballett eingehen. Sehen Sie eine Entwicklung in der Schreibweise der drei Werke, die während des Zweiten Weltkrieges komponiert wurden?

Die Schreibweise entwickelt sich in der Tat. Das letzte Opus (102) ist zweifellos das komplexeste, mit dem abschließenden Stück, *Amoroso*, einer Art impressionistischem Abbild, das aus dem Dunst hervortritt und mit dem Stil der vorherigen Stücke bricht. Das Opus 97 konzentriert sich eher auf den Ball und die verschiedenen Tänze. Die Stücke dort sind kürzer – Bourrée, Passepied usw. – einschneidender, und Prokofjews sarkastisches Temperament kommt deutlich zum Vorschein. Das Opus 95 tendiert insgesamt zur berühmten Episode mit dem Schuh, welche der *Langsame Walzer* in Szene setzt.

Wie würden Sie Prokofjews Klavierschreibweise in technischer Hinsicht definieren?

Wie die eines Komponisten, der in erster Linie für sich selbst komponierte! Ebenso wie Rachmaninow zum Beispiel. Diese gigantischen Komponisten-Interpreten schufen ihre eigene Technik, die der Morphologie ihrer Hände entsprach.
Neben den Audioaufnahmen gibt es ein Video von Prokofjew am Klavier. Leider kann man ihn nicht hören, jedoch die wunderbare Leichtigkeit seiner linken Hand beobachten. Sie ist einmalig und hebt sich gänzlich von anderen Komponisten ab. Das ist einer der Schlüssel seiner Technik, denn Prokofjew zeigt, auf welche Art und Weise er mit der Spannweite der Finger spielt, um ganz persönlichen Methoden nachzugehen. Natürlich bedarf es noch ganz anderer Elemente, wie der erstaunlichen Lebhaftigkeit, die bei den Handbewegungen benötigt wird. Jeder Interpret findet seine eigenen technischen Lösungen.

Könnte man diesen Stil als „revolutionär“ bezeichnen?

„Revolutionär“ gewiss. Aber Prokofjew benutzte paradoxerweise klassische Formen. Das geht so weit, dass manche Passagen bei *Cinderella* wie Poulenc klingen! Die Vorkriegseinflüsse, die Jahre, die er in Frankreich verbrachte, prägten ihn, obwohl dieses in der UdSSR komponierte Ballett für das Publikum einfach anzuhören und ganz eindeutig sein sollte. Dennoch, das muss man zugeben, ist die Schreibweise komplex.

Wie weit geht das?

Während die Schlichtheit die überaus sarkastische und ironische Dimension bestimmter Passagen unterstreicht, bereichert das Komplexe die Absicht erheblich. Ich komme auf die Passage *Amoroso* im Opus 102 zurück. In diesem Stück stelle ich fest, dass die Schreibweise des Orchesters maßvoller ist, als die des Klaviers! Beim Klavier fügte Prokofjew Formeln hinzu, die ich als „gequält" bezeichnen würde. Sie verdichten die Lyrik und die Melodie gewollt. Es handelt sich also um eine vorgespiegelte Einfachheit, und der Komponist, ein Melodiegenie, bietet uns geradezu unsingbare Stücke!

Prokofjew bediente sich der Transkriptionskunst, die im 19. Jahrhundert hochgeschätzt war, insbesondere von Franz Liszt, und schuf mehrere Klavier-Arrangements seiner eigenen Werke. Anschließend schrieben Interpreten seiner Musik ihre Transkriptionen seiner Partituren. So schön diese Produktionen auch sein mögen, wie Prokofjew klingen sie im Allgemeinen nicht. Sie wirken in der Tat oft zu pianistisch, wohingegen die Kunst des Komponisten unvorhersehbar bleibt und das Klavier vergessen lässt.

Sie sprachen von den französischen Einflüssen in Prokofjews Musik. Denken Sie nicht zunächst an das russische Vermächtnis?

Seltsamerweise sehe ich in dieser Musik keine Verbindung mit beispielsweise Tschaikowski, der immerhin der Verfasser dreier berühmter Ballette war. Allerdings erinnert eine gewisse Ironie und Härte in der Sprache an Schostakowitschs berühmte *Suite für Jazzorchester Nr. 2*. Ich denke an die Episode, in der Cinderella auf den Ball geht. Aber Prokofjews Schreibweise ist genauer als die seines Landsmannes.

Sie haben auch mit Orchesterpartituren gearbeitet. Welche Entscheidungen mussten Sie dabei bezüglich Phrasierung, Tempi und Dynamik treffen?

Ich möchte gern unterstreichen, dass meine Methode nicht auf Transkription beruht. Ich spiele das, was Prokofjew komponiert hat. Am Klavier denke ich natürlich an das Orchester und ganz besonders an die richtige Dynamik. Ob die gar nicht so wichtig in diesem Ballett sind? „Forte" am Klavier bedeutet „laut"... Aber beim Orchester? Dort kann es „weiter ausholend" heißen und die Klangfarbenpalette beachtlich erweitern. Dasselbe gilt, wenn Prokofjew auf der Partitur „staccato" angibt und sogleich „mit Eleganz" dazuschreibt – da sind wir nicht weit vom Oxymoron entfernt... Der Interpret muss den wahren Sinn der Nuancen erkennen und seine eigene Interpretation darbieten, dabei jedoch die Erzählung wahren. Bei den Tempi gibt es eine andere Problematik. Dem Orchester erscheinen manche schnellen Tempi ganz offensichtlich. Wenn sie aber genauso am Klavier umgesetzt werden, dann kann man die Komplexität und die Subtilität von Prokofjews Musik nur schwer verstehen. Tatsächlich wähle ich manchmal etwas langsamere Tempi aus.

Wollten Sie eine besondere Regulierung des Klaviers haben?

Keine besondere Regulierung. Erfahrungsgemäß passe ich mich dem Instrument an, das mir zur Verfügung steht, in diesem Fall einen außergewöhnlichen Steinway-D-Konzertflügel. Zu Hause spiele ich auf einem Bösendorfer. Meine Interpretation muss auf jedem beliebigen Klavier klingen. Und wenn ich mich auf die Instrumente berufe, auf denen Prokofjew in den vierziger Jahren in der UdSSR spielte, dann wird mir gleich ganz anders...

Sie geben den drei Opera des Balletts mit den Stücken von Cowell einen Rhythmus. Möchten Sie den amerikanischen Komponisten auch vorstellen?

Sagen wir mal, ein paar Anhaltspunkte liefern, so umfangreich ist sein Werk. Obwohl er seit über einem halben Jahrhundert nicht mehr lebt, war Cowell ein „Forscher" des Tons und ein Vorreiter, weit vor John Cage und George Crumb. Seine Musik ist Teil meiner Fantasiewelt. Oft haben die Themen seiner Stücke mit Hexen, Feen, Kosmogonie zu tun. Ich setze seine Werke regelmäßig auf das Konzertprogramm, und diese werden dann häufig mit denen von Crumb verwechselt.

Erzählen Sie uns von den vier Stücken, die Sie ausgewählt haben?

Ich habe sie im Laufe der Zeit entdeckt. Sie wurden in den Jahren zwischen 1912 und 1930 komponiert. Ihre Schreibweise ist tonal mit einer klassischen „Grammatik" und besonderen Spielarten, auf die in der Partitur hingewiesen wird. Die Themen sind sehr simpel. Nur ein paar Noten. Cowell nennt wenige Nuancen. Der Interpret muss also die passenden Bewegungen finden, um zu phrasieren. Er muss experimentieren, sich dem Instrument und der Akustik des Raumes anpassen.

Manche Partituren waren schwer zu finden, wie *The Tides of Manaunaun*, das zu einem seiner berühmtesten Werke geworden ist. Manaunaun ist ursprünglich der Gott der Bewegung und drückt eine Faszination für die Bässe aus. Es handelt sich um ein Siciliano mit harmonisierter klassischer Melodie.

The Banshee und *The Fairy Bells* sind komplexer. Es handelt sich um die ersten Werke, wahrscheinlich sogar der Musikgeschichte, in denen der Interpret direkt auf den Klaviersaiten spielt. In *The Banshee* betätigt eine Person oder ein Gegenstand ununterbrochen und stark das Fortepedal. Der Interpret steht auf der anderen Seite des Instruments, über den Resonanzkörper gebeugt. Die Spielarten verändern sich, je nachdem, wie die Finger über die Saiten gleiten. Auf der Partitur ergibt ein Thema von drei oder vier gezupften Noten eine Melodie. Es handelt sich um ein ganz eigenes Stück, dessen Klangergebnis nicht genau sein kann. Es liefert unerwartete Klänge und seltsame akustische Effekte mit einem vollkommen offenen Klavier.

In *The Fairy Bells* stehe ich vor dem Klavier und spiele mit der linken Hand Cluster und mit einem Gitarrenplektrum in der rechten Hand Pizzicati direkt auf den Saiten und halte dabei mit dem linken Fuß das Fortepedal. Jeder findet seinen Weg! Ich versuche, eine funkelnde Klangfarbe zu erzeugen.

Aeolian Harp – Die Äolsharfe – spielt halbe Noten „rubato" auf den Saiten. Dabei handelt es sich um die Verkettung klassischer Akkorde.

Ob man hier von Improvisation des Interpreten sprechen muss? Ich weiß es nicht. Gerade das macht Cowells Musik so inspirierend.



Wilhem Latchoumia

Ein erstaunlicher Pianist ist er, dieser Wilhem Latchoumia: Er stellt sich mit derselben Begeisterung und demselben Charisma dem zeitgenössischen Schaffen wie auch dem großen traditionellen Repertoire. Das Markenzeichen dieses französischen Musikers, der durch die Fähigkeit besticht, auf Anhieb einen begeisternden Zusammenhalt herzustellen, besteht darin, ausgetretene Pfade zu verlassen.
Wilhem Latchoumia wirkt in Frankreich wie auch im Ausland sowohl als Solist als auch als Konzertpianist. Seine Begeisterung für das zeitgenössische Wirken macht ihn bei Komponisten wie Pierre Boulez, Gilbert Amy, Gérard Pesson, Philippe Hersant, Michael Jarrell, Jonathan Harvey, Pierre Jodlowski, Karl Naegelen, Francesco Filidei, José Manuel López López, Samuel Sighicelli, Oscar Bianchi oder auch Franck Bedrossian sehr beliebt. Er ist der Initiator und Interpret einer von der Fondation Royaumont geförderten Produktion rund um *Daughters of the Lonesome Isle* von John Cage. Die Produktion tourt nach wie vor in Frankreich wie auch im Ausland.
Wilhem Latchoumia wurde 1974 in Lyon geboren. Er studierte (in der Klasse von Eric Heidsieck und Géry Moutier) am Konservatorium von Lyon (Conservatoire National de Musique et de Danse) und schloss seine Studien in einvernehmender Anerkennung der Jury mit dem Ersten Preis ab. Es folgte ein vertiefendes Aufbaustudium bei Géry Moutier. Latchoumia war zudem Schüler von Claude Helffer. Er hat an Meisterklassen von Yvonne Loriod-Messiaen und Pierre-Laurent Aimard teilgenommen und besitzt einen Licence-Abschluss in Musikwissenschaft. Latchoumia ist Preisträger der Fondation Hewlett-Packard beim Programm „Musiciens de Demain" (2004) sowie des 12. Internationalen Montsalvatge Wettbewerbs für zeitgenössische Musik (Girona, Spanien). Er ist außerdem stolzer Gewinner des Ersten Preises mit besonderer Auszeichnung B. Selva sowie fünf weiterer Preise beim Internationalen Klavierwettbewerb von Orléans 2006.

www.wilhemlatchoumia.com





© Christian Legay

Cité musicale-Metz

Maison de toutes les musiques et de la danse à Metz, la Cité musicale-Metz est le fruit de l'histoire de la ville de Metz et de la région Grand Est traditionnellement acquises à la musique. Projet précurseur en France sur ce modèle, la Cité musicale-Metz rassemble les trois salles de spectacle de Metz (Arsenal, BAM et Trinitaires) et l'Orchestre national de Lorraine dans un projet ambitieux au service de la création et de l'innovation artistique, à la croisée de toutes les esthétiques musicales et les disciplines, en faveur du public et des amoureux de la musique.
La Cité musicale-Metz est un centre névralgique pour les artistes, et en premier lieu pour l'Orchestre national de Lorraine et les musiciens qui le composent. Avec ses salles exceptionnelles tant par leurs qualités acoustiques que par leur histoire, elle a la possibilité d'accueillir et de faire découvrir les plus grands interprètes, les compositeurs et auteurs de notre temps pour cultiver la curiosité et la ferveur du public.
La Cité musicale-Metz est un enjeu artistique et économique, un projet de ville qui offre la possibilité de faire rayonner des projets musicaux sur toute la région Grand Est, dans la Grande Région, en France, partout en Europe et bien au-delà. C'est aussi un projet de société qui porte l'ambition d'ouvrir au plus grand nombre un service public de la culture empreint d'excellence et basé sur la diversité musicale.
La Cité musicale-Metz développe un projet social et éducatif qui permet aux jeunes, aux familles, à toutes les générations, aux plus éloignés des salles de spectacle de découvrir les plaisirs de la musique à travers des actions d'éducation artistique, de médiations ou encore des rencontres conviviales et familiales.
Enfin, la Cité musicale-Metz, c'est une équipe de musiciens et de professionnels du spectacle à votre service qui œuvrent sans relâche et dans un profond respect de la création artistique, à créer, avec vous, du lien social, de la découverte et vous faire partager leur passion et le meilleur de la musique et de la danse.

Cité Musicale-Metz

The house of all musics and dance in Metz, the Cité Musicale-Metz is the fruit of the history of the City of Metz and of the Région Grand Est, traditionally a stronghold of music. A pioneering venture in France on this model, the Cité Musicale-Metz brings together the three performing arts venues in Metz (the Arsenal, BAM and Les Trinitaires) and the Orchestre National de Lorraine in an ambitious project at the service of artistic creation and innovation, at the intersection of all musical aesthetics and disciplines, in favour of the public and music lovers.

The Cité Musicale-Metz is a nerve centre for artists, and first of all for the Orchestre National de Lorraine and the musicians who go to make it up. With halls that are outstanding for both their acoustic properties and their history, it has the potential for welcoming and presenting the leading performers, composers and authors of our time in order to cultivate the curiosity and fervour of the public.

The Cité Musicale-Metz is an artistic and economic force, a city project that offers the possibility of diffusing musical events throughout the Région Grand Est, the Greater Region, in France, everywhere in Europe and beyond. It is also a social project with the ambition of making available to the greatest number a public service of culture characterised by excellence and based on musical diversity.

The Cité Musicale-Metz develops a social and educational project that allows young people, families, all generations and those furthest removed from performing arts venues to discover the pleasures of music through outreach activities, mediations and convivial family encounters.

Finally, the Cité Musicale-Metz is a team of musicians and performing arts professionals at your service who ceaselessly strive, with the deepest respect for artistic creation, to create social links and discoveries with you, to share with you their passion and the best of music and dance.

メス音楽都市

メス音楽都市（シテ・ミュジカル=メス）は、あらゆるジャンルの音楽や舞踊の発信拠点であり、音楽文化の振興に力を注いできたメス市とグラン・テスト地域圏の長年にわたる取り組みの成果として生まれた。舞台芸術の発信地としてフランスでも先駆的な存在感を放つメス音楽都市では、この地が誇る3つのホール（アルスナル・ホール、バム、トリニテール）とロレーヌ国立管弦楽団が、観客たち・音楽愛好家たちのために企画される意欲的なプロジェクトのもとに結びつけられている。そこでは、多種多様な音楽的価値観や分野が交わることで、創造と芸術的革新が促されている。

メス音楽都市は、アーティストたち、とりわけロレーヌ国立管弦楽団とそのメンバーたちの活動拠点である。優れた音響と歴史を誇る3つのホールは、卓越した演奏者たち、そして今日の作曲家・創作者たちを迎え入れ、彼らの活動を紹介することで、聴衆の好奇心と熱意を育んでいく。

メス音楽都市は、芸術的・経済的な側面をあわせもち、グラン・テスト地域圏、さらにはフランスやヨーロッパ内外に、広く音楽プロジェクトを届ける活動を後押しする。そこには、多種多様な音楽に開かれた良質な文化的公共サービスをできるだけ多くのひとびとに行き渡らせようとする、社会的なねらいもある。

メス音楽都市が展開する社会的・教育的な事業は、芸術教育や、和やかで親しみやすい出会いの場を通じて、若者、家族、あらゆる世代のひとびと、ホールからもっとも遠く離れた場所にいるひとびとに、音楽の喜びに触れる機会を提供している。そしてメス音楽都市を支えているのは、音楽家たちと舞台芸術関係者たちのチームワークである。芸術創造に深い敬意を払いながら、たゆみなく仕事に向き合う彼らは、社会的きずなや新たな発見をもたらそうと尽力し、観客たちとともに情熱や極上の音楽・舞踊を分かち合おうと努めている。

Cité musicale-Metz

Der Geschichte der Stadt Metz und der Region Grand Est, traditionell der Musik ergeben, entspringt die Cité musicale-Metz, die alle Musikrichtungen und Tanz vereint. Das in Frankreich einzigartige Modell verbindet drei Veranstaltungsorte (Arsenal, BAM und Trinitaires) und das Orchestre national de Lorraine in einem ambitionierten Projekt im Dienste der künstlerischen Schöpfung und Innovation, wo sich zur Freude des Publikums und der Musikliebhaber alle musikalischen Strömungen und Disziplinen kreuzen.

Die Cité musicale-Metz bildet einen Mittelpunkt für Künstler, vor allem für das Orchestre national de Lorraine und dessen Musiker. In den herrlichen Sälen mit ausgezeichneter Akustik und reichhaltiger Geschichte sorgen die größten Interpreten, Komponisten und Autoren unserer Zeit für Neugier und Begeisterung beim Publikum.

Die Cité musicale-Metz ist ein künstlerisches und wirtschaftliches Projekt der Stadt, das auf die gesamte Region Grand Est, die Großregion, Frankreich, ganz Europa und weit darüber hinaus abstrahlt. Obendrein ist es ein Gesellschaftsprojekt, das einem möglichst großen Publikum Kultur als öffentliche Dienstleistung zugänglich machen, Exzellenz und musikalische Vielfalt verbreiten soll.

Die Cité musicale-Metz verfolgt auch ein soziales Bildungsprojekt, das jungen Leuten, Familien, allen Generationen und den von Konzerthäusern am weitesten Entfernten das Vergnügen der Musik anhand von pädagogischen Kunstveranstaltungen, Musikvermittlung oder geselligen und familiären Treffen näherbringt.

Schließlich steht die Cité musicale-Metz für ein Team aus Musikern, Theater- und Tanzschaffenden, die unablässig und mit tiefem Respekt für das künstlerische Schaffen für Sie und gemeinsam mit Ihnen soziale Bande knüpfen, auf Entdeckungsreise gehen sowie ihre Leidenschaft und das Beste aus Musik und Tanz teilen.

Également disponible / *Also available* / 好評発売中 / Auch auf CD erhältlich



un événement ffff télérama

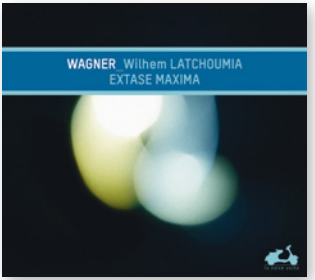
PIANISTE Maestro

DIAPASON 5

FALLA ファリャ

Cuatro piezas españolas 4つのスペイン小品
Homenaje (Le Tombeau de Claude Debussy)
クロード・ドビュッシーの墓のための讃歌
El sombrero de tres picos 三角帽子
Canto de los remeros del Volga ヴォルガの舟歌
El amor brujo 恋は魔術師
Pour Le Tombeau de Paul Dukas
ポール・デュカスの墓のために
Fantasía baetica ベティカ地方の幻想曲

LDV 27 / **TT: 63'27**



CHOC de CLASSICA

PIANISTE Maestro

WAGNER ワーグナー

Extase Maxima
エクスターズ・マクシマ
ピアノ作品・トランスクリプション集

LDV 16 / **TT: 69'22**

estore.ladolcevolta.com



℗ La Prima Volta 2018 & © La Dolce Volta 2019
Enregistrement : 3-5 septembre 2018, Arsenal-Metz en Scènes (Grande Salle)
Direction de la Production : La Dolce Volta

Prise de son, montage & direction artistique : François Eckert
Piano Steinway D-274 préparé par Claude Thiell et Orianne Colombe

Textes : Stéphane Friederich
Traduction et relecture : Charles Johnston (GB) - Kumiko Nishi (JP) – Carolin Krüger (D)

Couverture & illustrations : William Beaucardet

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions
Réalisation graphique : Stéphane Gaudion

www.ladolcevolta.com

LDV54

