GILLES VONSATTEL

SHADOWLINES

piano

honens

GILLES VONSATTEL

Swiss-born American pianist Gilles Vonsattel is an artist of extraordinary versatility and originality. He is Laureate of the 2009 Honens Piano Competition, a recipient of an Avery Fisher Career Grant and winner of the Naumburg and Geneva competitions. He has performed with leading orchestras including the Boston Symphony at Tanglewood and the San Francisco Symphony, and has given recitals at Ravinia, Tokyo's Musashino Hall, Wigmore Hall, and Bravo! Vail, Music@Menlo, Gilmore and Lucerne festivals. His 2014 New York solo recital was hailed as "tightly conceived and passionately performed … a study in intensity" by *The New York Times*. Vonsattel performs in ensemble across the United States and internationally and has been a member of the Chamber Music Society at Lincoln Center since 2010. Deeply committed to the performance of contemporary music, Vonsattel has premiered numerous works both in the United States and Europe and has worked closely with notable composers, including Jörg Widmann, Heinz Holliger and George Benjamin. His 2011 recording on the Honens label, featuring music of Debussy, Honegger, Holliger and Ravel, was named one of *Time Out New York*'s classical albums of the year, and his 2014 release on GENUIN/Artist Consort received a 5/5 from *FonoForum*.

Gilles Vonsattel received his bachelor's degree in political science and economics from Columbia University and his master's degree in piano performance from The Juilliard School, where he studied with Jerome Lowenthal. At the time of this recording release, he is on the faculty of the University of Massachusetts at Amherst. Vonsattel is a Steinway Artist.

GILLES VONSATTEL
SHADOWLINES

SCARLATTI	**Sonata in A minor K. 3 (L. 378)**
	Sonata in A minor K. 54 (L. 241)
	Sonata in C major K. 502 (L. 3)
MESSIAEN	**Quatre études de rythme: No. 4 Île de feu II**
WEBERN	**Variations Op. 27**
BENJAMIN	**Shadowlines: Six Canonic Preludes for Piano**
	Préludes
MESSIAEN	**Les sons impalpables du rêve**
	Cloches d'angoisse et larmes d'adieu
DEBUSSY	**Feux d'artifice** *from* **Préludes deuxième livre**
	Masques
	D'un cahier d'esquisses
	L'isle joyeuse

Within this album, pianist Gilles Vonsattel spans nearly three centuries and transports us to mystical realms near and far. The elements play their part too, notably fire and water, as we'll hear. We begin with Domenico Scarlatti (1685–1757), one of the most outlandishly brilliant late-starters in all music. He was a prolific begetter of sonatas, with no fewer than 555 to his name which all seem to date from the last two decades of his life. We have Maria Barbara to thank for their existence; she was Scarlatti's pupil and patroness at the Portuguese court and, when she subsequently became Queen of Spain, Scarlatti followed her first to Seville and later to Madrid. That she was quite a player is abundantly evident, the composer allowing his imagination free rein in pieces that can be hugely virtuosic but which all above all set out to create vibrant pictures in the mind. In the **K. 3 Sonata**, for example, marked *Presto*, Scarlatti shows what can be done with simple ingredients. If it were a recipe it might read: "Take a downward scalic flourish, add syncopation, a pinch of chromaticism and season with diminished seventh chords."

The result is astonishingly effective, abounding in contrasts and bounding with energy. The chromatic elements take on a potent shadowy quality when transferred from harpsichord to piano, but it's the bold flourish that has the final word. Another **A minor Sonata K. 54** (*Allegro*) conjures up a Spanish jota with its incessant quaver

movement. It sets off with right hand alone, the left hand entering imitatively two bars later; Scarlatti exploits the range of the keyboard, particularly enjoying the pungent notes deep in the bass. If **K. 54** has an almost monotonous rhythmic impetus, **K. 502 in C major** (*Allegro*) is its polar opposite. With imposing dotted rhythms, it has a self-confident swagger, notwithstanding hints of the minor; these become more prominent in the second part, though it ends grandiosely. Scarlatti takes particular care in the way he notates the dotted rhythms, with the use of dotted rests—the only such instance to be found in his sonatas.

It is striking that, of all the music that presents a challenge to the listener, that using overt 'systems' has found it hardest to secure a place in the repertoire. Certainly, Webern's music has been subjected to its fair share of naysayers, early audiences mistaking perfection for coldness. Now, with a little more perspective, we can delight in its crystalline textures and wonderfully wrought structures, which contain within their modest spans all the fascination and sense of craft that you find in the most exquisitely carved netsuke. His **Variations Op. 27** (1936) is in fact nothing less than a sonata, albeit on as compact a scale as those of Scarlatti. Of Schoenberg's disciples, Webern was the most stringent in his adoption of serialism (in which all 12 notes of the chromatic scale are used to create a row or series and which determine not only the melodic lines of a piece but also its harmonies), but the results are anything but formulaic. Silences too, are integral to the way Webern makes the piece breathe.

The three brief movements all emanate from the same tone row and the academic arguments persist as to exactly how to analyse the **Variations**. More pertinent, perhaps, is the human element: the yearning opening phrases of the first movement, the skittishness of the miniscule second, and the contrasts contained within the last, from introspection to buoyancy, softly sounded chords offset by motifs with an energetic muscularity.

When he was in his mid-30s, George Benjamin (born 1960) conducted Webern's Symphony Op. 21 for the first time. That was to prove a key moment, not least for its canonic first movement. Fastforward to 2001 and you find Benjamin writing **Shadowlines**, subtitled '*Six Canonic Preludes for Piano*'.

The composer has described them thus: 1) A brief, seemingly improvisatory prologue. 2) The high register, fierce and harshly chromatic, against the lower, which is consonant and calm; a compact coda reconciles these opposites. 3) A miniature scherzo, all within the space of one-and-a-half octaves in the bass, leading immediately to: 4) Explosive and monolithic, the pianist's hands perpetually rifting apart then reuniting in rhythmical unison. 5) The most expansive and lyrical movement; at its heart a slow ground-bass, over which builds a widely contrasted procession of textures. After a short pause: 6) A simple and gentle epilogue.

While that gives some idea of the contrasts to be found within **Shadowlines**, which runs continuously, it gives little sense of the complexity, subtlety and sheer delicacy of much of it. Rather than being hemmed in by such a strict imitative device as a canon, Benjamin uses it as a framework (of which you're not necessarily conscious as a listener, but which has a subliminal impact). The work's title makes apparent the fact that the canons are frequently concealed—shadowy presences only fleetingly detectable beneath the surface. The music forms a

kind of arch, with the fourth movement the most anguished, while the fifth is the most extended and complex and constructed as a passacaglia over a ground. Benjamin's refusal to treat the piano as a percussion instrument yields many moments of rhapsodic beauty.

Rhapsodic beauty is arguably something Benjamin learnt from his teacher, Olivier Messiaen. The **Préludes**, from which Gilles Vonsattel plays two, are early pieces, published—at the eager insistence of Paul Dukas—while Messiaen was still a student. He already sounds his own man, and in **Les sons impalpables du rêve** (The impalpable sounds of the dream) there are such characteristic touches as silvery chains of chords high up in the piano register, against which is set a slower-moving, faintly modal dotted idea. From Debussy comes a cheeky motif with a Puckish air that emerges, commands centrestage before just as abruptly vanishing again. The movement only slows for a brief coda (*Très lent*) that seems about to conclude in a mood of introspection, before a sudden glissando brings us back out into bright sunlight. Even without the evocative title—**Cloches d'angoisse et larmes d'adieu**—(Bells of anguish and tears of farewell)—we'd immediately be aware that this is a study of bell sonorities. Again, while there's a sense that it grows out of Debussy, many of the sonorities and ideas are pure Messiaen—ones that would be developed to wondrous effect in *Vingt Regards*. What's also striking, even at this early stage, is Messiaen's innate feeling for the piano and for the way sounds alter as they decay. That, and an underlying sense of spiritual majesty which was to imbue and inspire so much of his music, combine to telling effect. As it draws to a close, every gradation of *piano* down to *pppp* is painstakingly notated, the final notes left hanging tantalisingly in the air.

The Île de feu of Messiaen's title is the 'fire island' Papua New Guinea. He gives two pieces this name, using them to bookend the *Quatre Études de rythme* (1949–50). The last piece, **Île de feu II** presents formidable difficulties to the performer, not merely technically but mentally too. Messiaen experimented in these pieces—to varying degrees—with the organisation not only of pitch but attack, dynamic and duration too according to numerical principles. **Île de feu II** builds on elements from the preceding three pieces: its main idea, for instance, clearly links back to the opening of the first one, though here Messiaen intersperses episodes which are based on a mode of 12 durations, 12 pitches, four attacks and five intensities which are gradually re-organised during the progress of the piece. A driving, thrumming coda bringing the proceedings to an unassailably forthright conclusion.

Though Messiaen never considered himself an Impressionist in the French tradition he learnt much from Debussy, as is evident in his **Préludes**, which pick up where Debussy's own groundbreaking sets left off. The crowning glory of Debussy's *deuxième livre (Second Book)* (1911–13) is **Feux d'artifice**, a fittingly spectacular evocation of the fireworks of Paris's 14th July celebrations, complete with snatches of the *Marseillaise*. And we remain with Debussy for the last three pieces on this disc, which, as the Debussy scholar and pianist Roy Howat has noted, form a kind of suite, even though they weren't published as such. They nearly were, however: in 1903 the publisher Fromont advertised the pieces we know as **Masques** and **L'isle joyeuse** as the outer movements of

a *Suite bergamasque* (not to be confused with Debussy's early piece of the same name). As to the middle piece, a sarabande was mentioned, which may have been the *Hommage à Rameau*, which ended up in *Images*. But, as Howat points out, Debussy's **D'un cahier d'esquisses** of 1904 is a perfect fit: "One can even play directly from **D'un cahier d'esquisses** into **L'isle joyeuse** without any need to change the pedal. It feels almost like watching the glass shoe slip onto Cinderella's foot: the opening quasi-cadenza to **L'isle joyeuse** suddenly makes complete sense." The last certainly works as the culmination of the suite and, with its voluptuous virtuosity and sense of enchantment, we return, metaphorically, to the mood of the Scarlatti sonatas that opened the disc.

© 2015 Harriet Smith

Harriet Smith is a freelance journalist and broadcaster and former editor of BBC Music Magazine, International Record Review and International Piano Quarterly.

ARTIST STATEMENT

This recording is built around George Benjamin's **Shadowlines**, the composer's 2001 mature, largescale work for the piano. A series of 'prismatic canons' that form a cumulative structure, **Shadowlines** is a work of astonishing depth and subtlety which holds great treasures for listener and performer. Every moment is carefully sculpted; intricate details and textures evolve within rigorously and beautifully conceived large forms. I wanted to place Benjamin's work at the heart of the recording, emphasizing its transparency and lightness, its innovative and delightful rhythmic complexity, and its richness of colour and timbre.

We begin with Scarlatti's clean lines and easily graspable structures. The rhythmic innovations in the **Sonata K. 502** lead us to our first work by Benjamin's mentor Messiaen (who was particularly fond of Scarlatti), the savage, dance-like **Île de feu II**. We then experience music Benjamin studied meticulously in preparation for the writing of **Shadowlines**, the Webern **Variations Op. 27**. Terse, spare, and deeply expressive, the Webern enhances our sense of silence and its possibilities. **Shadowlines** next appears, deploying both Webern's miniaturist aesthetic, along with a generous, orchestral approach to the piano's full range of colours. This love of colour and texture leads us to music of a young Messiaen (the **Préludes**). In both **Préludes** on this recording, Messiaen's debt to Debussy is evident, and yet his individualism and originality are utterly unmistakable. The sound world and harmonic language of the composer are like an indelible signature. In the recording's concluding works, Debussy exhibits a dizzying command of rhythm, colour, and texture. By including the complete presumed 'suite' that culminates with **L'isle joyeuse** (our second escapist island of the program!), we end on a note of ecstatic release—and with one of the widely acknowledged masterpieces of the piano repertoire.

HONENS

Canada's Honens Piano Competition discovers, nurtures and presents Complete Pianists—21st century artists for 21st century audiences. Honens prepares its Laureates for the rigours and realities of professional careers in music and creates opportunities for growth and exposure. Production of this recording was made possible in part by Honens' Artist Development Program, underwritten by donations from Honens Laureate Circle members across Canada.

ESTHER HONENS

Esther Honens created a legacy of musical excellence to be enjoyed for generations. In 1991, knowing she was near the end of her life, Mrs Honens gave $5 million to endow an international piano competition in her hometown of Calgary, Canada. Her generosity, vision and love of music continue to touch the lives of Calgarians, Canadians and musicians and music-lovers around the world.

HONENS LEGACY PARTNERS

Honens Legacy Partners follow in Esther Honens' footsteps by securing Honens' future. They support achievements in realizing Esther Honens' vision, including wide reaching programming through an annual festival and enriching community outreach projects.

Ian and Heather Bourne
F. Richard Matthews CM QC
Percy and Lois Cole Foundation
John and Sheilagh Langille

GILLES VONSATTEL

Né en Suisse, le pianiste américan Gilles Vonsattel est un artiste d'une polyvalence et d'une originalité extraordinaires. Lauréat du Concours Honens en 2009, on lui on lui a aussi décerné l'Avery Fisher Career Grant et il a remporté les concours de Naumburg et de Genève. Il a joué avec les principaux orchestres, dont le Boston Symphony à Tanglewood et le San Francisco Symphony. Il a donné des récitals à Ravinia, à la Salle Musashino à Tokyo, au Wigmore Hall, à Bravo! Vail, à Music@Menlo, ainsi qu'aux festivals de Gilmore et de Lucerne. Son récital solo newyorkais de 2014 a été salué comme « solidement conçu et interprété avec passion […] une étude en intensité » par *The New York Times*. Vonsattel joue avec des ensembles partout aux États-Unis et à travers le monde, et il est membre de la Chamber Music Society at Lincoln Center depuis 2010. Fervent défenseur du répertoire contemporain, Vonsattel a créé nombre d'œuvres, tant aux États-Unis qu'en Europe et collabore étroitement avec des compositeurs éminents tels Jörg Widmann, Heinz Holliger et George Benjamin. Son enregistrement paru en 2011 sous étiquette Honens comprenant des pages de Debussy, Honegger, Holliger et Ravel, a été nommé l'un des albums classiques de l'année de *Time Out New York*, son enregistrement de 2014 sous GENUIN/Artist Consort recevant un 5/5 de *FonoForum*.

Gilles Vonsattel est détenteur d'un baccalauréat en sciences politiques et en économie de la Columbia University et d'une maîtrise en interprétation piano de la Juilliard School, où il a étudié avec Jerome Lowenthal. Au moment où est lancé cet album, il est professeur à l'University of Massachussetts à Amherst. Vonsattel est un artiste Steinway.

GILLES VONSATTEL
SHADOWLINES

SCARLATTI	**Sonata in A minor K. 3 (L. 378)**
	Sonata in A minor K. 54 (L. 241)
	Sonata in C major K. 502 (L. 3)
MESSIAEN	**Quatre études de rythme: No. 4 Île de feu II**
WEBERN	**Variations Op. 27**
BENJAMIN	**Shadowlines: Six Canonic Preludes for Piano**
	Préludes
MESSIAEN	**Les sons impalpables du rêve**
	Cloches d'angoisse et larmes d'adieu
DEBUSSY	**Feux d'artifice** *from* **Préludes deuxième livre**
	Masques
	D'un cahier d'esquisses
	L'isle joyeuse

Dans cet album, le pianiste Gilles Vonsattel couvre près de trois siècles de répertoire et nous transporte vers des mondes mystiques et lointains. Comme nous l'entendrons, les éléments y jouent aussi un rôle, particulièrement le feu et l'eau. Nous commençons avec Domenico Scarlatti (1685–1757), l'un des plus brillants compositeurs de l'histoire de la musique à embrasser la vocation de façon tardive. Il a créé un nombre important de sonates, pas moins de 555, qui semblent toutes dater des deux dernières décennies de sa vie. Nous devons en remercier Maria Barbara ; elle était l'étudiante de Scarlatti et mécène de la cour portugaise et, quand par la suite elle devint Reine d'Espagne, Scarlatti la suivit d'abord à Séville, puis à Madrid. Il appert évident qu'elle était une interprète exceptionnelle, le compositeur laissant libre cours à son imagination dans des pièces qui peuvent être particulièrement virtuoses, mais qui plus que tout, souhaitent susciter des images vives. Dans la **Sonate K. 3** par exemple, marquée *Presto*, Scarlatti démontre ce que l'on peut faire avec des ingrédients simples. Si la pièce était une recette, elle pourrait se lire comme suit : « Prenez un motif de gamme descendante, ajoutez-y des syncopes, une pincée de chromatisme et assaisonnez avec des accords de septième diminuée. »

Le tout est incroyablement efficace, regorge de contrastes et déborde d'énergie. Les éléments chromatiques deviennent puissamment ombrageux quand ils passent du clavecin au piano, mais ce seront les audacieuses fioritures qui auront le dernier mot. Une autre **Sonate en la mineur K. 54** (*Allegro*) évoque la jota espagnole

avec son incessant mouvement de croches. Elle s'amorce à la main droite seule, la gauche entrant en imitation deux mesures après; Scarlatti exploite l'étendue du clavier, appréciant particulièrement le mordant des notes très basses. Si la **K. 54** possède un élan rythmique presque monotone, la **K. 502 en do majeur** (*Allegro*) est aux antipodes. Avec ses rythmes pointés imposants, elle avance de façon assurée, nonobstant des soupçons de mineur, qui deviendront plus proéminents dans la deuxième partie, même si celle-ci se termine de façon grandiose. Scarlatti porte une attention particulière à la façon dont il note les rythmes pointés et utilise les silences pointés—cas unique dans ses sonates.

Il est remarquable que, de toute la musique représentant un défi pour l'auditeur, celle utilisant des « systèmes » déclarés rencontre le plus de difficultés à se faire une place dans le répertoire. Certainement, la musique de Webern a connu de nombreux opposants, les publics d'hier confondant perfection avec froideur. Maintenant, avec un peu plus de recul, nous pouvons nous réjouir de ses textures cristallines et des structures merveilleusement forgées qui, malgré leur courte durée, contiennent toute la fascination et le métier que l'on peut trouver dans les plus délicatement coupés netsuke. Ses **Variations op. 27** (1936) ne sont rien de moins qu'une sonate, quoique sur une échelle aussi réduite que celles de Scarlatti. De tous les disciples de Schoenberg, Webern était le plus rigoureux dans son adoption du sérialisme (dans lequel les 12 notes de la gamme chromatique sont utilisées pour créer une série qui déterminera non seulement les contours mélodiques de la pièce, mais aussi ses harmonies); pourtant le résultat est tout sauf convenu. Les silences jouent également un rôle essentiel, permettant à la pièce de respirer.

Les trois courts mouvements proviennent tous de la même série et les débats académiques persistent quant à la façon exacte dont on doit analyser les **Variations**. Il serait peut-être plus pertinent de s'attarder à l'élément humain : les phrases ardentes initiales du premier mouvement, le caractère bondissant du minuscule deuxième et les contrastes au cœur du dernier, de l'introspection à l'allégresse, des accords résonnant doucement aux motifs forts et énergiques.

À la mi-trentaine, George Benjamin (né en 1960) a dirigé la Symphonie op. 21 de Webern pour la première fois. Cela se révélerait un moment clé, surtout pour son premier mouvement canonique. Travelling avant vers 2001, alors que Benjamin travaille à **Shadowlines**, sous-titré « Six préludes canoniques pour piano ».

Le compositeur décrit la pièce en ces termes : 1) un prologue court, de caractère improvisé. 2) Le registre aigu, féroce et âprement chromatique, en opposition avec le grave, consonant et calme; une coda ramassée réconcilie les antagonistes. 3) Un scherzo miniature qui se déploie sur une demi-octave dans la basse, qui mène immédiatement à 4) un mouvement explosif et monolithique, les mains du pianiste s'éloignant et se rapprochant perpétuellement en unisson rythmique. 5) Le mouvement le plus expansif et lyrique; en son centre, une basse obstinée lente, au-dessus de laquelle se construit une suite hautement contrastée de textures. Après une courte pause, 6) un épilogue simple et doux.

Si cela nous donne une idée des contrastes que nous retrouverons dans **Shadowlines**, d'un seul tenant, cela nous en dit bien peu sur la complexité, la subtilité et la délicatesse pure de la plus grande partie de l'ensemble. Plutôt que d'être restreint par un procédé strict imitatif comme le canon, Benjamin l'utilise comme cadre (dont vous n'êtes pas nécessairement conscient en tant qu'auditeur, mais qui a un impact subliminal). Le titre de l'œuvre met en évidence le fait que les canons sont souvent dissimulés—des présences indistinctes fugitivement détectables sous la surface. La musique forme une espèce d'arche, le quatrième mouvement se révélant le plus angoissé, le cinquième, plus vaste et complexe, étant construit comme une passacaille au-dessus d'une basse obstinée. Le refus de Benjamin de traiter le piano comme un instrument à percussion produit de nombreux moments de beauté rhapsodique.

Benjamin tient sans doute cette beauté rhapsodique, Olivier Messiaen. Les **Préludes** (Gilles Vonsattel en joue ici deux) sont des pièces écrites en début de carrière, publiées—à l'insistance impatiente de Paul Dukas—alors que Messiaen était encore un étudiant. On y reconnaît déjà sa touche et dans **Les sons impalpables du rêve**, on retrouve des touches typiques telles que les chaînes d'accords argentées très haut dans le registre du piano contre un motif pointé se mouvant plus lentement, vaguement modal. De Debussy naît un motif insolent digne de Puck, qui occupera le devant de la scène avant de disparaître abruptement de nouveau. Le mouvement ralentit, le temps d'une courte coda (*Très lent*) qui semble sur le point de se conclure dans l'introspection, avant qu'un glissando nous ramène soudainement vers le soleil éclatant. Même sans l'évocateur titre **Cloches d'angoisse et larmes d'adieu**, nous devinerions tout de suite qu'il est ici question d'une étude des sonorités des cloches. De nouveau, même si nous avons l'impression que la pièce naît de Debussy, plusieurs de ses sonorités et idées sont du pur Messiaen—de celles qui seraient développées de façon extraordinaire dans *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*. Tout aussi remarquable, même à ce stade précoce, est le sens inné du piano de Messiaen et sa façon d'altérer le son lors de son déclin. Ceci, autant qu'une sensation sous-jacente de majesté spirituelle qui imprégnerait et inspirerait une grande partie de sa production, s'unissent de façon éloquente. Alors que la pièce touche à son terme, chaque gradation de *piano* à *pppp* est notée avec soin, les dernières notes étant laissées cruellement en suspens dans les airs.

L'Île de feu du titre fait référence à une île de Papouasie, en Nouvelle-Guinée. Messiaen donnera à deux pièces ce nom, chacune encadrant les *Quatre études de rythme* (1949–50). La dernière, **Île de feu II,** pose de formidables difficultés à l'interprète, tant techniques que mentales. Messiaen a expérimenté dans ces pièces—à des niveaux divers—avec l'organisation non seulement des notes, mais aussi de l'attaque, des nuances et de la durée, selon des principes numériques. **Île de feu II** est conçue à partir d'éléments tirés des trois pièces précédentes: son idée maîtresse, par exemple, est manifestement liée à l'ouverture de la première, même si Messiaen l'entrecoupe ici d'épisodes basés sur un mode de 12 durées, 12 notes, quatre attaques et cinq intensités, graduellement réorganisés au fur et à mesure que la pièce progresse. Une coda violente, bourdonnante, mène le tout vers une conclusion irréfutablement directe.

Même si Messiaen ne s'est jamais considéré un impressionniste dans la tradition française du terme, il a beaucoup appris de Debussy, comme le démontrent ses Préludes, qui reprennent là où les recueils avantgardistes de Debussy s'étaient arrêtés. Le sommet du deuxième livre de Préludes de Debussy (1911-13) est **Feux d'artifice**, une spectaculaire évocation fort à propos des feux d'artifice du 14 juillet à Paris, complétée par des bribes de la *Marseillaise*.

Nous demeurons avec Debussy pour les trois dernières pièces au programme qui, comme l'a avancé le spécialiste de Debussy et pianiste Roy Howat, forment une espèce de suite, même si elles n'ont pas été publiées sous cette forme. Elles l'ont presque été cependant : en 1903, l'éditeur Fromont avait annoncé les pièces que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de **Masques** et de **L'isle joyeuse** comme les mouvements extérieurs d'une *Suite bergamasque* (à ne pas confondre avec la pièce de Debussy du même nom, publiée précédemment). Une sarabande aurait servi de pièce centrale, peut-être bien l'« Hommage à Rameau » qui a fini par être intégré aux *Images*. Mais, comme le fait remarquer Howat, **D'un cahier d'esquisses**, écrit en 1904, serait parfaite ici : « On peut même passer de **D'un cahier d'esquisses** à **L'isle joyeuse** sans changer de pédale. On a presque l'impression de voir le soulier de verre glisser du pied de Cendrillon : les premières mesures de **L'Isle joyeuse**, presque une cadence, prennent tout à coup tout leur sens. » Cette dernière fonctionne certes parfaitement en tant que point culminant de la suite et, à travers sa virtuosité voluptueuse et son enchantement, nous retournons, métaphoriquement, à l'état d'esprit des sonates de Scarlatti qui ouvrent ce disque.

© 2015 Harriet Smith

Harriet Smith est journaliste pigiste, animatrice et ancienne rédactrice pour BBC Music Magazine, International Record Review et International Piano Quarterly.

Traduction de Lucie Renaud

DÉMARCHE ARTISTIQUE

Cet enregistrement est construit autour de **Shadowlines** de George Benjamin, une œuvre pour piano de larges proportions, aboutie, écrite en 2001. Série de « canons prismatiques » formant une structure cumulative, Shadowlines est une œuvre d'une profondeur et d'une subtilité stupéfiantes, qui recèle de grands trésors, tant pour l'auditeur que l'interprète. Chaque moment est sculpté avec attention, détails et structures complexes évoluant à l'intérieur de larges formes rigoureusement et magnifiquement conçues. Je voulais placer l'œuvre de Benjamin au cœur de cet enregistrement, afin d'accentuer sa transparence et sa légèreté, sa complexité rythmique novatrice et charmante, la richesse de ses couleurs et de ses timbres.

Nous commençons avec les lignes pures et les structures facilement identifiables de Scarlatti. Les innovations rythmiques de la **Sonate K. 502** nous mènent à une première pièce du mentor de Benjamin, Messiaen (particulièrement friand de Scarlatti), la sauvage **Île de feu II**, évoquant la danse. Nous entrons ensuite dans une musique que Benjamin a étudiée méticuleusement avant de se mettre à l'écriture de **Shadowlines**, les **Variations op. 27** de Webern. Succinctes, dépouillées et profondément expressives, elles mettent en valeur notre sens du silence et ses possibilités. **Shadowlines** paraît ensuite, déployant aussi bien l'esthétique miniaturiste de Webern qu'une approche généreuse, orchestrale, de la palette tout entière du piano. Cet amour de la couleur et des textures nous mène à la musique du jeune Messiaen (les **Préludes**). Dans les deux proposés ici, la dette de Messiaen envers Debussy est évidente; pourtant, son individualisme et son originalité sont facilement reconnaissables. L'univers sonore et le langage harmonique du compositeur agissent comme une signature indélébile. Dans les œuvres concluant cet enregistrement, Debussy démontre une maîtrise étourdissante du rythme, de la couleur et des textures. En incluant la présumée « suite » complète culminant avec **L'isle joyeuse** (notre deuxième île pour fuir la réalité du programme!), nous terminons sur une note de libération extatique— de celle procurée par les chefs-d'œuvre largement reconnus du répertoire pour piano.

HONENS

Le Concours de piano Honens du Canada découvre, soutient et présente Pianistes complets —des artistes du 21e siècle pour un public du 21e siècle.

Honens prépare ses lauréats aux rigueurs et réalités d'une carrière professionnelle en musique et crée des opportunités de développement et de couverture médiatique. La production de cet enregistrement est rendue possible grâce au Programme de développement des artistes du Honens, soutenu par les membres du Cercle des lauréats Honens de partout au Canada.

ESTHER HONENS

Esther Honens a laissé un legs d'excellence musicale à l'intention des générations à venir. En 1991, se sachant en fin de vie, Mme Honen a donné 5 millions $ pour doter sa ville natale de Calgary (Canada) d'un concours de piano international. Sa générosité, sa vision et son amour de la musique continuent d'exercer une influence positive sur les citoyens de Calgary, les Canadiens, ainsi que sur les musiciens et mélomanes du monde entier.

LEGACY PARTNERS

Les Honens Legacy Partners suivent l'exemple d'Esther Honens en assurant l'avenir du Concours Honens. Ils soutiennent la réalisation de la vision d'Esther Honens, notamment à travers la programmation à vaste portée d'un festival annuel et des projets d'engagement communautaire enrichissants.

Ian and Heather Bourne
F. Richard Matthews CM QC
Percy and Lois Cole Foundation
John and Sheilagh Langille

Production of this recording was made possible in part through the Artist Development Program of Canada's Honens Piano Competition and a Faculty Research Grant from the University of Massachusetts at Amherst.

Producer: **Da-Hong Seeto**
Recording Engineer: **Da-Hong Seeto**
Piano Technician: **John Guttmann**
Program Notes: **Harriet Smith**
Translation: **Lucie Renaud**
Packaging Design: **WAX**
Photos: **Beowulf Sheehan**
Honens: **Stephen McHolm, Andrea Davison** and **Janet Bwititi**

Produced and recorded using the facilities of the American Academy of Arts and Letters, New York, March 2015.

honens.com

Member, World Federation of International Music Competitions

©℗ 2015 Honens
201501CD Made in Canada
All rights reserved. Unauthorized public performance, broadcasting and copying of this music prohibited.