

BEETHOVEN

Moto perpetuo

SONATAS Opp. 26, 31, 54, 90

Javier Perianes

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Sonata no.12 in A flat major “Marcia funebre”

La bémol majeur / As-Dur op.26

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | I. Andante con variazioni | 8'05 |
| 2 | II. Scherzo. Allegro molto | 2'51 |
| 3 | III. Marcia funebre “sulla morte d’un Eroe” | 6'50 |
| 4 | IV. Allegro | 3'01 |

Sonata no.22 in F major

Fa majeur / F-Dur op.54

- | | | |
|---|-------------------------|------|
| 5 | I. In tempo di minuetto | 5'48 |
| 6 | II. Allegretto | 6'28 |

Sonata no.17 in D minor “The Tempest”

ré mineur / d-Moll op.31 no.2

- | | | |
|---|-------------------|------|
| 7 | I. Largo. Allegro | 8'54 |
| 8 | II. Adagio | 8'05 |
| 9 | III. Allegretto | 6'34 |

Sonata no.27 in E minor

mi mineur / e-Moll op.90

- | | | |
|----|--|------|
| 10 | I. Allegro. Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck | 5'40 |
| 11 | II. Rondo. Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen | 7'33 |

Javier Perianes piano

Moto perpetuo

L'expression "*moto perpetuo*" (mouvement perpétuel) est généralement utilisée en terminologie musicale pour désigner une œuvre composée de notes de même durée se succédant rapidement, simulant ainsi la sensation d'un mouvement infini, qui semble destiné à ne jamais prendre fin. Ainsi entendu, il pourrait ne s'agir que d'un simple processus de composition, une organisation de la matière sonore parmi d'autres ; en revanche, l'idée qui lui est sous-jacente révèle une perspective qui parcourt transversalement toute notre culture musicale, une sorte de voie alternative qui de tous temps a fasciné des musiciens de styles les plus divers.

Baser l'écriture d'une composition tout entière sur la réitération d'une même valeur rythmique suppose un renoncement total à la relation avec le langage parlé et la déclamation, qui furent pourtant durant des siècles de musique européenne la référence inévitable de toute musique instrumentale. Le *moto perpetuo* représente donc un véritable défi pour le compositeur. Et ce n'est pas un hasard s'il a exercé un tel attrait sur des musiciens d'esthétiques diamétralement opposées – depuis les polyphonistes flamands au Baroque ancien jusqu'aux minimalistes nord-américains – et s'il a trouvé un terrain particulièrement fertile dans la littérature pour piano. Parmi ces mémorables *moto perpetuo* nous pouvons citer les fragments correspondants des grandes sonates romantiques de Weber et de Chopin, les toccatas de Schumann et de Prokofiev, une vaste quantité d'études, de Clementi à Ligeti, mais également le Messiaen des *Îles de feu* et de *Par lui tout a été fait*, ainsi qu'une partition contemporaine aussi étonnante que *Caténaires* d'Elliott Carter.

L'insistante répétitivité du *moto perpetuo* a fasciné les joueurs d'instruments à claviers depuis l'époque de Buxtehude et de Bach. Mais c'est dans le courant du XVIII^e siècle que l'idée du mouvement perpétuel se transforma en véritable reflet des profonds changements qui secouaient la vie culturelle européenne. Et le piano – produit et porte-parole de cette époque – a montré une grande sensibilité envers toutes ces potentialités.

Le mouvement perpétuel n'est ni un genre ni une forme : c'est un modèle d'organisation sonore qui s'ajuste à la perfection aux consignes de ce moment historique précis. La rapide succession de notes caractérisant toute œuvre de ce type relevait d'une mécanique qui s'insérait tout naturellement dans une Europe en plein processus d'industrialisation, dans laquelle la vitesse de production était devenue synonyme de développement, et où les machines nouvelles et les moyens de transport encore inimaginables peu de temps auparavant se multipliaient.

Mais cette même mécanique – qui allait fasciner un siècle plus tard les futuristes – cachait également un élément subtilement inquiétant. D'une certaine manière, un *moto perpetuo* est un jeu avec le temps au cours duquel la pulsation se dilue inévitablement dans la répétition et avec elle, la perception de successions temporelles. Le mouvement semble alors destiné à se poursuivre à l'infini et transforme l'œuvre en un fascinant jeu de miroirs. Mais peut-être serait-il plus correct de parler d'"utopie" : tout mouvement perpétuel est, en tant que tel, une utopie, de la même manière que le furent les machines homonymes qui, depuis la Renaissance jusqu'à nos jours, ont tenté de défier les lois de la thermodynamique en démontrant, par leur échec, l'impossibilité de maintenir un mouvement éternellement. En musique, cependant, il est possible d'entrevoir cette éternité en offrant à l'auditeur l'expérience de la contemplation d'un monde de formes pures.

Beethoven, sans avoir jamais écrit une seule œuvre dont le titre évoque clairement le mouvement perpétuel, sut cependant scruter comme nul autre les potentialités d'un tel concept compositionnel, qui mettait profondément en doute les chemins marqués par la tradition. Il en fit preuve dans diverses œuvres pour différentes formations : la fin du troisième Quatuor "Razumovsky", le Presto du Quatuor "Serioso" ou les *scherzi* de ses troisième et sixième symphonies sont quelques exemples de ce vif intérêt qui marqua son activité créatrice depuis son enfance à Bonn. Mais pour Beethoven, c'est bien le piano qui fut le principal champ d'expérimentation, son véritable champ d'étude (*practice genre*, comme le définit Douglas Johnson). Et c'est dans les compositions pour piano que l'on apprécie le mieux l'attrait de l'auteur pour les possibilités suggestives d'une reconsidération radicale de la rhétorique héritée de la tradition.

Cet enregistrement rassemble quatre sonates se clôturant par un *moto perpetuo*, une sélection mettant délibérément en évidence cette similitude, mais également la diversité des résultats obtenus par Beethoven autour de cette même idée de base.

Écoutez par exemple la **Sonate op.26**, dont la légèreté s'ajuste à la structure même de la forme sonate bithématique sans jamais perdre l'élégance d'une arabesque ininterrompue, et comparez-la avec l'inquiétude croissante émanant des incessantes variations de la cellule rythmique initiale du mouvement conclusif de la **Sonate op.31 n°2**. Dans chacun des deux cas, la délicieuse interprétation de Javier Perianes met en évidence cette diversité des résultats produits par Beethoven à partir d'un seul et même principe. La légère mouvance de l'Allegro de l'Opus 26 y est présentée avec un rythme flexible et élastique, tout en contraste avec les changements d'intensité – parfois légers, parfois considérables, toujours soigneusement calibrés – qui accompagnent l'Allegretto de l'Opus 31 n°2.

Le mouvement perpétuel entendu comme ultime expression d'une irrépressible force vitale atteint son apogée dans l'extraordinaire mouvement final de l'**Opus 54**, digne conclusion d'une œuvre dont le premier mouvement présente une insolite contraposition entre le thème initial – un menuet galant au rythme ambigu et parsemé de silences – et les séries obsessionnelles de croches des épisodes intermédiaires. Cette répétitivité parvient à imprégner progressivement le matériau initial jusqu'à la réconciliation inattendue dans la coda entre ces deux textures théoriquement incompatibles.

La combinaison expérimentale d'éléments antagoniques, si chère à Beethoven, imprègne entièrement une œuvre pourtant aussi intimiste que la **Sonate op.90**, où l'idée d'un *moto perpetuo* est omniprésente. Après avoir inclus dans le premier mouvement un large éventail de figures basées sur la réitération rythmique, l'œuvre conclut sur une page d'un lyrisme insolite dont les motifs *cantabile* sont constamment accompagnés par des successions de notes de même valeur. Une nouvelle démonstration de la flexibilité de Beethoven dans l'adéquation d'un même principe de composition aux situations les plus variées, que le jeu élégant et multiforme de Javier Perianes met particulièrement en évidence.

Cette conclusion, idéale pour un disque qui offre un regard différent sur un répertoire pourtant connu, nous rappelle que derrière l'idée du mouvement perpétuel qui fascina Beethoven s'en cache une autre : celle du mouvement perpétuel – lui aussi – de l'interprétation, cette incessante succession de concerts et d'enregistrements qui permet à différents musiciens de se pencher sur ces mêmes pages encore et encore et de les faire renaître chaque fois. C'est grâce à leurs interprétations que ces œuvres se projettent vers le futur, et elles continueront à émerveiller tant que des musiciens les joueront, les étudieront ou parviendront à captiver à travers elles de nouveaux publics.

LUCA CHIANTORE
MUSIKEON.NET

Perpetual motion

The expression ‘moto perpetuo’ is generally utilised in musical terminology to designate a work composed of notes of the same duration following each other in rapid succession, thus simulating the sensation of ceaseless movement which gives the impression it will never come to an end. Seen in this way, it might be a mere compositional process, one means among others of organising the sound material; but the underlying concept reveals a perspective running transversally throughout our musical culture, a sort of alternative path that has always fascinated musicians belonging to the most varied styles.

To base the composition of a work entirely on the reiteration of a single rhythmic value presupposes totally renouncing the relationship with spoken language and declamation, which were for centuries of European history the inevitable point of reference of all instrumental music. Hence the *moto perpetuo* represents a genuine challenge for the composer. And it is not by chance that it has exerted such a powerful attraction on creators representing diametrically opposed aesthetics – from the Flemish polyphonists, by way of the musicians of the early Baroque, to the North American Minimalists – and has found a particularly fertile terrain in the literature for piano. Among memorable examples of the *moto perpetuo*, one might mention the relevant movements of the large-scale Romantic sonatas of Weber and Chopin, the toccatas of Schumann and Prokofiev, and a vast number of études, from Clementi to Ligeti, but also the Messiaen of *Les Îles de feu* and *Par lui tout a été fait*, and such contemporary works as Elliott Carter’s astounding *Caténaires*. The insistent repetition of the *moto perpetuo* has captivated keyboard players since the time of Buxtehude and Bach. But it was in the course of the eighteenth century that the idea of perpetual motion became a veritable reflection of the far-

reaching changes that shook European cultural life. And the piano – at once the product and the mouthpiece of this period – showed itself highly receptive towards all these potentialities. The *moto perpetuo* is neither a genre nor a form: it is a model of sonic organisation that perfectly fitted the requirements of this precise moment in history. The rapid succession of notes that characterises any work of this type was obviously related to the phenomenon of mechanicity that took its place quite naturally in a Europe in the throes of industrialisation, where speed of production had become synonymous with development, and new machines and means of transport quite unimaginable even a few decades earlier were multiplying rapidly.

But that same mechanicity – which was to enthral the Futurists a century later – also concealed a subtly disturbing element. In a sense, the *moto perpetuo* is a game with time, in the course of which the pulse is inevitably diluted by repetition, and with it the perception of temporal successions. The movement then seems destined to continue ad infinitum and transform the work into a fascinating play of mirrors. But perhaps it would be more accurate to speak of a ‘utopia’: for any *moto perpetuo* is by its very nature a utopia, as were the perpetual motion machines which, from the Renaissance to our own time, have attempted to defy the laws of thermodynamics while demonstrating, by their failure, the impossibility of keeping up any movement for ever. In music, however, it is possible to glimpse such eternity by offering the listener the experience of contemplating a world of pure forms.

Although he wrote not a single work whose title specifically evokes perpetual motion, Beethoven explored like no one else the potentialities of this compositional concept, which radically called into question the paths marked out by tradition. He did so in a range of works for several different formations: the conclusion of the third ‘Razumovsky’ Quartet, the Presto of the ‘Serioso’ Quartet, and the scherzos of his Third and Sixth Symphonies are examples of the keen interest in the idea that

had characterised his creative activity since his childhood in Bonn. But for Beethoven it was the piano that constituted his principal field of experimentation, his 'practice genre' as Douglas Johnson has called it. And it is in the compositions for piano that one may best appreciate his attraction for the suggestive possibilities of a radical reconsideration of the rhetoric inherited from tradition.

This recording couples four sonatas which end with a *moto perpetuo*, a selection that deliberately underlines this similarity, but also the diversity of the results Beethoven obtains through working around the same basic idea.

Listen, for example, to the **Sonata op.26**, whose agility adjusts to the very structure of bithematic sonata form without ever departing from the elegance of an uninterrupted arabesque, and compare it with the growing anxiety emanating from the incessant variations on the initial rhythmic cell of the last movement of the **Sonata op.31 no.2**. In each case, the delightful interpretation of Javier Perianes emphasises the diversity Beethoven derives from a single principle. The nimble gait of the Allegro of op.26 is presented with a flexible, elastic rhythm, in striking contrast with the modifications of intensity – sometimes slight, sometimes considerable, always carefully calibrated – that accompany the Allegretto of op.31 no.2.

The *moto perpetuo* understood as the supreme expression of an irrepressible life force reaches its apogee in the extraordinary finale of **op.54**, a worthy conclusion to a work whose first movement presents a highly original contraposition between the opening theme – a *galant* minuet with an ambiguous rhythm, punctuated with rests – and the obsessive series of quavers in the intermediate episodes. This repetitiveness manages gradually to impregnate the initial material right up to the unexpected reconciliation, in the coda, of these two theoretically incompatible textures.

The experimental combination of antagonistic elements, a technique dear to Beethoven's heart, wholly imbues a work as intimate as the **Sonata op.90**, where the idea of a *moto perpetuo* is omnipresent. After including in the first movement a wide range of figures founded on rhythmic reiteration, the work ends with an unusually lyrical movement whose *cantabile* motifs are constantly accompanied by series of notes of the same value. A further demonstration of Beethoven's flexibility in adapting the same compositional principle to the most varied situations, particularly well brought out here by the elegant, protean playing of Javier Perianes.

This ideal conclusion for a disc that offers a different slant on very well-known repertoire reminds us that behind the idea of the *moto perpetuo* that fascinated Beethoven is concealed another: that of the perpetual movement of interpretation, that unceasing succession of concerts and recordings that enables different musicians to focus on these same pieces again and again, and make them new each time. It is thanks to their performances that these works are projected towards the future, and they will continue to be a source of wonder so long as musicians play them, study them or succeed in captivating new audiences with them.

LUCA CHIANTORE . MUSIKEON.NET
Translation: Charles Johnston

Perpetuum mobile

Der Begriff „*moto perpetuo*“ ist in der Musikterminologie zur Bezeichnung von Instrumentalsätzen mit gleichmäßig schneller Bewegung in gleich kurzen Notenwerten gebräuchlich; es entsteht so der Eindruck einer unveränderlichen Bewegung, als könnte diese niemals enden. So gesehen, hätten wir es lediglich mit einem beliebigen Kompositionsverfahren zu tun, mit einer Organisation des Klangmaterials von vielen, aber das ist nicht der Fall; die zugrunde liegende Idee lässt vielmehr eine Auffassung erkennen, die unserer gesamten Musikkultur zuwiderläuft – sie ist so etwas wie ein alternativer Weg, der zu allen Zeiten Musiker der verschiedensten Stilrichtungen fasziniert hat.

Eine Komposition vollständig auf der unablässigen Wiederholung ein und desselben rhythmischen Wertes aufzubauen, setzt den vollständigen Verzicht auf den Bezug zur gesprochenen Sprache und zur Deklamation voraus, der doch jahrhundertlang in der europäischen Musik ein unumstößlicher Grundsatz jeder Art von Instrumentalmusik gewesen war. Der *moto perpetuo* stellt daher für den Komponisten eine wirkliche Herausforderung dar. Und es ist kein Zufall, dass er für Musiker grundverschiedener Ästhetiken – von den Vertretern der frankoflämischen Polyphonie des Frühbarock bis zu den Minimalisten Nordamerikas – von so hohem Reiz war und dass er in der Klavierliteratur auf so fruchtbaren Boden fiel. Denkwürdige Beispiele solcher *moto perpetuo*-Kompositionen sind die entsprechenden Abschnitte der großen Sonaten der Romantik von Weber und Chopin, die Tokkaten von Schumann und Prokofjew, Etüden in großer Zahl, von Clementi bis Ligeti, aber auch der Messiaen von *Îles de feu* und *Par lui tout a été fait* sowie eine so erstaunliche zeitgenössische Komposition wie *Catenaires* von Elliott Carter.

Das beharrlich Repetitive des *moto perpetuo* hat die Spieler von Tasteninstrumenten seit der Zeit Buxtehudes und Bachs fasziniert. Aber erst im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde die Idee des Perpetuum mobile dann tatsächlich zum Abbild der tiefgreifenden Veränderungen, die das kulturelle Leben Europas erschütterten. Und das Klavier – Produkt und Sprachrohr dieser Epoche – erwies sich als sehr empfänglich für alle diese Möglichkeiten.

Das Perpetuum mobile ist keine Gattung und auch keine Form: es ist ein Muster klanglicher Gestaltung, das sich aufs Schönste in die Gegebenheiten dieses historischen Kontexts fügte. Die rasche Folge kurzer Notenwerte, wie sie charakteristisch war für Werke dieses Typus, hatte etwas Mechanistisches, das sehr gut in diese historische Landschaft Europas passte, wo die Industrialisierung unaufhaltsam voranschritt, wo die Beschleunigung der Produktionsprozesse gleichbedeutend mit Fortschritt war und wo immer neue Maschinen und kurz zuvor noch völlig unvorstellbare Transportmittel erfunden wurden.

Aber dieses Mechanistische – für das sich ein Jahrhundert später die Futuristen begeistern sollten – hatte auch eine auf subtile Weise verstörende Komponente. In gewisser Weise ist ein *moto perpetuo* ein Spiel mit dem musikalischen Zeitmaß, in dessen Verlauf sich der Puls unweigerlich in der Wiederholung verliert und mit ihm die Wahrnehmung zeitlicher Abfolge. So entsteht der Eindruck, die Bewegung werde sich unendlich lange fortsetzen, und das Stück wird zu einem faszinierenden Spiegelkabinett. Aber vielleicht sollte man besser von einer „Utopie“ sprechen: jedes Perpetuum mobile ist als solches eine Utopie, genau wie die Maschinen gleichen Namens, mit denen man seit der Renaissance und bis heute versucht hat, den Gesetzen der Thermodynamik zu trotzen, und die gezeigt haben, dass die unendlich lange Aufrechterhaltung einer Bewegung ein Ding der Unmöglichkeit ist. In der Musik hingegen ist es

möglich, eine Ahnung von dieser Unendlichkeit zu vermitteln, denn sie gibt dem Hörer Gelegenheit zur Betrachtung einer Welt reiner Formen.

Beethoven, der nie auch nur ein Werk geschrieben hat, das durch seinen Titel eindeutig als *Perpetuum mobile* ausgewiesen ist, verstand es wie kein Zweiter, die Möglichkeiten eines solchen Kompositionsprinzips auszuloten, das die ausgetretenen Pfade der Tradition verließ und diese gründlich in Frage stellte. Das hat er in verschiedenen Werken unterschiedlicher Besetzung bewiesen: das Finale des dritten „Rasumowsky“-Quartetts, das Presto des „Quartetto serioso“ oder die Scherzi seiner Sinfonien Nr.3 und Nr.6 sind einige Beispiele dieses lebhaften Interesses, das sein Schaffen seit seiner frühesten Jugend in Bonn kennzeichnete. Es war aber das Klavier, das Beethoven zu seinem wichtigsten Experimentierfeld erkor (seinem *practice genre*, wie Douglas Johnson es nannte). Und es sind seine Klavierkompositionen, an denen am deutlichsten zu erkennen ist, wie sehr ihr Schöpfer geneigt war, die vielversprechenden Möglichkeiten einer radikalen Neubewertung der tradierten Rhetorik zu nutzen.

Diese Einspielung umfasst vier Sonaten, die mit einem *moto perpetuo* schließen; es ist eine Auswahl, die eigens unter dem Gesichtspunkt dieser Gemeinsamkeit zusammengestellt worden ist, die aber auch zeigen soll, wie unterschiedlich die Ergebnisse sind, zu denen Beethoven bei der Umsetzung dieser Grundidee kommt.

Man höre beispielsweise die **Sonate Nr.26**, deren verspielte Leichtigkeit der Struktur der zweithemigen Sonatensatzform folgt, ohne dass der Schwung einer ununterbrochenen Arabeske ins Stocken gerät, und vergleiche sie mit der zunehmenden Beklemmung, die von den unablässigen Variationen der Rhythmusformel ausgeht, auf der das Finale der **Sonate op.31 Nr.2** aufgebaut ist. In beiden Fällen wird diese Unterschiedlichkeit der Ergebnisse, zu denen Beethoven bei der Durchführung

ein und desselben Kompositionsprinzips kommt, durch die feinfühlig Interpretation von Javier Perianes eindrucksvoll hervorgehoben. Die leichte Allegro-Bewegung des op.26 ist mit einem beweglichen und geschmeidigen Rhythmus gekoppelt, ganz im Gegensatz zu den – bald geringen, bald beträchtlichen, stets sorgfältig abgegrenzten – Wechseln der Stärkegrade, mit denen das Allegretto des op.31 Nr.2 einhergeht.

Seine schönste Ausprägung erfährt das *Perpetuum mobile* als ultimativer Ausdruck einer unbezwingbaren vitalen Kraft im bemerkenswerten Finale des **op.54**, dem angemessenen Schluss eines Werkes, dessen erster Satz dem Anfangsthema – einem artigen Menuett mit unklaren rhythmischen Konturen, von Pausen durchsetzt – kühn und ungewöhnlich obsessive Achtelketten in den eingeschobenen Episoden gegenüberstellt. Der repetitive Charakter durchdringt nach und nach das musikalische Material des Anfangs, bis in der Coda die beiden theoretisch unvereinbaren Texturen überraschend miteinander in Einklang gebracht werden.

Die experimentelle Verknüpfung gegensätzlicher Gestaltungselemente, auf die Beethoven so gerne zurückgriff, prägt auch ein so intimes Werk wie die **Sonate op.90**, in der die Idee eines *moto perpetuo* allgegenwärtig ist. Nachdem im ersten Satz ein breites Spektrum von Figuren auf der Grundlage der Wiederkehr rhythmischer Elemente ausgebreitet worden ist, schließt das Werk mit einem Satz von ungewöhnlicher Gefühlstiefe, dessen *cantabile*-Motiven ständig wiederkehrende Tonfolgen in gleichen Notenwerten beigegeben sind. Auch hier zeigt sich, wie flexibel Beethoven ein und dasselbe Kompositionsprinzip den verschiedensten musikalischen Gegebenheiten anzupassen wusste, und das stil-sichere und vielgestaltige Spiel von Javier Perianes verdeutlicht dies in besonderer Weise.

Diese Sonate ist in idealer Weise geeignet, eine Einspielung abzurunden, die einen neuen Blick auf ein bekanntes Repertoire gestattet, und sie erinnert uns daran, dass hinter der Idee des

Perpetuum mobile, die Beethoven faszinierte, eine andere verborgen ist: die Idee des Perpetuum mobile der Interpretation – auch sie gibt es -, diese unendliche Folge von Konzerten und Einspielungen, die Musiker unterschiedlicher Denkweise in die Lage versetzt, sich wieder und wieder mit eben diesen Kompositionen zu befassen und sie jedes Mal mit neuem Leben zu erfüllen. Diesen Interpretationen ist es zu verdanken, dass

die Werke in die Zukunft wirken, und sie werden auch weiterhin begeistern, solange Musiker sie spielen und sich mit ihnen auseinandersetzen oder solange es ihnen gelingt, durch sie neue Publikumskreise zu gewinnen.

LUCA CHIANTORE
Übersetzung Heidi Fritz



Javier Perianes, considéré comme l'un des artistes espagnols de tout premier plan dans son pays comme à l'étranger, participe régulièrement aux festivals de Santander, Grenade, Perelada et San Sebastián. En 2012, il est artiste en résidence au Festival de Grenade, puis au Teatro de la Maestranza et à l'Orchestre de Séville. Il se produit dans d'importantes saisons musicales à travers le monde, notamment au Carnegie Hall de New York, au Concertgebouw d'Amsterdam, au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, au Conservatoire de Shanghai, à l'Auditorio Nacional de Madrid, au Palau de la Música de Barcelone. Il donne des récitals aux festivals internationaux de Lucerne, Ravinia et Gilmore de Chicago et au Festival de La Roque-d'Anthéron en France, ainsi qu'au Konzerthaus de Berlin.

Javier Perianes travaille avec des chefs d'orchestre tels que Lorin Maazel, Daniel Barenboim, Zubin Mehta, Rafael Frühbeck de Burgos, Jesús López Cobos, Antoni Wit, Daniel Harding et Vassily Petrenko. Parmi ses engagements récents, citons des concerts avec le BBC Symphony Orchestra sous la direction de Josep Pons, l'Orchestre symphonique de Tokyo (Hiroshi Kodama), l'Orchestre philharmonique de Varsovie (Claus Peter Flor) et l'Orchestre Philharmonique d'Israël sous la direction de Zubin Mehta, ainsi que des récitals ou concerts de musique de chambre à Barcelone, Tokyo, Vancouver et Londres (Wigmore Hall).

Ses précédents enregistrements chez harmonia mundi (*Impromptus* et *Klavierstücke* de Schubert, *Música Callada* de Mompou et *Sonates pour piano* de Manuel Blasco de Nebra) ainsi que son dernier disque consacré à Manuel de Falla, ont été largement salués par la critique.

The acclaim accorded to the pianist *Javier Perianes* by audiences and critics alike confirms his status as one of Spain's most exciting new artists. Hugely popular with Spanish audiences, he has a growing international reputation. A familiar and sought-after participant at many renowned festivals within Spain, he will be Artist in Residence at the Granada Festival in 2012 followed by the residency at Teatro de la Maestranza and Seville Orchestra. He has performed in distinguished concert series throughout the world, having made notable appearances at Carnegie Hall in New York, the Amsterdam

Concertgebouw, the Tchaikovsky Conservatory in Moscow, the Shanghai Conservatory, the Auditorio Nacional in Madrid, and the Palau de la Música in Barcelona, and given recitals at the Lucerne Festival, the Ravinia and Gilmore International Festivals in Chicago, the Festival de La Roque-d'Anthéron, and the Konzerthaus in Berlin. Javier Perianes has worked with leading conductors including Lorin Maazel, Daniel Barenboim, Zubin Mehta, Rafael Frühbeck de Burgos, Jesús López Cobos, Antoni Wit, Daniel Harding, and Vassily Petrenko. Recent highlights of his career include appearances with the BBC Symphony Orchestra under Josep Pons, the Tokyo Symphony Orchestra (Hiroshi Kodama), the Warsaw Philharmonic (Claus Peter Flor) and the Israel Philharmonic under Zubin Mehta, and recitals or chamber concerts in Barcelona, Tokyo, Vancouver, and London (his first recital at the Wigmore Hall).

He has received critical acclaim for his recordings on harmonia mundi of Schubert's *Impromptus* and *Klavierstücke*, Mompou's *Música Callada*, keyboard sonatas by Manuel Blasco de Nebra, and his most recent release, a programme of works by Manuel de Falla.

Die Zustimmung, die der Pianist *Javier Perianes* bei Publikum und Kritik gleichermaßen findet, festigt seinen Ruf, einer der bemerkenswertesten jungen Künstler Spaniens zu sein. Er ist nicht nur in Spanien, sondern zunehmend auch international sehr erfolgreich. Er ist ein gefragter Gast bei vielen renommierten Festivals in Spanien und ist 2012 Artist in Residence des Granada Festivals, anschließend hat er eine Residency am Teatro de la Maestranza und dem Sevilla Orchestra. Javier Perianes ist im Rahmen bedeutender Konzertreihen in aller Welt aufgetreten, insbesondere in der New Yorker Carnegie Hall, im Concertgebouw Amsterdam, dem Tschaikowsky-Konservatorium in Moskau, dem Konservatorium Schanghai, dem Auditorio Nacional in Madrid, dem Palau in Barcelona, und war mit Recitals im Rahmen der Festwochen Luzern, beim Internationalen Ravinia und Gilmore Festival in Chicago, beim Festival La Roque-d'Anthéron in Frankreich und im Berliner Konzerthaus zu hören.

Javier Perianes hat mit führenden Dirigenten zusammengearbeitet, u.a. mit Lorin Maazel, Daniel Barenboim, Zubin Mehta, Rafael Frühbeck de Burgos, Jesús López Cobos, Antoni Wit, Daniel Harding und Vassily Petrenko. Unter seinen Verpflichtungen der jüngsten Vergangenheit sind Auftritte mit dem BBC Symphony Orchestra unter der Leitung von Josep Pons, dem Symphony Orchestra Tokyo (Hiroshi Kodama), den Warschauer Philharmonikern (Claus Peter Flor) und dem Israel Philharmonic Orchestra zu nennen sowie Recitals und Kammerkonzerte in Barcelona, Tokio, Vancouver und London (Wigmore Hall).

Mit seinen früheren Einspielungen bei harmonia mundi (*Impromptus* und Klavierstücke von Schubert, *Música Callada* von Mompou und Klaviersonaten von Manuel Blasco de Nebra) wie auch mit seiner letzten CD mit Musik von Manuel de Falla hat Perianes bei der Kritik große Zustimmung gefunden.

www.javierperianes.com



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2012

Enregistrement décembre 2011 - Teldex Studio Berlin

Direction artistique et montage : Martin Sauer

Prise de son : Martin Litauer, Teldex Studio Berlin

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos Marco Borggreve

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902138