



VOLTIGES II

TRISTAN PEAFF

Difficile de ne pas voir l'ombre de Liszt dans "Voltige II". Pourtant ce serait trahir à la fois Liszt et les œuvres proposées ici que d'envisager cette présence sous le seul angle de la virtuosité. Il y a d'abord des filiations directes. Ainsi, Josef Weiss, l'auteur de la flamboyante *Carmen Fantasie (nach Bizet's Oper)* jouée dans cet album (piste 3), a été un des plus grands élèves hongrois de Liszt et, pour Mahler, Josef Weiss était tout simplement "le plus grand pianiste qu'il ait jamais entendu". Debussy de son côté n'a jamais été élève de Liszt. En revanche, il a eu la chance de pouvoir l'entendre à Rome lorsqu'il était pensionnaire à la Villa Médicis et de subtiles affinités électives unissent Debussy et Liszt. On pensera à cet usage si raffiné et moderniste des échelles modales, à cette relation si poétique entre la luminosité, la couleur, et la narration, enfin à ce dandysme artistique qui, malgré le romantisme et la modernité, regarde plus ou moins consciemment du côté du XVIII^e siècle. Une certaine tradition voit dans *L'Isle joyeuse* (piste 4) une évocation de *L'Embarquement pour Cythère* de Watteau. Il n'en reste pas moins que si *L'Isle joyeuse* a été terminée effectivement, le 5 août 1904, sur une île, c'est plutôt de l'île de Jersey qu'il s'agit. Debussy avait en effet passé les mois d'été à Jersey et à Dieppe avec Emma Bardac. Conscient du caractère exceptionnel de l'œuvre, Debussy écrit le 11 août à son éditeur Durand : "*Seigneur ! Que c'est difficile à jouer... Ce morceau me paraît réunir toutes les façons d'attaquer un piano, car il réunit la force et la grâce... si j'ose ainsi parler.*" (cité dans Edward Lockspeiser-Harry Halbreich, Claude Debussy, Paris, Fayard, 1980, p. 569). L'œuvre a été créée par Ricardo Vines. Après le flamboyant exorde en forme de trille métamorphosé en arabesque vive et serrée *Quasi una cadenza*, Debussy propose un premier thème dansant et rythmique. Lui fait suite un deuxième thème mélodique, ample, accompagné de larges arpèges, ampleur dont la courbe et l'écriture octaviée de main droite ne sont pas sans rappeler la *Barcarolle* de Chopin tandis qu'un peu plus loin des irisations arpégées rappellent cette fois l'art du *brillant* propre à Liszt. Après une section centrale faite d'éblouissants arpèges qui sont une véritable fête de la lumière, Debussy fait revenir les idées principales exposées au départ mais puissamment transformées.

La majorité des œuvres qui nous sont données à entendre ici s'inscrit dans une deuxième continuité lisztienne qui est l'art de l'arrangement, aussi bien celui de la fantaisie polythématique de type pot-pourri que de la paraphrase ou de la transcription. Au XIX^e siècle, improviser sur des thèmes de..., écrire des quadrilles, fantaisies, paraphrases sur des thèmes d'origines diverses, le plus souvent des opéras, est une pratique très répandue mais ni Chopin, ni Schumann, ni Brahms, ni Mendelssohn ne s'adonnent à ce type d'art de la seconde main. Si l'on fait référence aux illustres collègues de Liszt que nous venons de citer, la pratique de l'arrangement est, en ce sens, une véritable singularité lisztienne. La *Carmen Fantasie* de Josef Weiss (piste 3) date de 1907. Elle est dans la meilleure tradition des grandes fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéras composées entre 1835 et 1841 et dont l'arrangement de la *Valse de Faust* de Gounod, joué aussi dans cet album (piste 6), constitue une sorte de surcroît tardif puisque l'œuvre date de 1861. La *Carmen Fantasie* est une fantaisie polythématique.

Josef Weiss fait se succéder pas moins de six thèmes : le thème de la mort avec ses secondes augmentées que l'on entend à la fin du "Prélude" de l'Acte I et bien sûr à la fin de l'opéra, un fragment du duo final de l'Acte IV entre Don José et Carmen, correspondant aux paroles "*Mais moi Carmen, je t'aime encore*", la séguedille "*Près des remparts de Séville*", la "*Chanson bohème*" du début de l'Acte II, et enfin, dans la coda de la fantaisie, le 1^{er} thème du "Prélude" de l'Acte I et une citation de l'air d'Escamillo "*Toréador prend garde*". L'œuvre n'est pas construite aussi rigoureusement que les grandes fantaisies de Liszt mais rend parfaitement justice au génie de Bizet en magnifiant la beauté mélodique des thèmes de l'opéra et la variété des situations dramatiques avec une somptuosité sonore et une imagination sans limite en matière de figurations virtuoses.

Josef Weiss propose une sorte de synthèse kaléidoscopique de l'opéra tout en donnant toute sa place au langage idiomatique du piano. Liszt, dans sa *Valse* de l'opéra *Faust* de Gounod (piste 6), fait un autre choix. Il se concentre sur un moment : la fameuse valse qui sert de finale au deuxième acte de l'opéra. Cet épisode est particulièrement essentiel dans la mesure où c'est à ce moment-là que Faust aborde pour la première fois Marguerite. La scène se passe à l'extérieur, près d'une auberge dont l'enseigne représente un Bacchus à califourchon sur un tonneau. La foule est nombreuse et bigarrée car c'est un jour de kermesse. Faust, et Méphisto, sont prêts. Marguerite doit passer, dit-on... Dans cette paraphrase, car c'est une paraphrase, Liszt réussit à synthétiser harmonieusement deux structures formelles d'origines différentes. La première est issue en toute logique de l'opéra de Gounod, la deuxième est une forme-fantaisie, type qui est propre à Liszt depuis ses toutes premières fantaisies. La dramaturgie de la section finale de l'Acte II du *Faust* de Gounod est presque cinématographique. Le chœur et son premier thème rythmique, à trois temps, correspondent au texte "*Ainsi que la brise légère soulève en épais tourbillons la brise des sillons*". Cinématographiquement, le cadrage de cette première section serait celui d'un plan d'ensemble embrassant toute la scène puis la caméra se rapproche. C'est là que nous entendons un deuxième thème, cette fois-ci mélodique, caressant, séduisant, qui sert en quelque sorte de décor aux échanges de répliques entre Siebel, Faust et Méphisto attendant Marguerite. La caméra se rapproche encore. C'est le moment du duo entre Faust et Marguerite "*Ne permettez-vous pas ma belle demoiselle*". L'attention est alors concentrée sur les deux personnages principaux. Ensuite la valse reprend mais à l'envers comme si la caméra reculait progressivement pour retrouver le plan d'ensemble du début. On entend d'abord le deuxième thème, mélodique, puis le premier thème, rythmique. Une coda tourbillonnante termine l'ensemble. La deuxième structure formelle, qui se superpose donc à celle de Gounod, proprement lisztienne, est en quatre parties et provient de la structure des fantaisies sur des thèmes d'opéras de Liszt composées entre 1835 et 1841 : tempo primo - largo cantabile – tempo di mezzo – finale. Avec beaucoup d'habileté, Liszt fait du chœur "*Ainsi que la brise légère*" son tempo primo puis du duo entre Faust et Marguerite, qu'il soude au retour du deuxième thème de la valse, son largo cantabile. C'est à ce moment-là que Liszt insère une digression poétique, onirique, faite de trilles, de trémolos pianissimos dans l'aigu enveloppés de résonance.

Dans cette évocation rêvée de la figure idéale de Marguerite, Liszt fait un emprunt cette fois au premier acte. Il insère la citation du motif que l'on entend au moment où Méphisto fait apparaître à Faust Marguerite ("Ô merveille !"). On retrouvera ce motif au troisième acte lors du duo d'amour entre Faust et Marguerite au moment où Faust chante : "Ô nuit d'amour". Le tempo di mezzo qui suit est dérivé du deuxième thème de la *Valse* qui, de mélodique et caressant, devient ici vif, énergique et piquant à la manière d'un tempo di mezzo de fantaisie sur des thèmes d'opéras ou de la fugue de la *Sonate* en si mineur. Comme dans l'opéra, la dernière section voit le retour du chœur "Ainsi que la brise légère", et par conséquent du premier thème, cela à la manière d'un finale de fantaisie. Dans cette fantaisie-paraphrase, la dramaturgie de l'opéra se transforme en une dramaturgie purement sonore et poétique fondée sur la variété des écritures.

Les autres pièces de cet album sont de plus petites dimensions et sont plus proches de la transcription paraphrase. Là encore, Liszt n'est pas loin... La transcription, par le compositeur soviétique Vaneyev, du faux de Fritz Kreisler, *Prélude et Allegro (dans le style de Pugnani)* (piste 1), montre combien l'Union soviétique, malgré le communisme, a su ne pas rompre avec les pratiques des générations précédentes. On en dira autant de la flamboyante paraphrase de l'air du *Barbier de Séville* "Largo al factotum" par Grigory Ginzburg (piste 5) qui rappelle d'un côté les paraphrases de courtes sections d'opéras composées par Liszt aux alentours de 1848 et après 1848 et de l'autre les transcriptions pour piano de mélodies de Rossini éditées là encore par Liszt sous le nom de *Soirées musicales*. Comment ne pas penser aussi au grand musicien hongrois en écoutant la *Méphisto-Valse* de Prokofiev (piste 2). Cette pièce, issue des Trois pièces pour piano op. 96, composées entre 1941 et 1942 et éditées en 1943, est en fait issue d'une musique de film. Comme la contredanse qui précède, elle provient du film Lermontov tandis que la première, elle aussi une valse mais non-méphistophélique, vient de l'opéra *Guerre et paix* Op. 91, là encore de Prokofiev. A cause de ses petites dimensions, cette *Méphisto-Valse* n'a pas grand-chose à voir avec la première *Méphisto-Valse* de Liszt et se rapproche plutôt des trois *Méphisto-Valses* des années 1880 nonobstant un langage harmonique très différent. De leur côté, les *Schubert-Valses*, toujours de Prokofiev (piste 8), sont à situer dans la continuité des fameuses *Soirées de Vienne* de Liszt, merveilleuse suite de six pièces où Liszt laisse libre court à son imagination à partir des nombreuses valses de Schubert. Avec *Mary Poppins Fantasy* de Natalia Tenenbaum (piste 7), la tradition de l'arrangement héritée du XIX^e siècle prend un côté nettement plus postmoderne, postmodernisme dont nous trouvons déjà certains traits dans la Toccata de Kapustin qui, de son côté, n'est pas un arrangement. L'éclectisme métissé de Kapustin associant le jazz à l'héritage des toccatas de Prokofiev ou de Katchaturian fait de cette œuvre composée en 1964 un magnifique exemple de fluidification déjà postmoderne des barrières et des frontières. Quant à *Mary Poppins Fantasy*, arrangée par Natalia Tenenbaum pour le *Disney Book* de Lang Lang (2022), elle montre, autre effet du postmodernisme, qu'il n'y a aujourd'hui ni genres majeurs, ni genres mineurs et que les musiques de dessin animés peuvent être pour le virtuose du XXI^e siècle ce qu'était l'opéra il y a un peu moins de deux cents ans: un réservoir de mélodies connues de tous pour notre plus grand plaisir.

Bruno Moysan

Avec, en février 2024, un troisième concert mémorable à la Salle Gaveau, **Tristan Pfaff** a célébré vingt ans d'une carrière internationale florissante qui l'aura amené à se produire dans plus de vingt pays et dans les salles les plus prestigieuses : le Victoria Hall de Genève, le Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles, la Salle Tchaïkovski de Moscou, le Musée d'Orsay, la Villa d'Este, la Salle Khachaturian d'Erevan...

Il est l'invité régulier de grands festivals tels que le Heidelberg Frühling Musikfestival, la Roque d'Anthéron, la Folle Journée, Auvers-sur-Oise, Biarritz, Menton...

Il assure par ailleurs la direction artistique du Printemps musical de la Roche-sur-Yon.

Le grand public le connaît aussi pour ses apparitions à la télévision et à la radio dans les émissions "Vivement Dimanche", "La Boîte à Musique" de Jean-François Zygel et "Culture Box", dans lesquelles il se fait remarquer par son jeu unique et sa grande virtuosité.



La Voltige et l'Opus 102 de Stephen Paulello

Tout comme pour l'enregistrement de "Voltiges I", Tristan Pfaff, en acrobate vertueux, a choisi l'Opus 102, à la conception mécanique hors-norme, aux pièces pesées et équilibrées avec une minutie d'horloger, parfaitement réglées et égalisées afin de danser sur les pointes. Cette virtuosité éblouissante et parfois tapageuse ne se réduit pas cependant, pour parler comme Vladimir Jankélévitch, à une *féerie sans lendemain*. Celle-ci peut conduire le musicien vers une quête spirituelle, celle que l'on retrouve chez Liszt dans la *Valse de Méphisto*. Il en explore et exploite les ressources infinies, sa voix longue, sa richesse dynamique, sa lisibilité même dans le registre médium et basses et son attaque brillante. Comme l'a écrit Jacques Drillon à propos de l'Opus 102: "*Il semble se vautrer dans une douceur incroyable, et s'enivrer de fortissimos terrifiants*".

Stephen Paulello

Just like with the recording of "Voltiges I", Tristan Pfaff, as a virtuous acrobat, has chosen Opus 102 with its unusual mechanical design, along with parts weighed and balanced with a watchmaker's precision, perfectly regulated and equalized in order to be able to dance on points. This stunning and sometimes ostentatious virtuosity is not, however, as Vladimir Jankélévitch would say, reduced to a vain fairy tale. It can lead the musician on either a *spiritual* quest, such as in Liszt's *Mephisto Waltz*. He explores and exploits its infinite resources, among them its sustain, its dynamic richness, its intelligibility even in the middle and lower registers and its bright attack. As Jacques Drillon wrote of Opus 102, "*It seems to wallow in incredible sweetness, yet to be put into a trance with terrific fortissimos.*"

Stephen Paulello



Tristan Pfaff et Stephen Paulello lors de l'enregistrement
Auditorium de la Ferme de Villefavard, mai 2025

It is difficult not to see Liszt's influence in "Vollige II". However, it would be unfair to both Liszt and the works presented here to view this influence solely from the perspective of virtuosity. First, there are direct connections. Josef Weiss, the composer of the flamboyant *Carmen Fantasie* (nach Bizet's Oper) performed on this album (track 3), was one of Liszt's best Hungarian students, and for Mahler, Josef Weiss was quite simply "the greatest pianist he had ever heard". Debussy, for his part, was never a pupil of Liszt. However, he had the good fortune to hear him play in Rome when he was a resident at the Villa Medici, and subtle elective affinities unite Debussy and Liszt. One thinks of their refined and modernist use of modal scales, their poetic relationship between luminosity, color, and narration, and finally their artistic dandyism which, despite its romanticism and modernity, looks more or less consciously to the 18th century. A certain tradition sees in *L'Isle joyeuse* (track 4) an evocation of Watteau's *L'Embarquement pour Cythère*. The fact remains that although *L'Isle joyeuse* was indeed completed on August 5, 1904, on an island, it was actually the island of Jersey. Debussy had spent the summer months in Jersey and Dieppe with Emma Bardac. Aware of the exceptional nature of the work, Debussy wrote to his publisher Durand on August 11: "My goodness! It's so difficult to play... This piece seems to me to combine all the ways of playing the piano, because it combines strength and grace... if I may say so". (quoted in Edward Lockspeiser-Harry Halbreich, *Claude Debussy*, Paris, Fayard, 1980, p. 569). The work was premiered by Ricardo Vines. After the flamboyant opening in the form of a trill transformed into a lively and tight arabesque *Quasi una cadenza*, Debussy presents a first dancing and rhythmic theme. This is followed by a second melodic theme, broad and accompanied by sweeping arpeggios, whose curve and octave writing in the right hand are reminiscent of Chopin's *Barcarolle*, while a little further on, iridescent arpeggios recall Liszt's characteristic brilliance. After a central section of dazzling arpeggios that are a veritable celebration of light, Debussy brings back the main ideas presented at the beginning, but powerfully transformed.

Most of the works we hear here belong to a second Lisztian tradition, namely the art of arrangement, whether in the form of polythematic potpourri-style fantasies, paraphrases, or transcriptions. In the 19th century, improvising on themes from..., writing quadrilles, fantasies, and paraphrases on themes from various sources, most often operas, was a widespread practice, but neither Chopin, Schumann, Brahms, nor Mendelssohn devoted themselves to this type of second-hand art. If we refer to Liszt's illustrious colleagues mentioned above, the practice of arrangement is, in this sense, a truly unique feature of Liszt's work. Josef Weiss's *Carmen Fantasie* (track 3) dates from 1907. It is in the best tradition of Liszt's great fantasies on opera themes composed between 1835 and 1841, of which the arrangement of Gounod's *Valse de Faust*, also played on this album (track 6), is a kind of late offshoot, since the work dates from 1861. The *Carmen Fantasie* is a polythematic fantasy.

Josef Weiss uses no fewer than six themes: the theme of death with its augmented seconds, heard at the end of the "Prelude" to Act I and, of course, at the end of the opera; a fragment of the final duet in Act IV between Don José and Carmen, corresponding to the words "But I, Carmen, still love you"; the seguidilla "Près des remparts de Séville," the "Chanson bohème" from the beginning of Act II, and finally, in the coda of the fantasy, the first theme from the 'Prelude' to Act I and a quotation from Escamillo's aria "Toréador prend garde". The work is not as rigorously constructed as Liszt's great fantasies, but it does full justice to Bizet's genius by magnifying the melodic beauty of the opera's themes and the variety of dramatic situations with sonic splendor and boundless imagination in terms of virtuoso figurations.

Josef Weiss offers a kind of kaleidoscopic synthesis of the opera while giving full rein to the idiomatic language of the piano. Liszt, in his *Waltz* from Gounod's opera *Faust* (track 6), makes a different choice. He focuses on a single moment: the famous waltz that serves as the finale to the opera's second act. This episode is particularly important because it is at this moment that Faust approaches Marguerite for the first time. The scene takes place outside, near an inn whose signboard depicts Bacchus straddling a barrel. The crowd is large and colorful because it is a fair day. Faust and Mephisto are ready. Marguerite is supposed to pass by, they say... In this paraphrase, for it is a paraphrase, Liszt succeeds in harmoniously synthesizing two formal structures of different origins. The first is logically derived from Gounod's opera, the second is a fantasy form, a type that has been characteristic of Liszt since his very first fantasies. The dramaturgy of the final section of Act II of Gounod's *Faust* is almost cinematographic. The chorus and its first rhythmic theme, in triple time, correspond to the text "Ainsi que la brise légère soulève en épais tourbillons la brise des sillons" ("As the gentle breeze lifts in thick swirls the breeze from the furrows"). Cinematographically, the framing of this first section would be that of a wide shot encompassing the entire scene, then the camera zooms in. This is where we hear a second theme, this time melodic, caressing, seductive, which serves as a backdrop for the exchanges between Siebel, Faust, and Mephisto as they wait for Marguerite. The camera zooms in even closer. This is the moment of the duet between Faust and Marguerite, "Ne permettez-vous pas ma belle demoiselle" ("May I presume to ask..."). The focus is now on the two main characters. Then the waltz resumes, but in reverse, as if the camera were gradually moving back to the wide shot of the beginning. First we hear the second theme, melodic, then the first theme, rhythmic. A swirling coda brings the whole piece to a close. The second formal structure, which therefore overlaps with that of Gounod distinctly Lisztian, is in four parts and is based on the structure of Liszt's fantasies on opera themes composed between 1835 and 1841: tempo primo - largo cantabile - tempo di mezzo - finale. With great skill, Liszt makes the chorus "Ainsi que la brise légère" his tempo primo, then the duet between Faust and Marguerite, which he blends with the return of the second theme of the waltz, his largo cantabile. It is at this point that Liszt inserts a poetic, dreamlike digression, made up of trills and pianissimo tremolos in the high register, enveloped in resonance.

In this dreamlike evocation of the ideal figure of Marguerite, Liszt borrows from the first act. He inserts the quotation from the motif heard when Mephisto reveals Marguerite to Faust (“*O marvel!*”). This motif reappears in the third act during the love duet between Faust and Marguerite, when Faust sings “*O night of love*”. The tempo di mezzo that follows is derived from the second theme of the *Waltz*, which, from being melodic and caressing, becomes lively, energetic, and piquant, in the manner of a tempo di mezzo from a fantasia on opera themes or the fugue from the *Sonata* in B minor. As in the opera, the last section sees the return of the chorus “*Ainsi que la brise légère*” (“*Like a gentle breeze*”), and consequently of the first theme, in the manner of a fantasy finale. In this fantasy-paraphrase, the dramaturgy of the opera is transformed into a purely sonic and poetic dramaturgy based on the variety of the writing.

The other pieces on this album are smaller in scale and closer to paraphrase transcriptions. Here again, Liszt is not far away... The transcription by Soviet composer Vaneyev of Fritz Kreisler's fake *Prelude and Allegro (in the style of Pugnani)* (track 1), shows how much the Soviet Union, despite communism, was able to avoid breaking with the practices of previous generations. The same can be said of the flamboyant paraphrase of the aria from *The Barber of Seville* “*Largo al factotum*” by Grigory Ginzburg (track 5), which recalls, on the one hand, the paraphrases of short sections of operas composed by Liszt around 1848 and after 1848 and, on the other hand, the piano transcriptions of Rossini's melodies, also published by Liszt under the name *Soirées musicales*.

How can we not think of the great Hungarian musician when listening to Prokofiev's *Mephisto Waltz* (track 2)? This piece, from *Three Pieces for Piano*, Op. 96, composed between 1941 and 1942 and published in 1943, is actually taken from a film score. Like the contradance that precedes it, it comes from the film *Lermontov*, while the first, also a waltz but not Mephistophelean, comes from the opera *War and Peace*, Op. 91, also by Prokofiev. Due to its short length, this *Mephisto Waltz* has little in common with Liszt's first *Mephisto Waltz* and is closer to the three *Mephisto Waltzes* of the 1880s, despite a very different harmonic language. For their part, the *Schubert Waltzes*, also by Prokofiev (track 8), are in line with Liszt's famous *Soirées de Vienne*, a wonderful suite of six pieces in which Liszt gives free rein to his imagination based on Schubert's numerous waltzes. With *Mary Poppins Fantasy* by Natalia Tenenbaum (track 7), the tradition of arrangement inherited from the 19th century takes on a much more postmodern aspect, a postmodernism of which we already find certain features in Kapustin's *Toccatina*, which, for its part, is not an arrangement. Kapustin's eclectic mix of jazz and the legacy of Prokofiev and Katchaturian's toccatas makes this 1964 work a magnificent example of the already postmodern blurring of barriers and boundaries. As for *Mary Poppins Fantasy*, arranged by Natalia Tenenbaum for Lang Lang's *Disney Book* (2022), it shows, as another effect of postmodernism, that today there are no major or minor genres and that cartoon music can be for the 21st century virtuoso what opera was a little less than two hundred years ago: a reservoir of melodies known to all, for our greatest pleasure.

Bruno Moysan

With a third memorable concert at the Salle Gaveau in February 2024, **Tristan Pfaff** celebrated twenty years of a flourishing international career that has taken him to more than twenty countries and the most prestigious venues: the Victoria Hall in Geneva, the Théâtre Royal de la Monnaie in Brussels, the Tchaikovsky Hall in Moscow, the Musée d'Orsay, the Villa d'Este, the Khachaturian Hall in Yerevan...

He is a regular guest of the most prestigious venues and festivals: Heidelberg Frühling Musikfestival, La Roque d'Anthéron, La Folle Journée, Auvers-sur-Oise, Biarritz, Menton...

He is also the artistic director of the Printemps musical de la Roche-sur-Yon music festival.

Guest artist on French television programs such as Michel Drucker's talk-show “*Vivement dimanche*”, “*La Boîte à Musique*” of Jean-François Zygel and “*Culture Box*” in which he stands out through his unique playing style and great



VOLTIGES II

1. **Fritz Kreisler** (1875-1962) / **N. Vaneyev**
Prélude et Allegro (dans le style de Pugnani) 5.55
2. **Sergueï Prokofiev** (1891-1953)
Trois pièces pour piano, Op. 96, n° 3 : Mephisto Waltz 2.58
3. **Georges Bizet** (1838-1875) / **Josef Weiss** (1864-1945)
Carmen Fantasie 12.56
4. **Claude Debussy** (1862-1918)
L'Isle joyeuse 5.41
5. **Gioachino Rossini** (1792-1868) / **Grigory Ginzburg** (1904-1961)
Largo al factotum (Extrait du Barbier de Séville) 4.38
6. **Charles Gounod** (1818-1893) / **Franz Liszt** (1811-1886)
Valse de Faust 9.24
7. **Richard M. Sherman** (1928-2024) / **Natalie Tenenbaum** (1984-)
Mary Poppins Fantasy 4.15
8. **Sergueï Prokofiev** (1891-1953)
Schubert Waltzes 8.27
9. **Nikolaï Kapustin** (1937-2020)
Huit études de concert, Op. 40, n° 3 : Toccata 2.26

Durée totale / *Total length* : 56.42

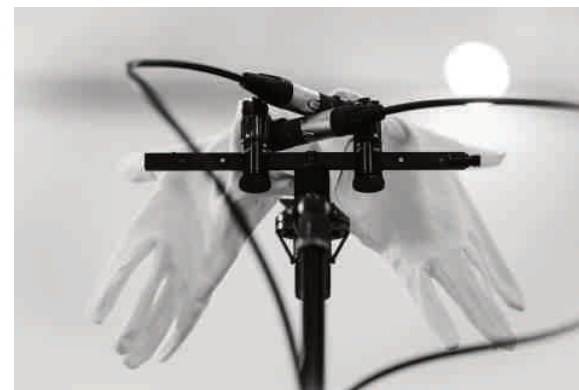
Remerciements / *Special thanks to*

Lara Sidorov (Concert Talent)

Tristan Pfaff
www.concert-talent.com

Piano : *Stephen Paulello* Opus 102

Enregistrement / *HDRS Recording* : Jean-Yves Labat de Rossi
Studio Stephen Paulello (Villemarié, France), 9, 10 et 11 mai 2025
Montage numérique / *Digital mastering* : Julien Reynaud
Illustration de la couverture / *Cover Illustration* : Lou Zago Planchand
Photos : Jean-Baptiste Millot (p 3), Clément de Dadelsen (p 10),
Zélie Noreda (p 20), Lyodoh Kaneko (p 23).



Ad Vitam records

Le Prieuré – 19, route de la Tardes
23200 Saint-Avit-de-Tardes – France
Tél. : + 33 (0)5 55 67 35 85 - advitam@advitam-records.com

www.advitam-records.com
Catalogue et boutique en ligne

VOLTIGES II - TRISTAN PFAFF

S. Prokofiev - *Mephisto Waltz*

R. M. Sherman / N. Tenenbaum - *Mary Poppins Fantasy*

F. Kreisler / N. Vaneyev - *Prélude et Allegro*

S. Prokofiev - *Schubert Waltzes*

G. Bizet / J. Weiss - *Carmen Fantasie*

C. Gounod / F. Liszt - *Valse de Faust*

C. Debussy - *L'Isle joyeuse*

N. Kapustin - *Huit études de concert Op. 40, n°3 : Toccata*

G. Rossini / G. Ginzburg - *Largo al factotum*

A propos de « Voltiges I »...

Voltiges, un titre bien choisi ; presque un numéro de funambule, où le but n'est pas tant d'émouvoir que d'émerveiller. Un excellent disque ! **Audiophile Magazine – Grand Frisson 2021**

Un mélange de « voltiges » parfaitement exécutées, qui incite à se persuader que la virtuosité n'est pas vaine lorsqu'elle se nape de profondeur. **Crescendo Magazine**

Voltiges est assurément... fascinant. **Opus HD – Opus d'Or**

À rebours des récitals conventionnels, Pfaff ose un recueil de pièces de pure virtuosité... Un ensemble étourdissant, puissant comme un Tonic, on en prendrait bien une seconde coupe ! **Artamag'**

Une pyrotechnie pianistique aussi machiavélique que féérique. Eblouissant. **Classicagenda**

Tantôt féérique, tantôt machiavélique. Tristan Pfaff s'amuse... et nous aussi. **France Musique**

Le talent de l'interprète brille autant par sa virtuosité que par son engagement follement maîtrisé au service de musiques luxueusement complexes. **Utmisol**

DDD made in the Netherlands

© 2026 AV records

© 2025 AV records

AV 260115

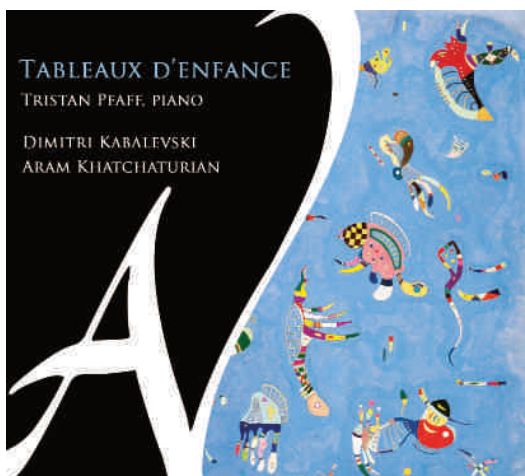
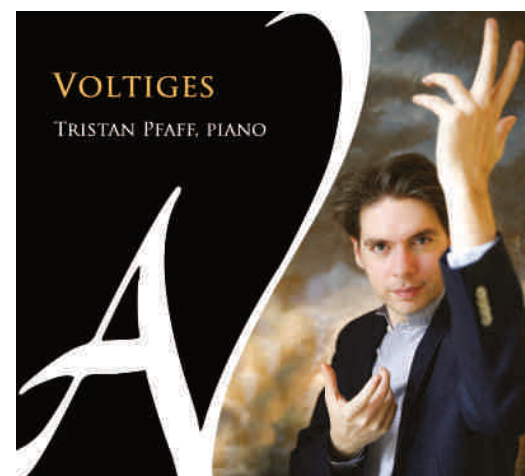
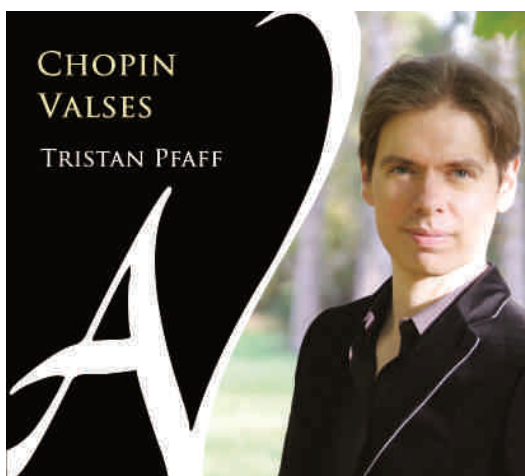
[Integral]
DISTRIBUTION SERVICES


AD VITAM
RECORDS
www.advitam-records.com



Egalement parus chez Ad Vitam records

Tristan Pfaff



Extraits audio, presse parue, achat en ligne sur <https://www.advitam-records.com>