



Menahem Pressler

メナヘム・プレスラー



« Une soirée viennoise »

Franz Schubert

Sonate pour piano n° 18 en sol majeur, D. 894 44'28

- | | | |
|---|----------------------------|-------|
| 1 | Molto moderato e cantabile | 18'35 |
| 2 | Andante | 9'30 |
| 3 | Menuetto | 5'37 |
| 4 | Allegretto | 10'46 |

Wolfgang Amadeus Mozart

5 Rondo en la mineur, K. 511 10'24

Ludwig van Beethoven

Bagatelles, Op. 126 19'57

- | | | |
|----|---------------------|------|
| 6 | I. Andante con moto | 3'21 |
| 7 | II. Allegro | 3'25 |
| 8 | III. Andante | 2'25 |
| 9 | IV. Presto | 4'20 |
| 10 | V. Quasi allegretto | 2'25 |
| 11 | VI. Presto | 4'01 |

TT'. 75'49

Menahem Pressler...

... dans les pas

des géants

L'un des plus grands interprètes d'aujourd'hui, légende vivante du piano, évoque les trois partitions viennoises qu'il a réunies pour cet album.

Vous avez quitté l'Allemagne à la veille de la Seconde Guerre mondiale et, comme beaucoup de musiciens venus d'Europe, vous avez transmis votre art aux Etats-Unis. Revendiquez-vous l'influence d'une tradition musicale spécifique ?

Bien entendu. Ce que vous appelez la tradition, c'est une histoire dans laquelle on s'inscrit, marchant dans les traces des interprètes qui, avant nous, ont joué et enregistré les œuvres qui figurent sur ce disque. Artur Schnabel, Wilhelm Kempff, Edwin Fischer, n'étaient pas « grands » parce qu'ils jouaient du piano, mais parce qu'ils recherchaient la beauté et la grandeur dans la musique. C'est une tradition viennoise qu'illustre ce programme. La ville y joue un grand rôle, comme ce sera plus tard le cas à Leipzig pour Mendelssohn et Schumann.

Que pensez-vous alors de la phrase attribuée à Gustav Mahler : “Tradition ist Schlamperei” (« La tradition est une cochonnerie ») ?

Je crois que ce que voulait dire Mahler, c'est que l'imitation servile de ce que l'on entend, équivaut à passer une veste qui n'est pas la vôtre ! Chacun doit trouver sa voie.

Parlez-nous du *Rondo en la mineur* de 1787 de Mozart. Ne s'agit-il pas d'un « adieu » au climat déjà préromantique ?

Outre le mouvement lent du *Concerto pour piano en la majeur*, avec lequel il partage cette atmosphère d'adieux, il n'y a rien de plus beau à mes yeux que ce *Rondo* de Mozart. Le *Rondo* utilise un chromatisme très avancé qui annonce l'écriture de Chopin. C'est une œuvre très difficile qui figurait parmi les œuvres imposées d'un concours auquel Mieczyslaw Horszowski et moi-même avions été conviés comme jurés. Les candidats avaient le choix entre jouer ce *Rondo en la mineur* ou l'*Impromptu en sol bémol majeur* de Schubert. Horszowski prophétisa que tout pianiste qui choisirait le *Rondo* échouerait. Sa prédiction se vérifia.

Comment l'expliquer ? Cette musique comporte à la fois de la tristesse et de la joie. Or ce sont des sentiments qui doivent avoir été éprouvés par l'interprète. Cette pièce fait partie des pages les plus personnelles que Mozart aient composées. Il n'y a rien de lumineux, tout est résumé dans le sourire qui évoque le passage de la tonalité de mineur en majeur. J'imagine le compositeur se rappelant les moments heureux de son passé. Il prend congé de l'auditeur comme il le fera, quatre ans plus tard, dans son dernier concerto en si bémol majeur.

En choisissant les *Bagatelles* de Beethoven, vous offrez un lien spirituel avec Mozart...

Beethoven a été marqué par l'écriture de Mozart. Il aurait aimé étudier avec lui et l'aurait rencontré en 1787. A cause du décès de sa mère, il fut contraint de renoncer à ce projet d'études pour subvenir aux besoins de sa famille. Plus tard, il travailla avec Haydn. L'influence de Mozart se fait sentir jusque dans les *Variations Diabelli*, chef-d'œuvre tardif, mais antérieur aux *Bagatelles*.

Pensez-vous que Beethoven ait imaginé grâce à ses *Bagatelles*, une nouvelle forme musicale, plus libre et qui annonce l'écriture de Schubert ?

Non, je ne le pense pas. Beethoven n'a pas inventé de formes nouvelles et je ne crois pas que Schubert ait eu connaissance de ces *Bagatelles*. En revanche, que Schubert ait été conscient de l'importance des sonates de Beethoven, cela est avéré. Ce n'est qu'après la mort de celui-ci qu'il a composé ses ultimes sonates, qui sont d'une fantastique audace harmonique.

Vous avez choisi d'enregistrer la *Sonate en sol majeur* de Schubert...

C'est une œuvre magnifique, mais très délicate à interpréter. Dans un certain sens, il n'y a pas d'effet dramatique dans cette musique. Le premier mouvement, *Molto moderato e cantabile* est une fantaisie dont vous ne pouvez restituer le caractère de « fantaisie » si vous ne le ressentez pas vous même. C'est une pièce pianistique, mais dans laquelle Schubert aurait « oublié » le piano. En effet, il passe outre les contraintes sonores de l'instrument. Le *Menuetto* est une sorte de valse impossible à danser. Et le finale est une danse dont la dimension viennoise ne doit pas se perdre dans la rapidité de l'interprétation. Il faut s'interroger longuement sur la manière de traduire cette danse libre, qui fait aussi référence au chant, à l'art du Lied.

Le piano moderne que vous jouez est-il le plus à même de restituer ces trois univers sonores ?

Il se crée un lien entre soi et l'instrument, un lien que j'ai définitivement trouvé avec le piano Steinway moderne que j'aime et sur lequel je joue actuellement. C'est un piano de Hambourg à la sonorité magnifique que tout le monde apprécie, ici, dans mon école à Bloomington, au sein de l'Université de l'Indiana.

Nous en revenons donc à cette tradition que vous transmettez à vos élèves...

En effet et c'est pour cela que je demeure très optimiste. L'avenir de la musique est entre de bonnes mains. Je sais que mes élèves n'oublieront pas à quel point le monde est redevable à ces trois compositeurs dont l'œuvre est inoubliable. Même si chaque jeune artiste attend la reconnaissance et le succès, ce qui est bien normal, il est plus important encore qu'il prenne conscience de sa responsabilité vis-à-vis de ces compositeurs, qui ont créé une richesse inouïe. Elle témoigne de l'existence de notre civilisation et sans eux, le monde serait beaucoup plus pauvre.

Vienne, en 1791, héberge les génies de l'Europe et la ville fiévreuse nourrit le classicisme déjà mourant.

Il y a le Théâtre et l'Opéra qui accueillent la cour, mais aussi la musique de chambre, réfugiée dans les salons des princes, puis la musique symphonique, apparue timidement, comme un écho des orchestres enviés de Paris et de Mannheim. Mais, Vienne, à la fin du XVIII^e siècle, c'est plus encore. La crise passée du *Sturm und Drang* des années 1770-1775, la capitale subit le malaise politique et la résonance d'une révolution parisienne redoutée. La bourgeoisie naissante ne s'accorde plus des régimes immuables.

Le mythe du héros est sur le point de naître. Seul contre tous, il succède aux monarques. L'une de ses armes préférées devient le piano-forte, qui se substitue au clavecin. Piano-forte et clavecin n'appartiennent pas à la même raison philosophique.

Sous les doigts de Haydn et de Mozart, le nouveau clavier apostrophe le public. Grâce aux facteurs - les Graf, Stein, Silbermann, et bientôt Broadwood, Pleyel et Erard - qui prêtent et offrent parfois leurs instruments, l'espace et la puissance du piano gagnent de nouvelles salles, toujours plus vastes. Les concertos, sonates, variations en tous genres ne distraient alors plus. Les joutes musicales - dont celle légendaire qui oppose devant l'Empereur, Mozart et Clementi à la fin de l'année 1781 - explorent de nouvelles harmonies, révèlent des confidences toujours plus audacieuses.

À Vienne, Mozart découvre les fugues de Bach - « Enfin, j'apprends quelque chose » se serait-il exclamé - mais revendique aussi une liberté et une expression nouvelles.

L'*Empfindsamkeit*, cette sensibilité qui se pare encore du style galant, met l'artiste à nu. Au fil des partitions, les formules traditionnelles s'étiolent. Et puisque les notes peuvent enfin être tenues, que les mélodies chantent, débarrassées de la basse d'Alberti, le musicien viennois explore un discours musical plus fluide et aventureux.

Beethoven, de son côté, densifie son discours. Comment va-t-il rompre les digues que lui impose le classicisme ? A quoi peut servir un langage nouveau si la facture instrumentale ne l'accompagne pas dans sa recherche de sonorités nouvelles ? La *Sonate Pathétique* porte bien la mention « pour pianoforte ou clavecin ».

Le clavier demeure un outil (mais, Beethoven ne dit-il pas aux musiciens « qu'ai-je à faire de vos misérables instruments lorsque l'esprit souffle en moi » ?) avec lequel il peint le théâtre de l'Humanité et ose, pour la première fois, ne plus s'adresser à Dieu. Il admire Bach et regrette ne pas avoir travaillé avec Mozart.

Dans les rues de Vienne, Schubert croise parfois Beethoven sans jamais oser lui adresser la parole. Le compositeur du *Roi des Aulnes* tombe le masque car ses interrogations touchent à l'essence même de la musique : quelle est la place de l'artiste dans la société lorsque celui-ci veut, au péril de sa vie, assumer seul son art sans dépendre de la commande ? Comme Beethoven, mais avec plus de douleur que de rage, il joue des silences et des non-dits : ce que Vienne peut tolérer, mais ne veut voir, ce que la police de Metternich instruit, mais que l'empereur soutient, tout cela prend forme sous les plumes de Beethoven et de Schubert.

Ces histoires viennoises qui se croisent, si proches dans le temps et l'espace ne pouvaient naître que sur les bords d'un fleuve qui diffuse le sang nouveau de l'Europe. Vienne flamboie en 1800. Certains y ont vu la répétition générale du siècle suivant.



Menahem Pressler

Né à Magdebourg le 16 décembre 1923, Menahem Pressler fuit l'Allemagne nazie en 1938 et reçoit l'essentiel de sa formation en Israël - où il grandit - auprès du pianiste Eliahu Rudiakov et de Leo Kestenberg, élève de Ferruccio Busoni puis d'Eduard Steuermann, lui aussi disciple de Busoni, aux Etats-Unis.

Sa science musicale et sa profonde connaissance du piano et de la musique de chambre lui ont valu une reconnaissance incontestée.

La renommée internationale de Menahem Pressler commence après l'obtention du premier prix de piano au Concours Debussy à San Francisco en 1946, immédiatement suivie par ses débuts américains avec l'orchestre de Philadelphie sous la direction d'Eugène Ormandy. En 1955, le festival de musique de Berkshire voit les débuts du *Beaux Arts Trio* devenu, au fil des années, une formation légendaire qui sera applaudie dans le monde entier pendant 53 ans.

Il donne des cours d'interprétation en Allemagne, en France, au Canada, en Argentine, au Brésil, il est juré des concours de Santander, Van Cliburn et Reine Elizabeth.

Nommé « Distinguished Professor » par l'Université d'Indiana, à Bloomington, Menahem Pressler en est aujourd'hui professeur honoraire. En 1998, il reçoit un « Lifetime Achievement Award » du magazine Gramophone et la récompense « Ehrenurkunde » de la critique musicale allemande en reconnaissance de 40 années passées au service de la musique. En mai 2000, Menahem Pressler est élu à l'Académie Américaine des Arts et Sciences. Récemment, le gouvernement français l'a décoré du titre de Commandeur dans l'Ordre des Arts et Lettres et il a reçu du gouvernement allemand la « Deutsche Bundesverdienstkreuz » pour l'ensemble de sa carrière qui lui a redonné au mois de septembre 2012, la citoyenneté allemande.

"Tales from Vienna"

Franz Schubert

Piano Sonata No. 18 in G Major, D. 894

44'28

- | | | |
|---|----------------------------|-------|
| 1 | Molto moderato e cantabile | 18'35 |
| 2 | Andante | 9'30 |
| 3 | Menuetto | 5'37 |
| 4 | Allegretto | 10'46 |

Wolfgang Amadeus Mozart

- 5 Rondo in A minor, K. 511

10'24

Ludwig van Beethoven

Bagatelles, Op. 126

19'57

- | | | |
|----|---------------------|------|
| 6 | I. Andante con moto | 3'21 |
| 7 | II. Allegro | 3'25 |
| 8 | III. Andante | 2'25 |
| 9 | IV. Presto | 4'20 |
| 10 | V. Quasi allegretto | 2'25 |
| 11 | VI. Presto | 4'01 |

TT'. 75'49

Menahem Pressler... ...in the footsteps of giants

One of today's greatest interpreters, a living legend of the piano, discusses the three Viennese works he has brought together for this album.

You left Germany on the eve of the Second World War and, like many musicians from Europe, you passed on your art to others in the United States. Do you claim the influence of a specific musical tradition?

Of course. What you call tradition is the history of which we are part, following in the footsteps of interpreters who played and recorded the works featured on this disc before we did. Artur Schnabel, Wilhelm Kempff, Edwin Fischer were not 'great' because they played the piano, but because they sought beauty and grandeur in music. In this recital, the tradition is Viennese. The city plays a big role in this music, as was later to be the case in Leipzig with Mendelssohn and Schumann.

So what do you think of the maxim attributed to Gustav Mahler, 'Tradition ist Schlamperei' (Tradition is sloppiness)?

I think what Mahler meant is that slavish imitation of what you hear is like wearing somebody else's jacket! We all have to find our own way.

Tell us about Mozart's Rondo in A minor of 1787. Is this not a valedictory piece, already pre-Romantic in mood?

Apart from the slow movement of the Piano Concerto in A Major, with which it shares the same valedictory atmosphere, for me there is nothing more beautiful than this Rondo by Mozart. It uses highly advanced chromaticism that foreshadows the style of Chopin. It's a very difficult piece. Once it was a set work in a piano competition where Mieczyslaw Horszowski and I were members of the jury. The candidates had a choice between playing the Rondo in A minor or Schubert's Impromptu in G flat major. Horszowski predicted that any pianist who chose the Rondo would be eliminated. His prophecy turned out to be accurate.

How to explain it? This music contains both sadness and joy, and the performer has to have experienced both. It's one of the most personal pieces Mozart ever composed. There is nothing luminous; everything is summed up in the smile evoked by the switch from the minor mode to the major. I imagine the composer remembering moments of past happiness. He takes leave of the listener as he will do, four years later, in his last concerto, in B flat major.

By choosing Beethoven's Bagatelles, you provide a spiritual link with Mozart...

Beethoven was influenced by Mozart's style. He would have liked to study with him, and he is thought to have met him in 1787. But his mother's death forced him to give up the idea in order to support his family. Later, he worked with Haydn.

Mozart's influence is felt even in the Diabelli Variations, which is a late masterpiece, but dates from before these Bagatelles.

Do you think Beethoven conceived a new musical form in his Bagatelles, a freer form that prefigures Schubert?

No, I don't believe so. Beethoven didn't invent new forms, and I don't think that Schubert knew these Bagatelles. But we know that Schubert was conscious of the importance of Beethoven's sonatas. It was only after the older composer's death that he wrote his final sonatas, which are incredibly daring harmonically.

You have chosen to record Schubert's Sonata in G Major.

It's a magnificent work, but very tricky to interpret. In a sense, there are no dramatic effects in this music. The first movement, *Molto moderato e cantabile*, is a fantasia, but you can't reproduce its character of 'fantasy' if you don't feel it yourself. Though it is pianistic, at the same time it's as if Schubert had 'forgotten' the piano in this piece: he goes beyond the sonic constraints of the instrument. The Menuetto, for example, is a kind of waltz that would be impossible to dance to. And the finale is a dance whose Viennese dimension must not get lost in the speed of performance. One has to think long and hard about how to convey the spirit of this free dance, which also refers to singing, to the art of the lied.

Is the modern piano you play the best instrument to reproduce these three sound worlds?

There's a link that is created between one's personality and one's instrument, a link I finally found with the modern Steinway piano that I love and that I play at the moment. It's a piano from Hamburg, with a beautiful sound that everyone admires in my school here in Bloomington, at Indiana University.

So we have come back full circle, to the tradition that you pass on to your students.

Exactly, and that's why I remain very optimistic. The future of music is in good hands. I know my students won't forget how much the world owes to these three composers whose œuvre is imperishable. Even though all young artists expect recognition and success, which is quite normal, it's even more important for them to realise their responsibility to these composers, who created unprecedented riches. Their output testifies to the existence of our civilisation, and without them the world would be a much poorer place.

Vienna in 1791 was home to the geniuses of Europe, and the excitable city nursed an already dying Classicism.

There were the Theatre and Opera House under the auspices of the court, but also chamber music, sheltered in the salons of princes, then symphonic music making a timid appearance on the scene, like an echo of the envied orchestras of Paris and Mannheim. But Vienna in the late eighteenth century was still more than that. After the *Sturm und Drang* crisis of the years 1770-75, the city suffered from a political malaise and the resonances of a Parisian revolution that created a climate of fear. The nascent bourgeoisie would no longer tolerate immutable regimes.

The myth of the hero was about to be born. Alone against all comers, he became a substitute for monarchs. One of his favourite weapons was the piano, which replaced the harpsichord. The fortepiano and the harpsichord did not belong to the same philosophical order. Under the fingers of Haydn and Mozart, the new keyboard cried out for the public's attention. Thanks to the instrument makers – Graf, Stein, Silbermann, and soon Broadwood, Érard, and Pleyel – who loaned and sometimes made gifts of their creations to composers, the increased compass and power of the piano conquered new and ever larger halls.

Concertos, sonatas, variations of all kinds were no longer written for sheer entertainment. Musical contests, like the legendary one that pitted Mozart against Clementi in front of the Emperor in late 1781, explored new harmonies and disclosed ever bolder secrets.

In Vienna, Mozart discovered the fugues of Bach – ‘At last I’ve learnt something’, he is said to have exclaimed – but also asserted a new freedom and expressiveness. *Empfindsamkeit*, that extreme sensibility still decked in the galant style, stripped the artist naked. As new scores were published, the traditional formulas began to fade. And since notes could at last be sustained, and melodies could sing, freed from the shackles of the Alberti bass, the Viennese composer explored a more fluid and adventurous musical discourse.

Beethoven, meanwhile, increased the density of his discourse. How was he to break the barriers imposed on him by Classicism? What use was a new language if the art of instrument making did not accompany him in his quest for innovative sonorities? The *Pathétique* Sonata still bears the heading 'for pianoforte or harpsichord'. The keyboard remained a tool (though did he not say to musicians 'What have I to do with your wretched instruments when the spirit is upon me?' when they complained of the difficulty of his writing?) with which he depicted the theatre of the world and dared, for the first time, no longer to address God. He admired Bach and regretted not having worked with Mozart.

In the streets of Vienna, Schubert sometimes passed Beethoven but never dared speak to him. The composer of *Erlkönig* throws off the mask, because his questions touch on the essence of music: what is the role of the artist in society when he wishes, at the risk of his life, to take sole responsibility for his art without relying on commissions? Like Beethoven, but more in sorrow than in anger, he plays on silences and covert messages. What Vienna could tolerate, but did not wish to see, what Metternich's police prosecuted, but the Emperor supported, took shape under the pen of Beethoven and Schubert.

These intersecting tales from Vienna, so close in time and space, could only have been born on the banks of a great river that diffused the new blood of Europe. Vienna was ablaze with brilliance in 1800. Some have seen it as the dress rehearsal of the century to come.



Menahem Pressler

Born in Magdeburg on 16 December 1923, Menahem Pressler fled Nazi Germany in 1938. It was in Israel, where he was raised, that he received most of his training, with the pianists Eliahu Rudiakov and Leo Kestenberg, a pupil of Ferruccio Busoni, followed by lessons with Eduard Steuermann, also a Busoni disciple, in the United States.

His musical learning and his profound knowledge of the piano and chamber music have earned him an undisputed reputation.

Menahem Pressler's international fame began to develop after he won first prize at the Debussy Piano Competition in San Francisco in 1946, immediately followed by his American debut with the Philadelphia Orchestra under the direction of Eugene Ormandy. In 1955, the Berkshire Music Festival witnessed the debut of the Beaux Arts Trio, which was to become a legendary group, acclaimed all over the world for fifty-three years.

He gives masterclasses in Germany, France, Canada, Argentina, and Brazil, and is a jury member at the Santander, Van Cliburn, and Queen Elisabeth competitions.

Appointed Distinguished Professor by Indiana University in Bloomington, Menahem Pressler is now an honorary professor there. In 1998 he received a Lifetime Achievement Award from *Gramophone* magazine and an Ehrenurkunde award from German music critics to mark forty years spent in the service of music. In May 2000 he was elected to the American Academy of Arts and Sciences. Recently, the French government decorated him with the rank of Commandeur in the Ordre des Arts et Lettres, while the German government awarded him the Deutsches Bundesverdienstkreuz in recognition of his entire career and conferred German citizenship on him in September 2012.

ウィーン物語

フランツ・シューベルト

ピアノ・ソナタ第18番 ト長調 D. 894

44'28

- | | | |
|---|----------------------|-------|
| 1 | モルト・モデラート・エ・カンタービレ | 18'35 |
| 2 | アンダンテ | 9'30 |
| 3 | メヌエットーアレグロ・モデラート トリオ | 5'37 |
| 4 | アレグレット | 10'46 |

ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト

- 5 ロンド イ短調 K. 511

10'24

ルードヴィッヒ・ヴァン・ベートーヴェン

バガテル Op. 126

19'57

- | | | |
|----|--------------------------------------|------|
| 6 | I. アンダンテ・コン・モト、カンタービレ・エ・コン・ピアーチェヴオーレ | 3'21 |
| 7 | II. アレグロ | 3'25 |
| 8 | III. アンダンテ、カンタービレ・エ・グラツィオーソ | 2'25 |
| 9 | IV. プレスト | 4'20 |
| 10 | V. クワジ・アレグレット | 2'25 |
| 11 | VI. プレスト、アンダンテ・アマービレ・エ・コン・モト | 4'01 |

TT'. 75'49

メナヘム・プレスラー 巨人たちの陰で

現代で最も偉大な演奏家であり、
生きながらにして伝説的となった
ピアニスト、メナヘム・プレスラー
が、ここに録音されたウィーン楽派
の3作品について語る。

第二次大戦直前にドイツを離れ、ヨーロッパ出身の多くの音楽家と同様、アメリカで教えられましたが、なにか特定の音楽的伝統からの影響を受けていることを主張されますか。

もちろんです。あなたが伝統と呼ばれるものは、私たちがその中で生きている歴史のことです。そこでは、あなたも耳にする作品を、私たち以前に多くの演奏家が演奏してきました。アルトゥール・シュナーベル、ウィルヘルム・ケンプ、エドウィン・フィッシャーなどは、ピアノを弾いていたから「偉大」なのではなく、音楽の中に美や偉大さを探し求めたから「偉大」なのです。今回録音したリサイタルでの伝統とはウィーンの伝統です。この街はその伝統に重要な役割を果たしました。それは、後にライプツィヒがメンデルスゾーンやシューマンとともに重要な役割を果たしたのと同じです。し、どのように演奏するかという選択にもはや迷いはありません。

ギュスタフ・マーラーは「伝統とは不潔なものだ」と言ったといわれていますが、これについてどう思われますか。

これらふたつのアプローチは相反するものではありません。マーラーが言いたかったのは、聞いた音楽を盲従的に模倣することは、自分のものでない背広を着るようなものだということだと思います。各自が自分の道を見つけるべきなのです。

モーツァルトが**1787**年に作曲したロンドについてお話しくさいますか。すでにプレ・ロマン派の匂いが漂っていた気配に別れを告げるような曲ではないでしょうか。

私にとって、この『ロンド』とイ長調の『ピアノ協奏曲』の緩徐楽章ほど美しいものはありません。『ロンド』では、ショパンを予告するような、時代を先取りした半音階的技法が見られます。これは演奏が大変に困難な作品です。この曲にまつわるあるエピソードがあります。ある国際コンクールで、私はミエチスワフ・ホルショフスキとともに審査員席に座っていました。コンクール参加者は、この『ロンド』と、シューベルトの変ト短調の『即興曲』から一曲を選ぶことになっていました。ホルショフスキは、『ロンド』を選んだ受験者は皆落ちると言うのです。そしてそれは本当でした。

これをどう説明したら良いのでしょうか。この音楽にはあまりに多くの悲しみと喜びが、自分が体験しないと表現できないことがつまっています。この作品は、モーツァルトが作曲した中でも最も個人的な音楽のひとつです。光り輝くようなものは何もなく、調性が短調から長調に変わる時、全てが微笑みの中に要約されているのです。過去の幸福を思い出しているモーツァルトが思い浮かびます。4年後の変ロ長調の最後のコンチェルトと同じようなやり方で、聴く人にさよならを言って曲が終わります。

ベートーヴェンの『バガテル』を選ばれたことで、モーツァルトとの精神的なつながりを示されました。

ベートーヴェンはモーツァルトの書法に影響を受けました。彼はモーツァルトに師事したいと思っていて、1787年には実際に会っています。けれども母親が死んだことで家族を養わなければならなくなり、この計画を放棄しなければならなくなりました。しかし後にハイドンに師事しています。

モーツァルトの影響は『ディアベリ変奏曲』にまで見ることができます。後期の代表作ですが、『バガテル』より早くに書かれた作品です。これらの曲は、簡潔な、もっと性格に言えば、簡潔に感じられる作品です。

ベートーヴェンは『バガテル』をもって、シューベルトを予告するようなより自由な新しい音楽形式を想像していたと思われますか。

いえ、そうは思いません。ベートーヴェンは形式というものは考案していませんし、シューベルトが『バガテル』を知っていたとも思いません。ただ、シューベルトはベートーヴェンのピアノソナタがどれだけ重要かを知っていました。これは明らかな事実です。ベートーヴェンが亡くなってから、シューベルトは、非常に大胆な和声が見られる最後期のソナタを作曲しているのです。

シューベルトのト長調のソナタを選ばれましたが。

これは全く素晴らしい作品ですが、演奏は大変に微妙です。ある意味では、この音楽には悲劇はありません。第1楽章の「モルト・モデラート・エ・カンタービレ」は幻想曲ですが、演奏家自身がまさに「幻想曲」であると感じ取らなければ、その性格を表現することはできません。ピアノ曲ではありますが、シューベルトはピアノを「忘れて」いると思われます。ピアノという楽器の音響的制約を完全に超えているのです。例えば、第3楽章の「メヌエット」はそれにあわせて踊ることのできないワルツのようなものです。最終楽章もダンスですが、早い速度にかこつけてウィーン的な面を失ってはいけません。歌、つまりドイツ歌曲にも通ずるこの自由なダンスをどのように演奏で伝えてゆくか、じっくりと考えなければならないでしょう。

現代のピアノは、これら3つの作品の音の世界を表現するのに適しているとお考えですか。

人と楽器の間にはある関係が生まれますが、私は、今弾いている、私自身の好みの現代のスタインウェイピアノに、その関係を最終的に見つけました。ここインディアナ大学のブルーミントンの音楽学校で皆が好んでいる、素晴らしいハンブルグ製のピアノです。

生徒さんたちに教えておられる伝統の話に戻ってきますが……

そうですね。だからこそ、私は楽観的です。音楽の未来はよく受け継がれています。忘れ難い名作を生み出したこれら3人の作曲家たちに負うものがどれだけ大きいかを、私の生徒たちは忘れないと思います。若いアーティストが認められて成功することを期待するのはごく普通のことですが、もっと大切なのは、かつてなかった豊かな音楽を創造したこれらの作曲家に対して、自分がどれだけの責任を負っているのかを認識することです。それは我々の文明が存在していたことを証明するものですし、彼ら作曲家がいなければ、世界はずっと貧しいものになっていたことでしょう。

ウィーン、1791年。天才たちの居が並ぶ熱にうなされたようなこの街では、すでに過去のものとなりつつあった古典主義がまださかんに行われていた。

オペラ座や劇場は宮廷のお歴々を迎え入れ、大公たちのサロンでは室内楽が演奏され、また、羨望の的だったパリやマンハイムの管弦楽団の例にならうかのように、交響曲がやっと顔を出し始めたところだった。しかし18世紀末のウィーンはそれだけにとどまらない。1770年から75年にかけて吹き荒れた「疾風怒濤」の嵐が去ってからは、政治不安と、パリで起こった恐るべき革命の余韻が広がっていたのである。やっと頭をもたげ始めた市民階級は、これまでと何ら変わるもののない政体とは相容れないものとなっていた。

そんな中、ヒーロー神話が生まれかけていた。全てを敵にまわしてたった一人で戦う者が、君主たちのあとを継いだのだ。そのお気に入りの武器の一つは「フォルテピアノ」といって、チェンバロに取って代わっていった。フォルテピアノとチェンバロは同じ哲学的道理には属さない楽器なのだ。

ハイドンやモーツァルトの指が奏でる新しい鍵盤楽器が、聴く人を不意に呼び止める。グラーフ、スタイン、ジルバーマン、さらにはブロードウッド、プレイエル、エラールなどの楽器製造者が自作の楽器を貸したり贈ったりすることで、強い音響を誇るピアノは、どんどんと広く大きくなってゆく演奏会場に場を占めるようになった。

協奏曲、ソナタ、変奏曲など、あらゆるジャンルの音楽は、もう貴族たちを楽しませるだけの音楽ではなくなっていた。音楽合戦——1781年末に皇帝の前でモーツァルトとクレメンティが行った有名な演奏合戦など——は、斬新な和声の探求の場となり、常により大胆な形で内面の発露が行われるようになってゆくのである。

ウィーンでは、モーツァルトがバッハのフーガに出会ったところだった。

フーガという音楽に触れて、モーツァルトは「やっと何かを学んだ！」と叫んだかもしれない。しかし同時に彼は、自由や新しい表現法も主張していったのだ。ドイツ語で「エンプフィントサムカイト」を呼ばれる感性は、いまだにギャラント様式で飾られてはいるものの、芸術家の感性を丸出しにするものだった。楽譜を追うに従って、伝統的な型が薄れていく。アルベルティ・バスから解放されて、やっと音符が保たれメロディーが自由に歌えるようになった今、モーツァルトはより冒険味に満ちた、流れるような話法を探索するのであった。

ベートーヴェンの話法は次第に密になっていった。古典主義音楽という堤防をどのようにして崩すか。楽器そのものが彼の生み出す斬新な響きについていけないのならば、新しい音楽語法に何の意味があるのか。『悲愴ソナタ』には「フォルテピアノまたはチェンバロのための」と明記されている。鍵盤楽器はベートーヴェンにとって、人類の劇を描くための道具であり(彼は音楽家たちに「私の中で精神の息吹がわきあがっている時に、あなた方の哀れな楽器で何をしろと言うのだ?」と言ったのだが)、歴史上はじめて、なんと、神に訴えることをやめたのだ。ベートーヴェンは、バッハに感服し、モーツァルトに師事できなかったことを後悔していた。

ウィーンの街角では、シューベルトは時々ベートーヴェンとすれ違ったが、声をかけるには至らなかった。「芸術家が注文に頼らずにひとりで、人生そのものをかけて自らの芸術を全うしようとする時、その芸術家の社会における位置はいかなるものか」という音楽の根本に関する問いかけを発していた『魔王』の作曲者シューベルトは、仮面をはずしたありのままの自分を見せていた。ベートーヴェンのように、しかし怒りよりも苦悩をもって、静寂を、言葉にできないものを表現しようとしていたのだ。それはウィーンが許容していはいたものの目にしたくなかったもの、メッテルニヒの警察が教化していたものの皇帝が支援を惜しまなかったものだった。そういったあらゆるものが、ベートーヴェンやシューベルトの筆から形になって生まれていったのである。

時間的にも空間的にもあまりにも近いところで繰り広げられたこれらのウィーン物語は、ヨーロッパという新しい血が流れる川のほとりでしか生まれ得なかった物語である。1800年、ウィーンは燃えていた。ある人々は、そこに次の世紀の予行演習を見ていた。



メナヘム・プレスラー

ドイツのマグデブルグ生まれ。学生時代を過ごしたイスラエルで核となる音楽教育を受けた。彼の音楽全般に関する博識とピアノおよび室内楽のレパートリーの深い知識は、広く認められている。

1946年、サン・フランシスコのドビュッシー・コンクールで優勝したことで、国際的な名声を得た。コンクール直後に、ユージン・オーマンディー指揮フィラデルフィア管弦楽団と共演してアメリカ・デビューを果たす。1955年、バークシャー音楽祭でボザール・トリオが結成コンサートを開く。以来、年を経るごとに、伝説的な室内楽グループとなって世界中で喝采を受ける。

プレスラーは、ドイツ、フランス、カナダ、アルゼンチン、ブラジルなどで演奏法の講義を行う他、これまでに、サンタンデール、ヴァン・クライバーン、エリザベート王妃などの国際ピアノコンクールの審査員を務める。

アメリカ・バーミンガムのインディアナ大学「荣誉教授」、現名誉教授。40年間にわたる音楽への貢献を称え、1998年には音楽雑誌「グラモフォン」より「ライフタイム・アチーブメント・アワード」を、ドイツ音楽批評家協会より「名誉表彰」を受賞。2000年5月にはアメリカ芸術科学アカデミーのメンバーに選出される。最近では、フランス政府より芸術文化勲章のコマンドゥール章を、ドイツ政府からはこれまでの音楽活動に対して「連邦政府貢献十字勲章」を受賞。2012年9月にはドイツ国籍を贈られている。

“Wiener Geschichten,,

Franz Schubert

Klaviersonate Nr. 18 in G-Dur, D. 894

44'28

- | | | |
|---|----------------------------|-------|
| 1 | Molto moderato e cantabile | 18'35 |
| 2 | Andante | 9'30 |
| 3 | Menuetto | 5'37 |
| 4 | Allegretto | 10'46 |

Wolfgang Amadeus Mozart

- 5 Rondo in a-Moll, K. 511

10'24

Ludwig van Beethoven

Bagatellen, Op. 126

19'57

- | | | |
|----|---------------------|------|
| 6 | I. Andante con moto | 3'21 |
| 7 | II. Allegro | 3'25 |
| 8 | III. Andante | 2'25 |
| 9 | IV. Presto | 4'20 |
| 10 | V. Quasi allegretto | 2'25 |
| 11 | VI. Presto | 4'01 |

TT'. 75'49

Menahem Pressler...

... auf den Spuren

der Riesen

Einer der größten Interpreten der heutigen Zeit – lebende Legende des Klaviers – spricht über die drei Wiener Partituren, die er für dieses Album zusammengebracht hat.

Sie haben Deutschland kurz vor dem Zweiten Weltkrieg verlassen und wie viele Musiker aus Europa haben Sie Ihre Kunst in den USA weitergegeben. Behaupten Sie von sich, den Einfluss einer ganz bestimmten musikalischen Tradition zu vertreten?

Selbstverständlich. Das was Sie Tradition nennen, ist eine Geschichte, in die wir uns einschreiben, indem wir auf den Spuren der Interpreten wandeln, die – vor uns – die Werke, die auf dieser CD versammelt sind, gespielt und aufgenommen haben. Artur Schnabel, Wilhelm Kempff, Edwin Fischer usw. waren nicht etwa „groß“, weil sie Klavier spielten, sondern weil sie die Schönheit und die Größe in der Musik suchten. Hier ist es also die Wiener Tradition. Die Stadt Wien spielt dabei eine ganz wichtige Rolle, sowie später dann Leipzig für Mendelssohn und Schumann.

Was denken Sie über den folgenden Satz, den man Gustav Mahler zuschreibt: „Tradition ist Schlamperei“?

Ich glaube, dass Mahler sagen wollte, dass das sklavische Nachahmen dessen, was man hört, ist, wie als zögen Sie eine Jacke an, die nicht die Ihre ist! Jeder muss seinen eigenen Weg finden.

Erzählen Sie uns doch bitte ein wenig über das Rondo in a-Moll von 1787 von Mozart. Haben wir es hier nicht mit einem „Abschied“ zu tun, der bereits frühromantische Züge trägt?

Neben dem langsamen Satz des *Klavierkonzerts in A-Dur*, mit dem es die Atmosphäre von Abschied teilt, gibt es in meinen Augen nichts Schöneres als genau dieses *Rondo* von Mozart.

Eine sehr weit vorangetriebene Chromatik, die Chopins Schreiben ankündigt, prägt das *Rondo*. Es ist ein sehr schwieriges Werk, das zu den Pflichtstücken eines Wettbewerbs zählte, zu dem Mieczyslaw Horszowski und ich als Jurymitglieder geladen worden waren.

Die Kandidaten hatten die Wahl, entweder das *Rondo in a-Moll* zu spielen oder aber das *Impromptu in Ges-Dur* von Schubert. Horszowski prophezeite, dass jeder Pianist, der das *Rondo* wählte, scheitern würde. Seine Vorhersage bewahrheitete sich.

Wie aber soll man sich das erklären? In dieser Musik steckt zugleich Traurigkeit und Freude.

Dies nun sind Gefühle, die der Interpret zuvor hat durchleben müssen. Das Stück zählt zu den persönlichsten Kompositionen, die Mozart geschrieben hat. Es gibt nichts Leuchtendes darin, es ist alles zusammengefasst in dem einen Lächeln, das den Übergang vom Moll zum Dur evoziert. Ich stelle mir den Musiker Mozart vor, wie er sich an glückliche Momente seiner Vergangenheit erinnert. Er nimmt vom Hörer Abschied, so wie er es dann nochmal, vier Jahre später, in seinem letzten Konzert in B-Dur tun wird.

Sie haben Beethovens Bagatellen ausgewählt und schaffen so eine spirituelle Verbindung zu Mozart...

Beethoven war geprägt von Mozarts Schreiben. Er hätte gerne bei ihm studiert und man sagt, er habe ihn 1787 auch getroffen. Aufgrund des Todes der Mutter sah er sich gezwungen, auf das Studium zu verzichten, um für den Lebensunterhalt der Familie zu sorgen. Später hat er dann mit Haydn gearbeitet.

Der Einfluss Mozarts ist bis in die *Diabelli-Variationen* hinein spürbar, dem späten Meisterwerk, das den *Bagatellen* jedoch vorausgeht.

Glauben Sie, Beethoven habe sich dank der *Bagatellen* eine neue, freiere musikalische Form ausdenken können, die wiederum das Schreiben Schuberts ankündigt?

Nein, das glaube ich nicht. Beethoven hat keine neuen Formen erfunden, und ich glaube nicht, dass Schubert Kenntnis von den *Bagatellen* hatte. Dass Schubert sich der Wichtigkeit von Beethovens Sonaten vollauf bewusst war, das wiederum ist erwiesen. Erst nach dessen Tod hat er seine letzten Sonaten komponiert, die voller fantastischer Kühnheit in der Harmonik sind.

Ihre Wahl für die CD-Aufnahme ist auf Schuberts Sonate in G-Dur gefallen...

Das ist ein wunderbares Werk, aber sehr schwer zu interpretieren. In gewisser Weise gibt es in dieser Musik keinen dramatischen Effekt. Der erste Satz, das *Molto moderato e cantabile*, ist eine Fantasie, deren „Fantasie“-Charakter Sie nur dann wiedergeben können, wenn Sie ihn selbst verspüren. Es ist ein pianistisches Stück, in dem Schubert aber das Klavier in gewisser Weise „vergessen“ hat. Tatsächlich geht er über die Klanggrenzen des Instruments hinaus. Das *Menuetto* zum Beispiel ist ein Walzer, auf den man unmöglich tanzen kann. Und der Schlusssatz ist ein Tanz, dessen Wiener Dimension nicht in der Geschwindigkeit der Interpretation untergehen darf. Man muss sich lange Gedanken machen dazu, wie dieser freie Tanz, der auch auf den Gesang, auf die Liedkunst Bezug nimmt, zu gestalten ist.

Mit dem modernen Flügel, den Sie spielen, ist es damit leichter, jene drei Klangwelten wiedererstehen zu lassen?

Es entsteht eine Verbindung zwischen einem selbst und dem Instrument, eine Verbindung, die ich definitiv auf dem modernen Steinway-Flügel, den ich liebe und auf dem ich momentan spiele, gefunden habe. Es ist ein Flügel aus Hamburg mit wunderbarer Klangeigenschaft, den alle hier, in meiner Schule in Bloomington, an der Indiana University, sehr schätzen.

Womit wir noch einmal zurückkehren zu jener Tradition, die Sie an Ihre Schüler weitergeben...

Ganz genau, und deshalb bleibe ich auch optimistisch. Die Zukunft der Musik liegt in guten Händen. Ich weiß, dass meine Schüler nicht vergessen werden, wie viel die Welt diesen drei Komponisten verdankt, deren Werke unvergesslich sind. Selbst wenn jeder junge Künstler sich Anerkennung und Erfolg erhofft, was ganz normal ist, so ist es doch noch wichtiger, dass er sich seiner Verantwortung gegenüber diesen Komponisten, die einen unglaublichen Reichtum geschaffen haben, bewusst wird. Dieser Reichtum zeugt von der Existenz unserer Zivilisation, und ohne sie wäre die Welt wesentlich ärmer.

1791 sind in Wien die genialen Köpfe Europas versammelt, und die unruhige Stadt hält zugleich den bereits sterbenden Klassizismus am Leben.

Es gibt das Theater und die Oper, die den Hof zu Gast haben, aber auch die Kammermusik, die sich in die Prinzensalons geflüchtet hat, und dann die symphonische Musik, eine noch schüchterne Erscheinung, wie ein Echo der zu beneidenden Orchester von Mannheim und Paris. Aber das Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts ist noch mehr. Nach der *Sturm und Drang*-Krise der Jahre 1770 bis 1775 erlebt die Hauptstadt das politische Unbehagen und den Widerhall der gefürchteten Pariser Revolution. Die aufkommende Bourgeoisie kann sich keine unverrückbaren Regime mehr leisten.

Der Heldenmythos entsteht. Allein gegen alle ist der Held der Nachfolger der Monarchen. Eine seiner meistgeschätzten Waffen ist das Pianoforte, das das Cembalo ablöst. Pianoforte und Cembalo gehören nicht zur selben philosophischen Denkart.

Unter den Fingern von Haydn und Mozart spricht die neue Tastatur direkt zum Publikum. Dank der Instrumentenbauer wie Graf, Stein, Silbermann und bald auch Broadwood, Pleyel und Erard, die bisweilen ihre Instrumente anbieten und verleihen, dringen Kraft und Spannweite des Klaviers in neue, in im größere Säle vor.

Die Konzerte, Sonaten und Variationen aller Art dienen nun nicht mehr der Unterhaltung. In musikalischen Kämpfen – wie der legendären Auseinandersetzung zwischen Mozart und Clementi, die sich Ende 1781 vor dem Kaiser als Rivalen gegenüber treten – werden neue Harmonien aufgetan, und immer gewagter sind die Dinge, die zutage treten.

In Wien entdeckt Mozart Bachs Fugen – „zumindest“, so soll er gesagt haben, „lerne ich etwas“ –, doch beansprucht er für sich auch eine neue Freiheit und eine neue Ausdruckskraft.

Die *Empfindsamkeit*, jene Einföhlung, die sich noch mit dem galanten Stil schmückt, zeigt den Künstler völlig ungeschminkt. Von Partitur zu Partitur werden die traditionellen Formeln schwächer. Und als dann die Noten endlich gehalten werden dürfen und die Melodien, von Albertis Bass befreit, singen, macht Mozart sich daran, eine fließendere und abenteuerlustigere Sprache zu ergründen.

Beethoven wiederum verdichtet seine Rede. Wie bringt er die Mauern, mit denen der Klassizismus ihn umstellt, zum Einsturz? Was nutzt denn eine neue Sprache, wenn der Instrumentenbau sie bei ihrer Suche nach neuen Klängen nicht begleitet? Auf der *Sonate Pathétique* steht in der Tat: „für Pianoforte oder Cembalo“. Die Tastatur ist weiterhin ein Werkzeug, mit dem Beethoven das Menschheitstheater malt und es zum ersten Male wagt, sich nicht mehr an Gott zu wenden. (Aber sagt er den Musikern nicht zugleich auch: „Was habe ich mit euren miserablen Instrumenten zu schaffen, wo doch in mir der Geist weht“...?). Er bewundert Bach und bedauert, nicht mit Mozart gearbeitet zu haben.

In den Straßen Wiens kreuzen sich bisweilen Schuberts und Beethovens Wege, doch wagt es Schubert nicht, Beethoven anzusprechen. Der Komponist des *Erkönigs* reißt die Maske hinunter, denn seine Bemühungen berühren das Wesen der Musik selbst: Wo ist der Platz des Künstlers in der Gesellschaft, wenn dieser, unter Einsatz des Lebens, seiner Kunst nachgehen möchte, ohne von einem Auftrag abzuhängen? Wie Beethoven, aber verbunden mit mehr Schmerz und Wut, spielt er mit Momenten der Stille und mit Unausgesprochenem. Was Wien tolerieren kann, aber nicht sehen will, was Metternichs Polizei anweist, der Kaiser jedoch unterstützt, unter der Feder Beethovens sowie der Feder Schuberts nimmt es Form an.

DiesichkreuzendenWienerGeschichten,sonahbeieinander in Zeit und Raum, konnten nur an den Ufern eines Flusses entstehen, der die neue Kraft Europas weiterträgt. Im Jahre 1800 funkelt Wien. Manch einer erblickt darin die Generalprobe zu dem dann folgenden Jahrhundert.



Menahem Pressler

Am 16. Dezember 1923 kommt Menahem Pressler in Magdeburg zur Welt. 1938 flieht er aus dem Nazi-Deutschland. Den Großteil seiner Ausbildung erhält er in Israel als Schüler des Pianisten Eliahu Rudiakov sowie bei Leo Kestenberg in den USA, Schüler erst von Ferruccio Busoni, dann von Eduard Steuermann, der ebenfalls Schüler Busonis war.

Für sein musikalisches Wissen und seine tiefe Kenntnis des Klaviers sowie der Kammermusik zollt man ihm allgemeine Anerkennung.

Der internationale Ruhm Menahem Presslers setzt ein, als er 1946 in San Francisco den ersten Preis beim Debussy-Wettbewerb gewinnt. Direkt im Anschluss daran folgen Engagements mit dem Philadelphia Orchestra unter der Leitung von Eugene Ormandy. 1955 kann man beim Musikfestival von Berkshire die Anfänge des *Beaux Arts Trios* erleben, das sich im Laufe der Jahre zu dem legendären, weltberühmten Ensemble mausert, das es dann auch ganze 53 Jahre lang sein wird.

Menahem Pressler unterrichtet in Deutschland, Frankreich, Kanada, Argentinien und Brasilien und er ist Jurymitglied beim Wettbewerb von Santander sowie dem Wettbewerb Van Cliburn und dem Königin-Elisabeth-Wettbewerb.

Die Indiana University in Bloomington ehrt ihn mit dem Titel „Distinguished Professor“. Heute ist er emeritierter Professor der Universität. 1998 erhält er gleich zwei ganz besondere Auszeichnungen: Zum einen den „Lifetime Achievement Award“ der Zeitschrift Gramophone und zum anderen die „Ehrenurkunde“ der deutschen Musikkritik für 40 Jahre im Dienste der Musik. Im Jahr 2000 wird Menahem Pressler in die American Academy of Arts and Sciences gewählt. Kürzlich erst ist ihm von der französischen Regierung der Titel des „Commandeur dans l'Ordre des Arts et Lettres“ zugesprochen worden, und die deutsche Regierung hat ihm für sein Lebenswerk das Deutsche Bundesverdienstkreuz verliehen, gefolgt, im September 2012, von der deutschen Staatsbürgerschaft, die er so wieder zurückerhalten hat.





JACOBS SCHOOL OF MUSIC

INDIANA UNIVERSITY
Bloomington

La Jacobs School of Music de l'Université d'Indiana est une des institutions les plus célèbres et complètes pour l'étude de la musique. Elle s'est vue classée première dans cette catégorie aux États-Unis par les revues *Change*, *Chronicle of Higher Education* et *US News and World Report*. Elle joue un rôle essentiel dans la formation des futurs interprètes, musicologues, danseurs et pédagogues musicaux qui influenceront l'art de l'interprétation et la pédagogie dans le monde entier.

Parmi les 180 membres du corps professoral, on trouve des interprètes, des musicologues et des enseignants de renommée internationale auxquels s'ajoutent de nombreux prestigieux musiciens et chercheurs invités. Les étudiants de la Jacobs School –plus de 1.600, originaires des 50 états des États-Unis et de 55 autres pays – y bénéficient d'une formation intensive.

Les possibilités de se produire en public sont inégalées dans le cadre des études musicales de niveau universitaire avec plus de 1.100 spectacles chaque année, dont six opéras et trois ballets. Les installations de l'école comprennent cinq bâtiments situés au cœur du campus de la IU Bloomington, qui hébergent notamment une salle d'opéra, des salles de récital d'une exceptionnelle qualité, 200 studios de répétition, des salles de répétition pour les chœurs et pour la musique instrumentale, ainsi que plus de 100 bureaux et studios.

As one of the most comprehensive and acclaimed institutions for the study of music, the Indiana University Jacobs School of Music has been ranked first in the nation by Change magazine, the Chronicle of Higher Education, and U.S. News and World Report. It plays a key role in educating performers, scholars, dancers, and music educators who influence performance and education around the globe.

The 180 full-time faculty members in residence at the Jacobs School include performers, scholars, and teachers of international renown. In addition, many top musicians and scholars visit the school each year. The more than 1,600 students from all 50 states and 55 countries outside the United States who study at the Jacobs School benefit from the intensity and focus of a conservatory combined with the broad academic offerings of a major university.

With more than 1,100 performances each year - including six operas and three ballets - the variety and number of performance opportunities are unparalleled in college music study. The school's facilities include five buildings located in the heart of the IU Bloomington campus; among them, an opera house, outstanding recital halls, 200 practice rooms, choral and instrumental rehearsal rooms, and more than 100 offices and studios.

完全な音楽教育の場として定評のあるインディアナ大学ジェイコブス音楽院は、『チェインジ・マガジン』、『ザ・クロニクル・オブ・ハイヤー・エデュケーション』、『USニュース・アンド・ワールド・レポート』の各誌で全米一にランクされた名門音楽学校である。一流のアーティスト、教師、ダンサー、音楽教育者などを輩出し、世界中の芸術や教育に影響を及ぼしている。

180人を擁する教授陣はすべてジェイコブス音楽院のレジダンス教授で、世界的に著名な演奏家、学識者、教師などからなっている。さらに、毎年、大音楽家や研究者を迎え入れている。国内50州および世界55カ国から集まった1600人の学生は、音楽院の集中的な教育と大規模大学が提供する広範なプログラムを組み合わせた授業を受けることができる。

毎年1100以上を数える舞台には、6回のオペラと3回のバレエの上演も含まれており、そのバラエティに富んだ演奏・上演の機会は、他の音楽学校の追随を許さない。施設としては、ブルーミントン・キャンパス内に位置する5つの建物が中心となっており、その中には、オペラ劇場、リサイタルホール、200の練習室、合唱・器楽リハーサル室、100以上のオフィスやスタジオがある。

Als eine der umfangreichsten und meistgepriesenen Institutionen für das Musikstudium erzielte die Indiana University Jacobs School of Music im Change Magazine, der Chronicle of Higher Education, den U.S. News und im World Report den staatenweit ersten Platz im Hochschulranking. In der Ausbildung von Interpreten, Wissenschaftlern, Tänzern und Musikpädagogen, die rund um den Globus auftreten und lehren, kommt der Indiana University eine Schlüsselrolle zu.

180 Mitarbeiter sind Vollzeit vor Ort, darunter international namhafte Interpreten, Wissenschaftler und Lehrer. Zusätzlich statten jedes Jahr zahlreiche hochkarätige Musiker und Wissenschaftler der Schule ihren Besuch ab. Die 1600 Studenten der Jacobs School aus allen 50 US-Staaten und 55 verschiedenen Ländern profitieren von der Dichte und Zielstrebigkeit eines Konservatoriums, das darüber hinaus die gesamte Bandbreite akademischer Lehre einer Hauptuniversität zu bieten hat.

Mit mehr als 1100 Veranstaltungen pro Jahr – darunter sechs Opern- und drei Ballettaufführungen – bietet die Universität eine beispiellose Vielfalt und Anzahl von Auftrittsmöglichkeiten während des Studiums. Zur Infrastruktur der Schule gehören fünf Gebäude, die zentral auf dem IU Bloomington Campus gelegen sind, darunter ein Opernhaus, hervorragende Konzertsäle, 200 Übungsräume, Räume für Chor- wie auch Instrumentalproben und mehr als 100 Büros und Ateliers.



Julien Mignot, photographe

Dans le cadre de son travail de photographe, Julien Mignot recherche par dessus tout le contraste et la possibilité de rassasier une furieuse curiosité.

Les portraits sont avant tout des rencontres, comme celle-ci avec Menahem Pressler.

Elles adviennent, commandées ou non, le jour, à la Salle Pleyel, au Verbier Festival, ou la nuit dans des lieux plus improbables, autour d'un baby foot dans un vieux bar de l'est bleu de fumée.

Mais le contraste ne s'apparente pas qu'à la musique. Il fonctionne aussi sur ce qu'il photographie. Julien Mignot passe sans cesse d'un univers à l'autre : la mode et les coulisses des défilés parisiens pour *Libération*, photographier la Pietà de Michel Ange seul à seul, un reportage sur les chefs de la nouvelle cuisine pour *Le Monde*, le Festival de l'Image d'Amman en Jordanie dont il commissionne la partie française, un long travail de fond sur les littoraux européens et Été 80, son agence. Il s'agit d'être là où on ne l'attend pas.

Et les photos suivent pour les journaux, les maisons de disque telles qu'EMI, Universal ou Naïve, les cimaises d'agnès b. ou dans le métro parisien.

Pour passer le temps, c'est le retour aux sources terriennes qui l'occupe : l'Auvergne, ses volcans, ses vignes.

In his work as a photographer, Julien Mignot looks above all for contrast and for the opportunity to satisfy a raging curiosity.

His portraits are encounters above all, like this one with Menahem Pressler.

They make their appearance, commissioned or not, at the Salle Pleyel, at the Verbier Festival, or at night, around a table football machine in an old bar in the east of Paris, wreathed in blue smoke.

But that contrast doesn't apply only to music. It also concerns what he photographs. Julien Mignot constantly moves from one world to another: fashion and behind-the-scenes shots of Paris shows for *Libération*, photographing Michelangelo's Pietà head to head, a story on the top chefs of *nouvelle cuisine* for *Le Monde*, the Amman Image Festival in Jordan, whose French section he commissions, a long-term project on European coastlines, and Été 80, his agency. His aim is to be where he's least expected.

And a long succession of photos for newspapers, record companies like EMI, Universal, and Naïve, display walls at agnès b. or in the Paris Métro.

In his spare time, he likes to get back to rural sources: the Auvergne, its volcanoes, its vineyards.

ジュリアンが写真でなによりも好きなのは、コントラストと、強い好奇心を満たしてくれる可能性である。ポートレート写真は何より被写体となる人との出会いであり、それはメナヘム・プレスラーの場合も同じだ。これらの出会いは、注文があるにしろないにしろ、昼間のサル・プレイエルやヴェルビエ音楽祭で、あるいは夜、パリ東部にあるたばこの煙で青くもった古びたバーの中で、テーブル・フットボールに興じているときにやってくるのだ。しかしコントラストは音楽だけにあるものではない。彼が撮影するものにも表れる。ジュリアンは、常に様々な世界をわたり歩いている。『リベラシオン』紙のためにモードやパリ・コレクションのバックステージにいたと思えば、ミケランジェロの《ピエタ》像にひとりきりで対峙し、『ル・モンド』紙のためにヌーヴェル・キュイジーヌの新星シェフについてのルポルタージュを行い、フランス代表としてヨルダンのアンマン映像フェスティバルに赴き、他にも、ヨーロッパの沿岸地帯を撮り続けたり、所属エージェントの Eté 80 のための息の長い仕事を続けたりしている。こんなところにとするような場所に、彼は姿を現すのだ。その写真は、各誌紙で、EMI、ユニヴァーサル、ナイーヴなどのCDジャケットで、アニエス・Bのギャラリーで、さらにはパリのメトロで目にすることができる。時折り故郷のオーヴェルニュ地方に帰り、地方特有の火山やブドウ畑に彩られた農村という原点に戻って時を過ごしている。

Bei seiner Arbeit als Fotograf geht Julien Mignot vor allem Kontrasten nach und er sucht immer Möglichkeiten, seine überbordende Neugierde zu befriedigen.

Portraits sind vor allem Begegnungen, wie diese hier mit Menahem Pressler.

Sie kommen zustande, ob nun als Auftragsarbeit oder einfach so, bei Tage, in der *Salle Pleyel*, oder beim Festival von Verbier, oder des Nachts an ungewöhnlichen Orten, bei einer Partie Tischfußball in einer alten, völlig verqualmten Bar im Osten.

Aber der Kontrast passt nicht nur zur Musik. Er findet sich auch wieder bei allem, was Julien fotografiert. Julien Mignot ist unaufhörlich unterwegs von einer Welt zur nächsten: Für die Mode und hinter den Kulissen der Pariser Modeschauen im Auftrag der Zeitung *La Libération* oder ganz allein, Auge in Auge mit Michelangelos Pietà; für eine Reportage über die Chefköche der *Nouvelle Cuisine*, die in *Le Monde* erscheint; für das *Image Festival* von Amman in Jordanien, mit dessen französischem Part er betraut ist; für eine langwierige, detailreiche Erkundungsarbeit zu den europäischen Küstengebieten und für Eté 80, seine Fotoagentur. Es gilt stets, an dem Ort zu sein, wo man ihn nicht erwartet. Und auf Fotos für Zeitungen folgen Fotos für Musiklabels wie EMI, Universal oder Naïve und Bildergalerien für *agnès b.* oder die Pariser Metro.

Zum Zeitvertreib geht es zurück zu den erdigen Quellen. Denn auch das beschäftigt ihn: Die Auvergne, ihre Weinstöcke und Vulkane.



© La Prima Volta & © La Dolce Volta 2013

Enregistrement : 20-22 mai 2013, Bloomington (IU Jacobs School of Music, Indiana, USA)

Direction de la Production : La Dolce Volta

Prise de son, direction artistique : Rich Mays & Brian C. Peters

Supervision post-production : Pierre-Martin Juban

Montage : Jean-Marc Laisné (Amati)

Piano Steinway D n° 576715 (Hambourg),

sélectionné personnellement par Menahem Pressler à *la mémoire de Georgina Joshi*,
préparé par Stephen Shaver

Livret : Etienne Bertoli

Traductions et relecture : Charles Johnston (GB),
Victoria Tomoko Okada (JP), Schirin Nowrousian (D)

© photos : Julien Mignot

Remerciements : Dean Gwyn Richards, Thomas W. Wieligman,
Konrad Strauss, Jean-Marc Peysson

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

Réalisation graphique : www.stephanegaudion.com

www.ladolcevolta.com

LDV12



la dolce volta