



a Piazzolla trilogy



KAREN GOMYO

STEPHANIE JONES guitar

ORCHESTRE NATIONAL DES PAYS DE LA LOIRE



PIAZZOLLA, Astor (1921–92)

Cuatro Estaciones Porteñas

28'48

(The Four Seasons of Buenos Aires)

arranged for violin and strings by Leonid Desyatnikov (*Lagos Editorial*)

- | | | |
|-----|---|------|
| [1] | Verano Porteño | 6'50 |
| [2] | Otoño Porteño Paul Ben Soussan <i>cello</i> | 8'10 |
| [3] | Invierno Porteño | 7'17 |
| [4] | Primavera Porteña | 6'22 |

Orchestre National des Pays de la Loire Julien Szulman *leader*

from **Tango Études** for flute or violin solo (*Editions Henry Lemoine*)

10'24

- | | | |
|-----|--|------|
| [5] | Étude No. 3. <i>Molto marcato e energico</i> | 3'54 |
| [6] | Étude No. 4. <i>Lento meditativo</i> | 4'12 |
| [7] | Étude No. 5. ♩ = 120 | 2'17 |

Histoire du Tango for flute (violin) and guitar (*Editions Henry Lemoine*)

23'04

- | | | |
|------|--------------------------|------|
| [8] | 1. Bordel 1900 | 4'10 |
| [9] | 2. Café 1930 | 7'49 |
| [10] | 3. Nightclub 1960 | 6'06 |
| [11] | 4. Concert d'aujourd'hui | 4'56 |

Stephanie Jones *guitar*

TT: 63'03

Karen Gomyo *violin and direction* (*Cuatro Estaciones*)

In the history of tango, **Astor Piazzolla** (1921–92) is the revolutionary *par excellence*. Yet, revolutions always involve struggle. He struggled for acceptance as both an immigrant and a citizen of his native country. As a musician, he struggled for an identity, torn between jazz, classical and tango. Ultimately his drive would lead him to the musical revolution that the world would come to know as *nuevo tango*. This style inspired both the adoration of the world and violent rejection in his home country's traditional sectors.

Astor Piazzolla was born to Italian immigrants in the Argentine beach city of Mar del Plata. His struggles began at birth with a twisted right leg that never corrected itself. But his father, Vicente, never allowed him to be limited by this disability. Soon after Astor's fourth birthday, the family relocated to New York City, where the young Astor would spend his youth in gang-infested Lower Manhattan. In response to the neighbourhood children's cruelties, Astor developed a strong left hook which earned him the nickname 'Lefty'.

When Astor was eight, his father brought home a used bandoneon. Astor was initially perplexed by the instrument. While Vicente would be brought to tears listening to tango records after work, Astor was initially more interested in learning cooking rather than music from his teachers. Eventually, he would begin sneaking off to Harlem with friends to see Cab Calloway and Duke Ellington. With his father's determined insistence and this newfound love of jazz, Astor began performing at a local cabaret. At thirteen, Astor fell in love with classical music. A Hungarian pianist and Sergei Rachmaninov student, Bela Wilde, lived next door to the Piazzollas. The sounds coming through the apartment walls spellbound the young Astor. Soon, he was arranging and performing Bach on the bandoneon.

As a teenager, Piazzolla felt more US-American than Argentine. He loved baseball, spoke English like a native New Yorker and still felt little affinity for the tango. Nevertheless, in early 1937, the family returned to Mar del Plata. There, on 14th

May 1938, he heard a broadcast by the legendary tango violinist Elvino Vardaro (1905–71); Piazzolla became so enamoured of the performance that he immediately wrote the violinist a letter. He would refer to this day as his baptism in tango. Soon he established his first tango quartet imitating Vardaro's style.

At eighteen, Piazzolla moved to Buenos Aires, where his drive for tango earned him the nickname 'La liebre' (the hunger). He regularly attended performances by the *orquesta típica* of Anibal Troilo (1914–75), famous for performing in blue suits. There he became close friends with the *orquesta's* violinist Hugo Baralis (1914–2002) and memorized all of Troilo's repertoire. One night, one of Troilo's bandoneonists came down with the flu and could not make several performances. Piazzolla asked Baralis to convince Troilo to let him sit in. At the end of the set, Troilo turned to Piazzolla and said: 'Kid, we play in blue clothes, you know. Tomorrow we play before an audience.' Ecstatic from his idol's approval, Piazzolla began to perform an arrangement of Gershwin's *Rhapsody in Blue*. Pianist Orlando Goñi (1914–45) turned to him and said: 'with that stuff you're not going to beat anyone. Leave that for the Americans.' Troilo would eventually call Piazzolla 'el yoni' (Johnny) because of the lingering English words in his speech.

Piazzolla never left his passion for classical music behind. After learning that the famed pianist Arthur Rubinstein was staying in Buenos Aires, Piazzolla begged for the opportunity to study with him. He played Rubinstein a section from his own 'piano concerto' that was, in fact, a sonata. Impressed with Piazzolla's potential, Rubinstein called the pre-eminent Argentine composer Juan José Castro (1895–1968) on his behalf. While Castro could not give Piazzolla lessons, he recommended Alberto Ginastera (1916–83) instead. Piazzolla took what he learned from Ginastera in orchestration, harmony, and composition and brought it back to Troilo's *orquesta*. Troilo was not pleased, and erased nearly half the notes from Piazzolla's arrangements.

The early 1950s saw Piazzolla try earnestly to become a respected classical composer. His *Sinfonía Buenos Aires* (Op. 15) won the Fabián Sevitzky Prize. Like in many stories about first performances, the piece scandalized the audience to the point of fistfights and shouting, supposedly in response to the inclusion of two bandoneons in an orchestral work.

The Sevitzky prize included a one-year study with the renowned pedagogue Nadia Boulanger (1887–1979) in Paris. In an oft-recounted story, after going over numerous scores, Boulanger turned to Piazzolla and said that while everything was well-written, it lacked spirit. She asked Piazzolla what music he played in his home country. Piazzolla, embarrassed of his past as a tango musician, reluctantly told Boulanger that he played bandoneon, not piano. Boulanger requested that Piazzolla play one of his tangos. After he had finished playing *Triunfal*, Boulanger took his hands and said: ‘Astor, this is beautiful. I like it a lot. Here is the true Piazzolla – do not ever leave him.’

By the time Piazzolla returned to Buenos Aires, discussions of tango’s death were rampant. To many, the *nuevo tango* Piazzolla began to produce in 1955 would be the final nail in the coffin. Tangueros became divided into piazzollistas and anti-piazzollistas.

The *Cuatro estaciones porteñas* (*The Four Seasons of Buenos Aires*) were initially conceived neither as a suite nor as a tribute to Vivaldi’s *Four Seasons*. Despite this, the suite ties together tango tradition and classical composition techniques that bring to mind each of Buenos Aires’s seasons. Throughout the suite, musicians use various extended techniques that reference tango’s *escuela decareana* (the Julio De Caro [1899–1980] school of tango).

Piazzolla initially composed *Verano porteño* (1965) as incidental music for Alberto Rodríguez Muñoz’s (1915–2004) play *Melenita de oro*. The piece, and all the music for the play, was composed during an overnight trip from Brazil to

Buenos Aires and recorded by Piazzolla's quintet the next day. Its violent opening features the *bombo* effect, associated with Julio De Caro bassist Leopoldo Thompson (1890–1925) who would percussively strike his instrument's side. With the fast section's return, the bassist uses the *strappato* effect, striking the strings with the bow, similar to *col legno*, before the downbeat. Here, the slow section brings to mind late summer nights in humid *milongas* (social dance clubs).

Otoño porteño (1969) opens with *chicharra* (cicada), performed by bowing the violin's D string near the tailpiece behind the bridge, and light *strappato*. The second to be composed of the four, this movement juxtaposes three fast sections with two slow ones, imitating the changing nature of autumn.

Invierno porteño (1970) captures Buenos Aires's cold, rainy winters. The slow movements evoke images of finding shelter from the rain and wind, awaiting a *colectivo* (bus) that never arrives. Yet, the fast pace of Buenos Aires never truly rests. The coda includes the suite's most explicit reference to Vivaldi and indicates Piazzolla's intention to reference the baroque composer by collecting these four compositions together.

Primavera porteña (1970) opens with three lines moving in contrapuntal imitation, starting with the leader of the ensemble followed by the principal viola and finally the soloist. Meanwhile players are contributing sound effects such as *tambor* (drum), performed by plucking the string and interrupting its vibration with a fingernail to create an indefinite pitch.

As the second voice enters, we hear a *latigo* (whip – a rapid ascending *glissando*) and various *golpes* (knocks), where musicians tap on their instruments. *Primavera* captures the energy of a rainy Buenos Aires spring in its opening and closing fast movements. The middle section's slow, steady pulse is juxtaposed with the violin's heavy rubato to evoke cool nights and plazas filled with purple jacarandas.

The *Tango Études* (1987), initially composed for flute, belong to a group of

works that find Piazzolla reaching out more explicitly to classical influences. They bring to mind Bach's partitas but still evoke timbre and textures employed in tango. We hear Piazzolla's iconic 3+3+2 rhythm marked by sharp melodic lines in the third étude. The fourth is an exercise in *fraseo*, a type of rubato with a meditative quality employed by tango musicians. When performed on violin, etude No. 5 allows for the inclusion of double-stops, impossible on flute, to outline the alternation in the rhythmic pattern between 3+3+2, 3+2+3 and 4+4.

The *Histoire du Tango* (1986) employs similar melodic writing to the études and takes us through tango history. Initially composed for flute and guitar, two emblematic instruments of the early tango along with the violin, *Bordel 1900* evokes the early tango's lively, happy sound, employing both *habanera* and *milonga campera* accompaniments in the guitar. *Café 1930* represents the tango that Piazzolla first fell in love with and is particularly evocative of the more romantic and nostalgic tango of the period. *Nightclub 1960* marks the beginning of Piazzolla's revolution, employing jazz-inspired harmonies and the extended techniques used throughout the *Cuatro estaciones*. The final movement, *Concert d'aujourd'hui* (Today's Concert), brings in the dissonant harmony and angular melodies of Bartók and Stravinsky, bringing us back to where we began with *Verano porteño*.

© Eric Johns 2021

The violinist **Karen Gomyo** was born in Tokyo and began her musical career in Montreal and New York. She regularly appears with major orchestras around the world, including the Czech Philharmonic Orchestra, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, WDR Sinfonieorchester, Orchestre Symphonique de Radio France, Philharmonia Orchestra, New York Philharmonic, San Francisco Symphony and Los Angeles Philharmonic.

A passionate chamber musician, Karen Gomyo has worked with such artists as Heinrich Schiff, Tine Thing Helseth, Leif Ove Andsnes, Olli Mustonen, James Ehnes, Emmanuel Pahud, Kathryn Stott and Christian Poltéra. Her fruitful collaboration with guitarist Ismo Eskelinen culminated in the release of a recording of works by Paganini and his baroque predecessors in 2019, also on BIS Records (BIS-1998). She has toured in Australia with the mezzo-soprano Susan Graham and members of the Australian Chamber Orchestra and has performed alongside Jeremy Denk at his Milton Court/Barbican residency in London. She also appears regularly at the Louisiana Museum of Modern Art in Denmark, and participated in a 2014 NHK-World documentary film about Antonio Stradivarius called *The Mysteries of the Supreme Violin*, in which she is violinist, guide and narrator.

Strongly committed to contemporary music, Karen Gomyo gave the North American première of Matthias Pintscher's Concerto No. 2, *Mar'eh*, in 2015 with the National Symphony Orchestra in Washington DC conducted by the composer. In May 2018 she performed the world première of Samuel Adams' *Chamber Concerto* with the Chicago Symphony Orchestra and Esa-Pekka Salonen, to great critical acclaim.

www.karengomyo.com

The **Orchestre National des Pays de la Loire** (ONPL) gives more than 200 symphony concerts each season in Nantes and Angers, in the entire Pays de la Loire region and internationally. It also participates in productions at the Angers-Nantes Opéra and plays an active role in developing a taste for classical music in the youngest listeners. With more than 9,000 subscribers per season, the ONPL reaches out to one of the largest audiences in Europe. Known for his innovation and passion, Pascal Rophé, its music director since 2013, has made a significant contribution to the orchestra by focusing on major repertoire works as well as mixing genres. For

BIS the orchestra has made acclaimed recordings of music by Jarrell, Dukas, Dumas and Dutilleux, among others.

www.onpl.fr

Recognised as an innovative and deeply musical artist, **Stephanie Jones** specialises in classical guitar performance. She is based in Germany and studying for a Performer's Diploma (Konzertexamen) at the University of Music Franz Liszt in Weimar with Prof. Thomas Müller-Pering. She has won numerous awards, including first prizes at the Hannabach Guitar competition, Uppsala International Guitar Festival Young Talent Competition and Fine Music Network Young Virtuoso of the Year Competition. Passionate about sharing her music with others, Stephanie Jones has more than 170,000 followers across all her social media channels, her YouTube channel being one of the largest in the classical guitar world. She appears around the world in multiple tours and festivals, and has released several recordings.

<https://stephaniejonesguitar.com>



Stephanie Jones

Von dem Moment an, als ich Astor Piazzollas Album „Zero Hour“ zum ersten Mal hörte, war ich verzaubert. Ich war kaum 14, aber seine Musik drang in die Tiefen meines Inneren. Nie zuvor hatte ich eine solche Mischung aus Sinnlichkeit, Leidenschaft, Verspieltheit, Traurigkeit und Nostalgie gehört. Musik, die eindeutig dem Tango verpflichtet war, aber von ungemeiner kompositorischer und emotionaler Komplexität war.

Es war meine Mutter – selber keine Musikerin, aber Jazz-Liebhaberin –, die mich auf Piazzolla aufmerksam machte. Eines Tages kam sie mit einem Stapel Platten nach Hause und rief: „Das ist er! Das ist der Mann, den ich an jenem Abend gehört habe!“ Jahre zuvor war sie in einem Jazz-Club in Montreal gewesen, und in der muffigen, verrauchten Bar hatte sie der einsame Klang eines Instruments namens Bandoneon tief berührt. Piazzolla selber war der Spieler.

Als sie damals diese Platten entdeckte, wusste sie instinktiv, dass ich begeistert sein würde. Natürlich begann ich sofort, seine Musik in verschiedenen Ensemblekombinationen zu spielen, und schließlich sogar zusammen mit Piazzollas langjährigem Pianisten Pablo Ziegler und seinem Tango-Quartett – ein Traum wurde wahr.

Die hier aufgenommene Auswahl besteht aus reinen Streicherfassungen von Werken, die ursprünglich für Tangoquintett (*Jahreszeiten*), Gitarre und Flöte (*Histoire*) und Solo-Flöte (*Études*) geschrieben wurden. Sie gehören zu den Werken, die ich in Konzerten am häufigsten aufgeführt habe, und sie sind tief mit meiner musikalischen Identität verwoben.

Karen Gomyo

In der Geschichte des Tangos ist **Astor Piazzolla** (1921–1992) der Revolutionär *par excellence*. Doch Revolutionen sind immer mit Kampf verbunden. Er kämpfte um Akzeptanz sowohl als Immigrant wie auch als Bürger seines Heimatlandes. Als Musiker kämpfte er um eine Identität, hin- und hergerissen zwischen Jazz, Klassik und Tango. Letztendlich führte ihn sein Drang zu jener musikalischen Revolution, die die Welt als Tango Nuevo kennenlernen sollte. Dieser Stil erregte international Bewunderung, aber auch heftige Ablehnung in den traditionalistischen Lagern seines Heimatlandes.

Astor Piazzolla wurde als Sohn italienischer Einwanderer in der argentinischen Strandstadt Mar del Plata geboren. Seine Kämpfe begannen bei seiner Geburt mit einem verdrehten rechten Bein, das sich später nicht auswuchs. Doch sein Vater Vicente ließ nie zu, dass ihn diese Behinderung einschränkte. Bald nach Astors viertem Geburtstag zog die Familie nach New York, wo der junge Astor seine Jugend in dem von Gangs heimgesuchten Lower Manhattan verbrachte. Als Reaktion auf die Grausamkeiten der Nachbarskinder entwickelte Astor einen starken linken Haken, der ihm den Spitznamen „Lefty“ einbrachte.

Als Astor acht Jahre alt war, brachte sein Vater ein gebrauchtes Bandoneon mit nach Hause. Astor wusste mit diesem Instrument zunächst wenig anzufangen. Während Vicente zu Tränen gerührt war, wenn er nach der Arbeit Tango-Platten hörte, interessierte sich Astor anfangs mehr fürs Kochen als für die Musik. Schließlich aber schlich er sich mit Freunden öfters nach Harlem, um Cab Calloway und Duke Ellington zu sehen. Auf Drängen seines Vaters und infolge dieser neuen Liebe zum Jazz begann Astor, auf einer Varietébühne vor Ort aufzutreten.

Mit dreizehn Jahren entdeckte Astor seine Liebe zur klassischen Musik. Neben den Piazzollas wohnte ein ungarischer Pianist und Schüler von Sergej Rachmaninow, Bela Wilde. Die Klänge, die die Wand durchdrangen, zogen den jungen Astor in ihren Bann. Bald schon spielte er Bach in eigenen Bandoneon-Arrangements.

Als Jugendlicher fühlte sich Piazzolla mehr als US-Amerikaner denn als Argentinier. Er liebte Baseball, sprach Englisch wie ein gebürtiger New Yorker und spürte noch wenig Affinität zum Tango. Gleichwohl kehrte die Familie Anfang 1937 nach Mar del Plata zurück. Dort hörte er am 14. Mai 1938 den legendären Tangogeiger Elvino Vardaro (1905–1971) im Radio; Piazzolla war von dem Konzert so begeistert, dass er ihm sofort einen Brief schrieb. Diesen Tag bezeichnete er als seine Tango-Taufe. Bald gründete er sein erstes Tangoquartett, das Vardaros Stil nachahmte.

Mit achtzehn Jahren zog Piazzolla nach Buenos Aires, wo sein unstillbarer Tangotrieb ihm den Spitznamen „La liebre“ (der Hunger) verschaffte. Er besuchte regelmäßig Konzerte des Orquesta Típica von Anibal Troilo (1914–1975), das für seine Auftritte in blauen Anzügen berühmt war. Dort schloss er enge Freundschaft mit dem Geiger des Orquesta, Hugo Baralis (1914–2002), und lernte das gesamte Repertoire von Troilo auswendig. Eines Abends war einer von Troilos Bandoneonisten grippehalber daran verhindert, seine Auftritte zu absolvieren. Piazzolla bat Baralis, Troilo zu überreden, ihn einspringen zu lassen. Am Ende des Sets wandte sich Troilo an Piazzolla und sagte: „Junge, wir spielen in blauer Kleidung, klar? Morgen vor großem Publikum.“ Begeistert von der Anerkennung seines Idols, stimmte Piazzolla Gershwins *Rhapsody in Blue* an. Der Pianist Orlando Goñi (1914–1945) sah ihn an und sagte: „Mit diesem Zeug wirst du niemanden umhauen. Überlass das den Amerikanern.“ Troilo nannte Piazzolla schließlich „el yoni“ (Johnny), weil er beim Sprechen immer noch auch englische Worte benutzte.

Seiner Leidenschaft für die klassische Musik blieb Piazzolla treu. Als er erfuhr, dass sich der berühmte Pianist Arthur Rubinstein in Buenos Aires aufhielt, suchte Piazzolla nach einer Möglichkeit, Unterricht bei ihm zu erhalten. Er spielte Rubinstein einen Abschnitt aus seinem „Klavierkonzert“ vor, das in Wirklichkeit eine Sonate war. Beeindruckt von Piazzollas Potential, setzte Rubinstein sich bei dem

herausragenden argentinischen Komponisten Juan José Castro (1895–1968) für ihn ein. Da Castro Piazzolla aber keinen Unterricht geben konnte, empfahl er stattdessen Alberto Ginastera (1916–1983). Das, was Piazzolla bei Ginastera in Sachen Orchestrierung, Harmonik und Komposition lernte, wandte er in Troilos Orquesta an. Troilo aber fand wenig Gefallen daran und strich aus Piazzollas Arrangements fast die Hälfte aller Noten.

In den frühen 1950er Jahren suchte Piazzolla nachdrücklich, sich einen Namen als klassischer Komponist zu machen. Seine *Sinfonía Buenos Aires* op. 15 gewann den Fabián-Sevitzky-Preis; ihre Uraufführung geriet (wie bei Uraufführungen ja nicht selten) zum Eklat: Im Publikum kam es zu Geschrei und Schlägereien – eine Reaktion wohl auf die Einbeziehung zweier Bandoneons in ein Orchesterwerk.

Der Sevitzky-Preis beinhaltete ein einjähriges Studium bei der berühmten Pädagogin Nadia Boulanger (1887–1979) in Paris. In einer oft erzählten Geschichte wandte sich Boulanger nach der Durchsicht etlicher Partituren an Piazzolla mit den Worten, dies sei zwar alles gut geschrieben, aber es fehle an Seele. Welche Musik, fragte sie, mache er denn in seinem Heimatland? Piazzolla, dem seine Vergangenheit als Tangomusiker peinlich war, bekannte widerstrebend, er spiele Bandoneon, nicht Klavier. Daraufhin bat Boulanger Piazzolla, einen seiner Tangos zu spielen. Nachdem er den *Tango Triunfal* beendet hatte, ergriff Boulanger seine Hände und sagte: „Astor, das ist wunderschön. Es gefällt mir sehr gut. Das ist der wahre Piazzolla – verlasse ihn nie!“

Zu der Zeit, als Piazzolla nach Buenos Aires zurückkehrte, war oft vom angeblichen Tod des Tangos die Rede. Der letzte Nagel im Sarg war in den Augen vieler der Tango Nuevo, für den Piazzolla ab 1955 stand. Die Tangueros spalteten sich in *piazzollistas* und *anti-piazzollistas*.

Die *Cuatro estaciones porteñas* (Die vier Jahreszeiten von Buenos Aires) waren ursprünglich weder als Suite noch als Hommage an Vivaldis *Vier Jahreszeiten* ge-

dacht. Trotzdem verbindet die Suite die Tango-Tradition mit klassischen Kompositionstechniken, die Buenos Aires im Lichte der Jahreszeiten zeigen. Die gesamte Suite hindurch verwenden die Musiker verschiedene erweiterte Spieltechniken der „Escuela Decareana“ (der Tango-Schule Julio De Caros [1899–1980]).

Piazzolla komponierte *Verano porteño* (1965) ursprünglich als Musik für Alberto Rodríguez Muñoz' (1915–2004) Schauspiel *Melenita de oro*. Das Stück (und die gesamte Schauspielmusik) entstand während einer Nachtfahrt von Brasilien nach Buenos Aires und wurde am nächsten Tag von Piazzollas Quintett aufgenommen. Der ungestüme Beginn sieht den Julio De Caros Bassist Leopoldo Thompson (1890–1925) zugeschriebenen *bombo*-Effekt vor, bei dem perkussiv auf die Zarge des Instruments geschlagen wird. Bei der Reprise des schnellen Teils verwendet der Bassist den *strappato*-Effekt, indem er vor den Taktschwerpunkten ähnlich wie beim *col legno*-Spiel mit dem Bogen auf die Saiten schlägt. Der langsame Teil lässt an Spätsommernächte in stickigen Milongas (Tanzlokalen) denken.

Otoño porteño (1969) beginnt mit einem Effekt namens *chicharra* (Zikade), erzielt durch Streichen der D-Saite in der Nähe des Saitenhalters hinter dem Steg sowie leichtem *strappato*. Das der Entstehung nach zweite der vier Stücke besteht aus drei schnellen und zwei langsamen Teilen, deren Abfolge den wechselhaften Charakter des Herbstes nachbildet.

Invierno porteño (1970) fängt die Stimmung der kalten, regnerischen Winter von Buenos Aires ein. Die langsamen Sätze erzeugen Bilder von der Suche nach Schutz vor Regen und Wind und dem Warten auf einen *colectivo* (Bus), der nie ankommt. Doch das rasche Grundtempo von Buenos Aires findet nie wirklich Ruhe. Die Coda enthält die expliziteste Vivaldi-Referenz dieser Suite und bezeugt Piazzollas Absicht, sich mit dem zyklischen Zusammenschluss der vier Kompositionen auf den Barockkomponisten zu beziehen.

Primavera porteña (1970) beginnt mit drei Linien, die sich in kontrapunktischer

Imitation entfalten – auf den Konzertmeister des Ensembles folgen die Solo-Bratsche und schließlich die Solistin. Unterdessen erklingen Klangeffekte wie *tambor* (Trommel), bei dem die Saite gezupft und ihre Schwingung mit dem Fingernagel unterbrochen wird, was eine unbestimmte Tonhöhe erzeugt.

Mit dem Einsatz der zweiten Stimme erklingen ein *latigo* (Peitsche, ein schnelles Glissando aufwärts) und verschiedene *golpes* (Hiebe), bei denen die Musiker auf ihre Instrumente klopfen. Die schnellen Außensätze von *Primavera* fangen die Energie eines verregneten Frühlings in Buenos Aires ein. Der langsame, gleichmäßige Puls des Mittelteils geht mit einem schweren Rubato der Violine einher, um kühle Nächte und Plätze voll violetter Palisanderbäume zu evozieren.

Die im Original für Flöte komponierten **Tango-Études** (1987) gehören zu einer Gruppe von Werken, in denen Piazzolla expliziter auf klassische Einflüsse zurückgreift. Sie erinnern an Bachs Partiten, bringen aber auch die im Tango verwendeten Klangfarben und Texturen ins Spiel. In der dritten Etüde hören wir Piazzollas ikonischen, von scharfen melodischen Linien geprägten 3+3+2-Rhythmus. Die vierte Etüde ist eine Übung im *fraseo*, einer Art Rubato mit meditativer Qualität, das von Tangomusikern verwendet wird. Auf der Violine gespielt, sind – anders als bei der Flöte – in der fünften Etüde Doppelgriffe möglich, um den Wechsel der rhythmischen Muster (3+3+2, 3+2+3 und 4+4) zu betonen.

Die **Histoire du Tango** (1986) zeigt eine ähnliche Melodik wie die Etüden und führt uns durch die Geschichte des Tangos. Ursprünglich für Flöte und Gitarre komponiert (neben der Violine zwei weitere emblematische Instrumente des frühen Tangos), erinnert *Bordel 1900* an den lebhaften, fröhlichen Klang des frühen Tangos und sieht für die Gitarre sowohl Habanera- als auch *milonga campera*-Begleitung vor. *Café 1930* verkörpert den Tango, in den sich Piazzolla beim ersten Mal verliebte, und gilt besonders dem eher romantischen, nostalgischen Tango jener Zeit. *Nightclub 1960* markiert den Beginn von Piazzollas Revolution und verwendet

jazzinspierte Harmonien und die erweiterten Techniken der *Cuatro estaciones*. Der letzte Satz, *Concert d'aujourd'hui* (Konzert von heute), führt die dissonante Harmonik und kantige Melodik eines Bartók oder Strawinsky ein. Und auf diese Weise kehren wir dorthin zurück, wo wir mit *Verano porteño* begonnen haben.

© **Eric Johns 2021**

Die Violinistin **Karen Gomyo** wurde in Tokio geboren und begann ihre musikalische Karriere in Montreal und New York. Regelmäßig tritt sie mit bedeutenden Orchestern der ganzen Welt auf, darunter die Tschechische Philharmonie, das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, das WDR Sinfonieorchester, das Orchestre Symphonique de Radio France, das Philharmonia Orchestra, die New Yorker Philharmoniker, die San Francisco Symphony und das Los Angeles Philharmonic.

Als leidenschaftliche Kammermusikerin hat Karen Gomyo mit Künstlern wie Heinrich Schiff, Tine Thing Helseth, Leif Ove Andsnes, Olli Mustonen, James Ehnes, Emmanuel Pahud, Kathryn Stott und Christian Poltéra gearbeitet. Ihre fruchtbare Zusammenarbeit mit dem Gitarristen Ismo Eskelinen gipfelte 2019 in einer ebenfalls bei BIS Records veröffentlichten Aufnahme mit Werken von Paganini und seinen barocken Vorgängern (BIS-1998). Mit der Mezzosopranistin Susan Graham und Mitgliedern des Australian Chamber Orchestra unternahm sie eine Australien-Tournee; an der Seite von Jeremy Denk trat sie bei dessen Milton Court / Barbican Residency in London auf. Darüber hinaus konzertiert sie regelmäßig im Louisiana Museum of Modern Art und wirkte 2014 als Violinistin, Führerin und Erzählerin in einem NHK-World-Dokumentarfilm über Antonio Stradivarius (*The Mysteries of the Supreme Violin*) mit.

Karen Gomyo engagiert sich sehr für zeitgenössische Musik und spielte 2015 in Washington die nordamerikanische Erstaufführung von Matthias Pintschers

Violinkonzert Nr. 2, *Mar 'eh*, mit dem National Symphony Orchestra unter der Leitung des Komponisten. Im Mai 2018 brachte sie mit dem Chicago Symphony Orchestra und Esa-Pekka Salonen unter großem Beifall der Kritik Samuel Adams' *Kammerkonzert* zur Uraufführung.

www.karengomyo.com

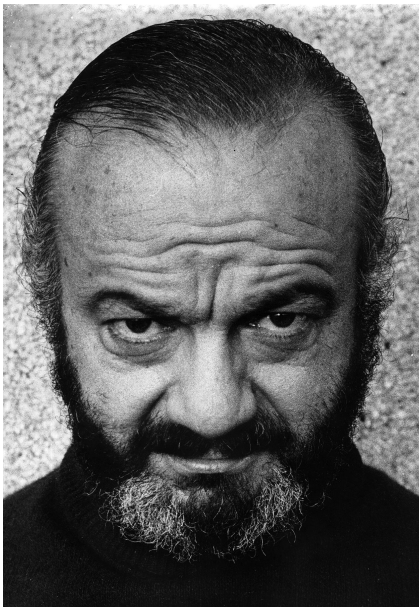
Das **Orchestre National des Pays de la Loire** gibt mehr als 200 Symphoniekonzerte pro Saison in den Städten Nantes und Angers, in der gesamten Region Pays de la Loire und auf internationaler Ebene. Außerdem wirkt es an den Produktionen der Angers-Nantes Opéra mit und spielt eine aktive Rolle bei der Klassikvermittlung insbesondere für jüngere Hörer. Mit mehr als 9.000 Abonnenten pro Saison erreicht das ONPL eine der größten Hörerschaften in Europa. Pascal Rophé, seit 2013 Musikalischer Leiter des Orchesters, ist für seine Innovationsfreude und Leidenschaft bekannt. Durch die Fokussierung auf bedeutende Werke des Repertoires und die Überwindung von Gattungsgrenzen hat er das Orchester maßgeblich geprägt. Bei BIS hat das Orchester u.a. gefeierte Aufnahmen mit Musik von Jarrell, Dukas, Dusapin und Dutilleux vorgelegt.

www.onpl.fr

Die als innovative und hochmusikalische Künstlerin geschätzte **Stephanie Jones** hat sich auf die klassische Gitarre spezialisiert. Sie lebt in Deutschland und studiert für ein Konzertexamen an der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar bei Prof. Thomas Müller-Pering. Sie hat zahlreiche Preise gewonnen, darunter 1. Preise bei der Hannabach Guitar Competition, der Young Talent Competition des Uppsala International Guitar Festival und der Young Virtuoso of the Year Competition des Fine Music Network. Stephanie Jones ist es ein großes Anliegen, ihre Musik mit anderen zu teilen. Sie hat mehr als 170.000 Follower auf ihren Social-Media-

Kanälen; ihr YouTube-Kanal ist einer der größten der klassischen Gitarrenszene. Tourneen und Festivauftritte führen sie durch die ganze Welt, und sie hat mehrere Aufnahmen veröffentlicht.

<https://stephaniejonesguitar.com>



Astor Piazzolla, c. 1974

La première fois que j’ai entendu l’album d’Astor Piazzolla intitulé « Zero Hour », j’ai été immédiatement fascinée. J’avais à peine 14 ans, mais sa musique s’est immiscée dans les profondeurs de mon monde intérieur. Je n’avais jamais entendu un tel mélange de sensualité, de férocité, d’espièglerie, de tristesse et de nostalgie. Une musique dont le cœur battait au rythme du tango tout en étant complexe, tant au niveau compositionnel qu’émotionnel.

C’est ma mère – qui n’était pas elle-même musicienne mais qui aimait le jazz – qui m’a fait découvrir Piazzolla. Elle est rentrée un jour à la maison avec une pile d’albums en s’exclamant : « C’est lui ! C’est lui que j’ai entendu ce soir-là ! » Des années auparavant, elle s’était rendue dans un club de jazz de Montréal où, dans le bar moisi et enfumé, le son solitaire d’un instrument appelé bandonéon l’avait profondément marquée. C’était Piazzolla lui-même.

Lorsqu’elle a trouvé ces enregistrements ce jour-là, elle a instinctivement su que je serais saisie. J’ai alors immédiatement commencé à jouer sa musique dans diverses combinaisons instrumentales, et finalement en compagnie de Pablo Ziegler, le pianiste de toujours de Piazzolla, et son Tango Quartet – un rêve devenu réalité.

Cet enregistrement présente des versions pour instruments à cordes seuls d’œuvres qui se destinaient initialement à un quintette de tango (*Saisons*), à la guitare et à la flûte (*Histoire*) et à la flûte seule (*Études*). Elles font partie des pièces que j’ai jouées le plus souvent en concert et sont profondément ancrées dans mon identité musicale.

Karen Gomyo

Dans l'histoire du tango, **Astor Piazzolla** (1921–92) a joué le rôle du révolutionnaire par excellence. Mais qui dit révolution dit combat. Piazzolla a lutté pour son acceptation à la fois en tant qu'immigrant et que citoyen de son pays natal. En tant que musicien, il s'est battu pour trouver son identité, partagée entre le jazz, la musique classique et le tango. Sa motivation allait ultimement le mener à la révolution musicale que le monde allait connaître sous le nom de *nuevo tango*. Ce style a suscité à la fois l'adoration à travers le monde et le rejet violent dans les bastions traditionnels de son pays d'origine.

Fils d'immigrants italiens, Astor Piazzolla est né dans la ville balnéaire de Mar del Plata en Argentine. Ses difficultés ont commencé dès sa naissance alors qu'il est venu au monde avec une jambe droite déformée qui ne put jamais être corrigée. Mais son père Vicente ne lui permit jamais de se sentir limité par ce handicap. Peu après le quatrième anniversaire d'Astor, la famille déménagea à New York. Le jeune Astor passera sa jeunesse dans le Lower Manhattan, un quartier où sévissaient de nombreux gangs. En réponse aux cruautés des enfants du quartier, Astor développa un puissant crochet du gauche qui lui valut le surnom « Lefty » [le gaucher].

Lorsqu'Astor avait huit ans, son père a rapporté à la maison un bandonéon d'occasion. Le jeune garçon fut d'abord perplexe face à cet instrument. Alors que Vicente pleurait lorsqu'il écoutait des disques de tango après le travail, Astor, lui, était davantage intéressé par l'apprentissage de la cuisine que par celui de la musique. Par la suite, il se rendit en cachette à Harlem avec des amis pour y voir Cab Calloway et Duke Ellington. Grâce à l'insistance de son père ainsi qu'à son nouvel amour du jazz, Astor commença à se produire dans un cabaret local.

À treize ans, Astor tomba amoureux de la musique classique. Un pianiste hongrois et élève de Sergueï Rachmaninov, Bela Wilde, vivait à côté de la famille Piazzolla. La musique qui traversait les murs de l'appartement envoûtait le jeune Astor qui allait bientôt faire ses propres arrangements et jouer Bach au bandonéon.

À l'adolescence, Piazzolla se sentait plus américain qu'argentin. Il aimait le baseball, parlait l'anglais comme un New-Yorkais de souche et ne montrait que peu d'affinités avec le tango. Néanmoins, début 1937, la famille retourna à Mar del Plata. C'est là que, le 14 mai 1938, il entendit à la radio le légendaire violoniste de tango Elvino Vardaro (1905–71). Piazzolla fut tellement impressionné qu'il écrivit immédiatement une lettre au violoniste. Il allait considérer ce jour comme son baptême de tango et créa peu après son premier quatuor de tango en imitant le style de Vardaro.

À dix-huit ans, Piazzolla s'installa à Buenos Aires où son engouement pour le tango était tel qu'il reçut le surnom de « La liebre » [la faim, en argot lunfardo]. Il assistait régulièrement aux spectacles de l'*orquesta típica* d'Aníbal Troilo (1914–75), célèbre pour les costumes bleus que portaient les musiciens sur scène. Il se lia d'amitié avec le violoniste de l'*orquesta*, Hugo Baralis (1914–2002) et apprit par cœur tout le répertoire de Troilo. Un soir, l'un des bandonéonistes de Troilo tomba malade et dut manquer plusieurs représentations. Piazzolla demanda à Baralis de convaincre Troilo de le laisser monter sur scène. À la fin du set, Troilo se tourna vers Piazzolla et lui dit : « Petit, nous nous habillons en bleu, tu sais ? Demain, nous jouerons devant un public. » Ravi de l'approbation de son idole, Piazzolla commença à jouer un arrangement de la *Rhapsody in Blue* de Gershwin. Le pianiste Orlando Goñi (1914–45) se tourna vers lui et lui dit : « Tu ne battras personne avec ce genre de choses. Laisse ça aux Américains. » Troilo finira par appeler Piazzolla « el yoni » [Johnny] en raison des mots anglais qui subsistaient dans son discours.

Piazzolla ne mit jamais de côté sa passion pour la musique classique. Après avoir appris que le célèbre pianiste Arthur Rubinstein séjournait à Buenos Aires, Piazzolla supplia qu'on lui donne l'occasion d'étudier avec lui. Il joua à Rubinstein une section de son propre « concerto pour piano » qui était en fait une sonate. Impressionné par le potentiel de Piazzolla, Rubinstein appela en son nom l'éminent compositeur

argentin Juan José Castro (1895–1968). Bien que Castro ne pût donner de leçons à Piazzolla, il lui recommanda Alberto Ginastera (1916–83). Piazzolla utilisa ce qu’il apprit de Ginastera en matière d’orchestration, d’harmonie et de composition pour son travail avec l’orquesta de Troilo. Troilo n’en fut cependant pas convaincu et effaça près de la moitié des notes des arrangements de Piazzolla.

Au début des années 1950, Piazzolla s’efforça de devenir un compositeur classique respecté. Sa *Sinfonía Buenos Aires* (op. 15) remporta le prix Fabián Sevitzky. Comme dans de nombreux récits de premières exécutions, l’œuvre choqua au point de provoquer des cris et des bagarres dans le public, vraisemblablement en réaction à la présence de deux bandonéons dans une œuvre pour orchestre classique.

Le prix Sevitzky comprenait une année d’étude à Paris auprès de la célèbre pédagogue Nadia Boulanger (1887–1979). Selon une histoire souvent racontée, après avoir examiné de nombreuses partitions, Boulanger se tourna vers Piazzolla et déclara que bien que tout était bien écrit, cela manquait de personnalité. Elle demanda ensuite à Piazzolla quelle musique il jouait dans son pays d’origine. Piazzolla, gêné de son passé de musicien de tango, répondit à contrecœur qu’il jouait du bandonéon et non du piano. Boulanger demanda à Piazzolla de lui jouer l’un de ses tangos. Il lui joua *Triunfal*. À la fin, Boulanger lui prit les mains et lui dit : « Astor, c’est très beau. J’aime beaucoup. Voilà le vrai Piazzolla, ne le quittez jamais. »

Au moment où Piazzolla retourna à Buenos Aires, les discussions au sujet de la mort du tango allaient bon train. Pour beaucoup, le *nuevo tango* que Piazzolla commença à présenter en 1955 constituait le dernier clou dans le cercueil. Les *tangueros* se divisèrent en *piazzollistas* et *anti-piazzollistas*.

Les *Cuatro estaciones porteñas* [*Les quatre saisons de Buenos Aires*] n’ont pas été initialement envisagées en tant que suite ou hommage aux *Quatre Saisons* de Vivaldi. Malgré cela, les quatre pièces relient la tradition du tango et les techniques de composition classique pour évoquer chacune des saisons à Buenos Aires. Tout

au long de ce qui allait finalement devenir une suite, les musiciens font entendre diverses techniques étendues qui font référence à l'*escuela decareana* [l'école de tango] de Julio De Caro (1899–1980).

Piazzolla a initialement composé *Verano porteño* (1965) en tant que musique de scène pour la pièce de théâtre *Melenita de oro* d'Alberto Rodríguez Muñoz (1915–2004). Cette œuvre, ainsi que toutes les autres prévues pour la pièce, a été composée lors d'un voyage de nuit du Brésil à Buenos Aires et enregistrée dès le lendemain par le quintette de Piazzolla. Son début, violent, fait entendre le *bombo*, un effet associé au bassiste de Julio De Caro, Leopoldo Thompson (1890–1925), qui frappait le côté de son instrument pour produire une sonorité de percussion. Au retour de la section rapide, le bassiste recourt au *strappato*, en frappant les cordes avec l'archet, à la manière du *col legno* classique, avant le temps fort. La section lente rappelle ici une nuit de fin d'été dans les *milongas* (clubs de danse sociale) humides.

Otoño porteño (1969) s'ouvre sur la *chicharra* [cigale], une sonorité produite par le frottement de l'archet sur la corde de ré du violon derrière le chevalet, près du cordier, et sur un léger *strappato*. Deuxième composée au point de vue chronologique parmi les quatre, cette pièce juxtapose trois sections rapides et deux lentes, évoquant ainsi la nature changeante de l'automne.

Invierno porteño (1970) évoque les hivers froids et pluvieux de Buenos Aires. Les passages lents représentent la recherche d'un abri pour se protéger de la pluie et du vent, dans l'attente d'un *colectivo* [bus] qui n'arrive pas. Le rythme rapide de Buenos Aires ne s'interrompt cependant jamais vraiment. La coda fait entendre la référence la plus explicite de la suite à Vivaldi, un témoignage de l'intention de Piazzolla de faire référence au compositeur baroque une fois qu'il décida de réunir ces quatre compositions.

Primavera porteña (1970) s'ouvre sur trois lignes mélodiques se déplaçant en imitation contrapuntique, en commençant par le leader de l'ensemble, suivi du

premier alto et enfin du soliste. Pendant ce temps, les musiciens créent des effets comme le *tambor* (tambour), exécuté en pinçant la corde et en interrompant sa vibration avec l'ongle afin de créer une sonorité sans hauteur définie.

Lorsque la deuxième voix entre en scène, nous entendons le *latigo* [fouet – un rapide *glissando* ascendant] et des *golpes* [coups] produits par les musiciens qui frappent leurs instruments. *Primavera* capte l'énergie d'un printemps pluvieux de Buenos Aires dans ses mouvements rapides au début et à la fin de la pièce. La pulsation lente et régulière de la section centrale est juxtaposée au rubato lourd du violon pour évoquer les nuits fraîches et des places remplies de fleurs violettes des jacarandas.

Les *Tangos-Études* (1987), initialement composées pour flûte seule, appartiennent à un groupe d'œuvres dans lesquelles Piazzolla se rapproche plus explicitement de ses influences classiques. Elles rappellent les sonates et partitas de Bach tout en évoquant le timbre et les textures employés dans le tango. Dans la troisième étude, nous entendons le rythme 3+3+2 emblématique de Piazzolla, marqué par des lignes mélodiques acérées. La quatrième est un exercice de *fraseo*, un type de rubato à caractère méditatif utilisé par les musiciens de tango. Lorsqu'elle est jouée au violon, l'Étude n° 5 recourt aux double-cordes, un effet impossible à produire sur la flûte, qui permet de souligner l'alternance dans le schéma rythmique entre 3+3+2, 3+2+3 et 4+4.

L'*Histoire du Tango* (1986) fait entendre une écriture mélodique similaire à celle des études et nous fait traverser, comme son nom l'indique, toute l'histoire du tango. Initialement composée pour flûte et guitare, deux instruments emblématiques de l'ancien tango qui incluait également le violon, *Bordel 1900* évoque la sonorité vive et enjouée de ce tango en utilisant à la fois des accompagnements de *habanera* et de *milonga campera* à la guitare. *Café 1930* représente le tango, plus romantique et nostalgique, dont Piazzolla est tombé amoureux pour la première

fois. *Nightclub 1960* marque le début de la révolution de Piazzolla, qui reprend une progression harmonique inspirée du jazz et les techniques étendues utilisées dans les Cuatro estaciones. Le dernier mouvement, *Concert d'aujourd'hui*, fait appel aux harmonies dissonantes et aux mélodies anguleuses de Béla Bartók et d'Igor Stravinsky, nous ramenant ainsi au point de départ de *Verano porteño*.

© **Eric Johns 2021**

Née à Tokyo, la violoniste **Karen Gomyo** a débuté sa carrière musicale à Montréal et à New York. Elle se produit régulièrement avec les plus grands orchestres du monde, notamment l'Orchestre philharmonique tchèque, le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, le WDR Sinfonieorchester, l'Orchestre symphonique de Radio France, le Philharmonia Orchestra, les orchestres philharmoniques de New York et de Los Angeles ainsi que l'Orchestre symphonique de San Francisco.

Chambriste passionnée, Karen Gomyo a travaillé avec des artistes tels que Heinrich Schiff, Tine Thing Helseth, Leif Ove Andsnes, Olli Mustonen, James Ehnes, Emmanuel Pahud, Kathryn Stott et Christian Poltera. Sa collaboration fructueuse avec le guitariste Ismo Eskelinen a mené à la parution d'un enregistrement chez BIS consacré aux œuvres de Paganini et de ses prédécesseurs baroques en 2019 [BIS-1998]. Elle a effectué une tournée en Australie avec la mezzo-soprano Susan Graham et les membres de l'Australian Chamber Orchestra et s'est produite aux côtés de Jeremy Denk lors de sa résidence à Milton Court/Barbican à Londres. Elle se produit également régulièrement au Musée d'art moderne Louisiana au Danemark, et a participé en 2014 à un film documentaire de NHK-World consacré à Antonio Stradivarius intitulé *The Mysteries of the Supreme Violin*, dans lequel elle est violoniste, guide et narratrice.

Particulièrement engagée dans la musique contemporaine, Karen Gomyo a

donné la première nord-américaine du second concerto de Matthias Pintscher, *Mar'eh*, en 2015 avec le National Symphony Orchestra de Washington DC sous la direction du compositeur. En mai 2018, elle a assuré la création mondiale du *Concerto de chambre* de Samuel Adams avec l'Orchestre symphonique de Chicago et Esa-Pekka Salonen, une exécution saluée par la critique.

www.karengomyo.com

L'Orchestre National des Pays de la Loire (ONPL) assure plus de 200 concerts symphoniques par saison sur les villes de Nantes et Angers, dans toute la région des Pays de la Loire et un peu partout à travers le monde. L'orchestre participe également aux productions de l'Opéra d'Angers-Nantes et joue un rôle actif pour développer le goût de la musique classique chez les plus jeunes. Avec plus de 9000 abonnés par saison, l'ONPL touche l'un des plus larges publics d'Europe. Musicien innovant et passionné, Pascal Rophé, son directeur musical depuis 2013, a apporté une contribution importante à l'orchestre en mettant l'accent sur les œuvres du grand répertoire ainsi que sur le mélange des genres. Chez BIS, l'orchestre a réalisé des enregistrements salués par la critique et consacrés notamment à la musique de Michael Jarrell, Paul Dukas, Pascal Dusapin et Henri Dutilleux.

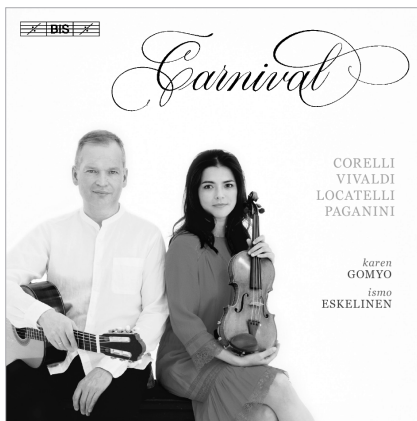
www.onpl.fr

Reconnue comme une artiste innovante à la musicalité profonde, **Stephanie Jones** est spécialisée dans l'interprétation sur guitare classique. En 2021, elle résidait en Allemagne et étudiait en vue de l'obtention d'un diplôme d'interprète (Konzertexamen) à l'Université de musique Franz Liszt de Weimar auprès de Thomas Müller-Pering. Elle a remporté de nombreux prix, notamment les premiers prix du concours de guitare Hannabach, du concours pour jeunes talents du festival international de guitare d'Uppsala et du concours Young Virtuoso of the Year du Fine

Music Network. Passionnée par le partage de sa musique, Stephanie Jones compte plus de 170 000 adeptes sur tous ses canaux de médias sociaux, sa chaîne YouTube étant l'une des plus importantes du monde de la guitare classique. Elle se produit dans le monde entier lors de multiples tournées et festivals et a de plus réalisé de nombreux enregistrements.

<https://stephaniejonesguitar.com>

Also from Karen Gomyo



Carnival

Sonatas and other duos by Arcangelo Corelli ('La Follia'), Antonio Vivaldi, Pietro Locatelli and Niccolò Paganini (including 'Il carnevale di Venezia')

with **Ismo Eskelinen** guitar

BIS-1998

„Die Kombination Violine/Gitarre ... zeigt sich in der Interpretation von Karen Gomyo und Ismo Eskelinen als ebenso funkelnde wie auch musikalisch tiefgründige musikalische Partnerschaft.“ *klassik-heute.de*

« Un parcours musical en terre italienne qui ne manque pas de charme et de chaleur. » *Opus-hd.net*

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

Instrumentarium:

Violin by Antonio Stradivarius, 'Healy', c. 1711; bow by François Tourte, c. 1810

Guitar: 2012 spruce top classical guitar by Australian luthier Paul Sheridan

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: 26th–27th June 2020 in La Cité des Congrès, Nantes, France [tracks 1–4]
10th–13th August 2020 in the Kulturkirche Nikodemus, Berlin, Germany [tracks 5–11]
Producer: Hans Kipfer (Take5 Music Production)
Sound engineers: Thore Brinkmann (Take5 Music Production [tracks 1–4]); Hans Kipfer [tracks 5–11]
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MAD! optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit/96 kHz
Post-production: Editing: Håkan Ekman
Mixing: Hans Kipfer
Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover texts: © Eric Johns 2021

Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)

Photos of Karen Gomyo: © Irène Zandel www.irene-zandel.de

Photo of Stephanie Jones: © Victor Pooters

Photo of Astor Piazzolla: © Carlos Ebert, licensed under Creative Commons 2.0 Generic
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 info@bis.se www.bis.se

BIS-2385 © & © 2021, BIS Records AB, Sweden.



BIS-2385