



Franz Schubert

1797-1828

Jean-Marc Luisada
Piano

Sonate pour piano en Ut majeur, D.840 « Reliquie »

28'08

Piano Sonata in C major D840, 'Reliquie'

Klaviersonate, C-Dur, D 840, „Reliquie“

- | | | |
|---|----------|-------|
| 1 | Moderato | 17'55 |
| 2 | Andante | 10'13 |

Sonate pour piano en Si bémol majeur, D.960

44'20

Piano Sonata in B flat major D960

Klaviersonate, B-Dur, D 960

- | | | |
|---|--|-------|
| 3 | Molto moderato | 20'42 |
| 4 | Andante sostenuto | 9'48 |
| 5 | Scherzo : Allegro vivace con delicatezza | 4'50 |
| 6 | Allegro ma non troppo | 9'00 |

TT: 72'46

Au cœur
du romantisme
schubertien,
le piano
de Jean-Marc
Luisada

Jean-Marc Luisada connaît le chant du romantisme, cette voix de l'âme, qui irrigue toute l'œuvre de Schubert. Dans la *Sonate n°15*, les mélodies jaillies sous la plume d'un jeune musicien de vingt-deux ans sont trompeuses. À la quiétude de l'atmosphère pastorale répond souvent l'expression de la douleur et de la dureté de la réalité. La *Sonate n°21* dévoile un univers bien plus tragique car Schubert pressent qu'il ne lui reste que très peu de temps à vivre. Jean-Marc Luisada dresse, avec une suprême élégance, le portrait d'un compositeur révolté et résigné à la fois, tantôt volubile, tantôt presque mutique, quêtant quelque réconfort dans le souffle de ses souvenirs et de ses regrets. Bouleversant.

Aux portes de la nuit et de la délivrance

L'œuvre pour piano de Schubert a tardé à s'imposer en France. Il y a été longtemps incompris et, plus certainement encore, sous-estimé...

Il est exact que durant mes études au Conservatoire de Paris, on ne jouait guère la musique de Schubert, que l'on connaissait d'ailleurs fort mal. Il était avant tout considéré comme un compositeur de lieder. Avant la guerre, dans les années 30, peu de monde était choqué d'entendre ces derniers chantés en français. C'était ainsi.

Vous faites partie des quelques pianistes qui ont éprouvé, dès leur plus jeune âge, une profonde attirance pour l'écriture de ce compositeur. Est-ce le fait que vous ayez étudié à l'étranger et multiplié les rencontres avec de grands interprètes de Schubert avant même de rejoindre le Conservatoire ?

Avant mon arrivée dans l'institution parisienne, mes deux professeurs, Denyse Rivière et Marcel Ciampi – tous deux proches de Yehudi Menuhin – m'avaient permis d'intégrer trois années durant, la Menuhin School, près de Londres. La richesse artistique y était prodigieuse et à l'inverse de Paris, la musique de Schubert y tenait une place remarquable. Je fus nourri, en quelque sorte, par le souvenir de *La Belle Meunière* interprétée par Peter Pears et Benjamin Britten devant lesquels, d'ailleurs, j'ai joué. Ils vivaient cette musique avec une intensité et un naturel que je n'ai jamais retrouvés par la suite. Ce fut l'une des expériences les plus inspirantes de ma vie sans que j'aie compris, à l'époque, à quel point elle s'avéra déterminante par la suite.

Comment définiriez-vous la place de l'œuvre de Schubert au sein de votre panthéon musical, dont le disque révèle, aujourd'hui encore, l'importance des répertoires de Chopin et de Schumann ?

Mon premier contact avec la musique de Schubert doit dater de mes cinq ou sept ans. J'ai le souvenir d'un choc en écoutant la Symphonie « Inachevée ». Elle tient, en effet, une place unique car interpréter ses partitions relève d'une démarche spécifique : de tous les compositeurs du romantisme, Schubert est le seul qui nécessite un travail d'introspection approfondi. La maturité fut, dans mon cas personnel, une aide précieuse car je ne suis entré dans la profondeur de certaines pièces que tardivement. Ce « travail d'introspection » que j'évoque, doit révéler l'essence de sa musique : la douleur. C'est aussi la raison pour laquelle, je ne pense pas que l'on puisse véritablement « enseigner » la musique de Schubert.

De quelle « douleur » parlez-vous ?

Schubert a été, en quelque sorte, victime de Vienne, d'une ville qui tout au long de son histoire, a su tirer profit des génies qui l'ont fréquentée. Schubert, hormis ses très proches amis – Franz von Schober et Johann Michael Vogl qui lui offrirent quelques opportunités de côtoyer des gens lettrés et des dilettantes – a vécu dans la souffrance : souffrance familiale, affective et professionnelle. Je suis intimement convaincu que sa musique transmet des messages subliminaux qui sont les confessions de sa propre existence.

Les obsessions rythmiques, les ambiguïtés harmoniques, le jeu des modulations, l'importance cruciale des silences, mais aussi la surabondance d'unissons... Tout cela plonge l'interprète dans une prodigieuse et terrifiante solitude. Cette musique, ce sont des lames de rasoir sur le cœur. J'éprouve à chaque fois un sentiment d'anéantissement.

Si la biographie de Schubert nous offre quelques clés d'écoute quant à la compréhension de sa musique, comment caractériseriez vous l'esthétique sonore du musicien, au cœur du romantisme viennois ?

L'univers schubertien me paraît comme tendu entre deux piliers : Joseph Haydn et Anton Bruckner. Prenez la Sonate « Reliquie », en Ut majeur. Le second mouvement s'inscrit dans le prolongement des Variations en Fa mineur de Haydn dont l'écriture savante me paraît souvent plus riche que celle de Mozart, du moins dans le répertoire pour le piano seul. Un jeu de variations opposées, en modes mineur et majeur, un climat d'une tristesse effroyable et, par contraste, une luminosité angélique se déploient dans cette Sonate en Ut majeur de Schubert.

Si l'on écoute, à présent, le mouvement lent de la Sonate en Si bémol majeur de 1828, nous voici devant une marche funèbre, figée brusquement dans la prière. À mes yeux, dans l'Andantino de la Sonate D.959, le Viennois est allé plus « loin » encore que Chopin dans le finale quasi-atonal de sa Sonate en Si bémol mineur, composée une décennie plus tard. Non point seulement en termes de langage, mais de violence expressive. Est-ce que Chopin a eu connaissance de certaines pages de Schubert ? J'avais posé la question à Paul Badura-Skoda. Aucune certitude à ce sujet.

Ce qui frappe tout autant dans l'œuvre de Schubert et qui concerne la Sonate en Ut majeur, c'est la notion d'inachèvement. Vous ne jouez pas la version complétée par Ernst Krenek. Comment « interprétez-vous » cet arrêt de l'écriture ?

Chez Schubert, l'inachèvement n'est pas signe d'impuissance. Il est voulu car le compositeur a déjà dit l'essentiel, dévoilé la souffrance de l'instant. C'est ainsi que je conçois les octaves martelées de l'Andante qui laissent place à quelques éclaircies, à des souvenirs mêlés de l'enfance, d'une naïveté feinte jusqu'à ce que ces mêmes octaves envahissent tout l'espace sonore.

La Sonate en Si bémol majeur est un aboutissement, l'achèvement d'une vie. Le célèbre lied *Der Wanderer* D.489/93 (dont le poème original porte parfois le titre *Der Unglückliche*, « Le Malheureux ») dans lequel Schubert puise une partie du matériau thématique, nous parle avec ses mots terribles, du paradis perdu : « Le pays où mes roses fleurissent, mes amis se promènent, mes morts se relèvent / Le soleil est si froid, je suis étranger partout ». Certains passages dans le premier mouvement de la sonate sont des sommets de toute la littérature musicale du XIX^e siècle. Ce sont ces instants baignés d'une atmosphère immatérielle, lorsque le *Wanderer* accepte la mort avec calme, dans la modulation d'Ut majeur à la fin de son deuxième mouvement, l'Andante sostenuto. Le sentiment de l'immobilité, la sensation de l'éternité s'impose et je transpose ces phrases en images – vous connaissez ma passion pour le Septième Art ! – dans l'univers de Yasujirō Ozu et dans quelques plans du film *Au hasard Balthazar* de Robert Bresson. Ce long métrage m'apparaît comme le synopsis de la vie de Schubert.

Que vous inspire, alors, la fraîcheur du Scherzo de la sonate ?

Dans cet enregistrement, je le joue moins vite que d'habitude et dans l'esprit d'une danse des anges qui se place en retrait, quêtant la pureté d'une *Kinderszene*, miroitant entre les tonalités de Si bémol mineur et majeur. Schubert regarde une fois encore tout ce que Vienne lui a refusé. La valse ainsi suggérée le frappe de coups de couteau. Une valse viennoise empoisonnée, « à la Max Ophüls », insistante jusque dans les échos de la note *Sol*. Deux cris se produisent (Fa mineur) puis des unissons successifs éclatants entre des passages techniques diaboliques en concert : ils nous mettent en danger parce que le compositeur est en danger. Puis, voici, un tourbillon de joie, de bonheur, presque. Schubert sait que tout est fini. Une ou deux fois, je me suis autorisé à utiliser la tessiture de nos pianos modernes et que le pianoforte de Schubert ne possédait pas, mais vers laquelle il tend, à l'évidence.

Rien, en vérité, n'est improvisé chez Schubert. Parfois, il en donne l'illusion, le change. Tout est « orchestré » sans qu'il n'atteigne jamais le paroxysme car il lui faut sans cesse repousser l'inévitable, gagner du temps. Seul, le finale faustien avec sa cavalcade et ses syncopes à la main gauche achève la course à l'abîme du *Wanderer*.

At the heart
of Schubertian
Romanticism:
the pianism
of Jean-Marc
Luisada

Jean-Marc Luisada knows the song of Romanticism, the voice of the soul that permeates all of Schubert's output. In the Sonata no.15, the melodies that spring from the pen of a young composer of twenty-two are deceptive. The tranquillity of the pastoral atmosphere is often answered by the harsh suffering of reality. The Sonata no.21 reveals a still more tragic universe, for Schubert could sense that he had very little time left to live. Jean-Marc Luisada paints, with supreme elegance, the portrait of a composer who is at once rebellious and resigned, sometimes voluble, sometimes almost mute, seeking some consolation in the inspiration of his memories and regrets. An overwhelming experience.

At the gates
of night
and
deliverance

Schubert's piano works were slow to gain acceptance in France, where they were long misunderstood and, even more certainly, underestimated . . .

It's true that in my student years at the Paris Conservatoire, people hardly ever played the music of Schubert, which moreover was not at all well known. He was regarded as essentially a song composer. Before the war, in the 1930s, few people were shocked to hear his lieder sung in French. That was just the way it was.

You are one of the few pianists who, from an early age, have felt a deep attraction to Schubert's style. Is this due to the fact that you studied abroad and met many of his great interpreters before you even entered the Paris Conservatoire?

Before I went to the Conservatoire, my two teachers, Denyse Rivière and Marcel Ciampi – both of whom were close to Yehudi Menuhin – had given me the opportunity to spend three years at the Menuhin School near London. It was a centre of incredible artistic richness and, unlike Paris, Schubert's music enjoyed remarkable prominence there. I was nurtured, in a sense, by the memory of *Die schöne Müllerin* performed by Peter Pears and Benjamin Britten, in front of whom, incidentally, I myself played. They lived out this music with an intensity and a naturalness that I have never encountered again anywhere since. It was one of the most inspiring experiences of my life, although I didn't realise at the time how decisive it would be for my later career.

Your recordings to date reveal the importance of the music of Chopin and Schumann in your musical pantheon. How would you define the place of Schubert's output in it?

My first contact with the music of Schubert must have been when I was five or perhaps seven years old. I remember the impact of hearing the 'Unfinished' Symphony. His works do have a unique place in my affections, because to interpret his scores one needs to take a specific approach: of all the Romantic composers, Schubert is the only one who requires a deep-seated effort of introspection. In my own case, maturity came as a precious help, since I only really grasped the depth of certain pieces at a later stage. The 'effort of introspection' that I'm talking about must lay bare the essence of his music: suffering. It's also the reason why I don't think Schubert's music can really be 'taught'.

What do you mean by 'suffering'?

Schubert was, in a way, a victim of Vienna, a city that throughout its history has known how to feed off the geniuses who have frequented it. Aside from his relationship with a few very close friends – Franz Schober and Johann Michael Vogl, who offered him occasional opportunities to meet well-educated people and enthusiastic amateur music-lovers – Schubert lived in a state of suffering: family, emotional and professional suffering. I am firmly convinced that his music conveys subliminal messages that are confessions to his own existence.

The obsessive rhythms, the harmonic ambiguities, the interplay of modulations, the crucial importance of silences, but also the great abundance of unisons . . . All these elements plunge the interpreter into a prodigious, terrifying solitude. This music is like razor blades slicing into the heart. I feel a sense of annihilation every time I play it.

If Schubert's biography can offer us some keys to understanding his music, how would you characterise his sound aesthetic, which lies at the heart of Viennese Romanticism?

The Schubertian universe seems to me to be placed between two pillars: Joseph Haydn and Anton Bruckner. Take the 'Reliquie' Sonata in C major. The second movement prolongs the Variations in F minor of Haydn, whose learned writing often seems to me to be richer than Mozart's, at least in the solo piano repertory. An interplay of opposing variations, in the minor and major modes, an atmosphere of appalling sadness and, by contrast, an angelic luminosity are deployed in this Schubert sonata.

If we now listen to the slow movement of the Sonata in B flat major of 1828, we find ourselves confronted with a funeral march, suddenly frozen in prayer. To my mind, in the Andantino of the Sonata D959 Schubert went even 'further' than Chopin did in the quasi-atonal finale of his Sonata in B flat minor, written a decade later. Not just in terms of language, but in terms of expressive violence. Did Chopin know any of the Viennese composer's piano music? I asked Paul Badura-Skoda once. There is no certainty on the subject.

An equally striking feature of Schubert's output, which is relevant to the Sonata in C major, is the notion of incompleteness. You don't play the version completed by Ernst Krenk. How do you 'interpret' the fact that Schubert broke off in the middle of the piece?

In Schubert's case, incompleteness is not a sign of impotence. It's a deliberate gesture, because he has already said the essential, revealed the suffering of the moment. That's how I see the martellato octaves of the Andante, which make way for a few brighter spells, for mingled memories of childhood, of a feigned naivety, until those octaves return and invade the entire sound space.

The Sonata in B flat major is a culmination, the completion of a life. The famous lied *Der Wanderer* D489/93 (the original poem is sometimes entitled *Der Unglückliche*, 'The unhappy one'), from which Schubert draws some of the thematic material, speaks to us, in its terrible words, of paradise lost: 'The land where my roses bloom, / Where my friends walk, / Where my dead rise again'; 'The sun seems so cold to me here / . . . I am a stranger everywhere'. Certain passages in the first movement of the sonata are among the highpoints of the whole nineteenth-century musical literature. Then there are the moments bathed in an immaterial atmosphere, when the Wanderer calmly accepts death in the C major modulation at the end of the second movement, the Andante sostenuto. This imposes a feeling of stillness, a sensation of eternity, and I transpose these phrases into images (you know my passion for the Seventh Art!) from the world of Yasujiro Ozu and from sequences in Robert Bresson's *Au hasard Balthazar*. That film seems to me like the synopsis of Schubert's life.

But in that case, what feeling does the freshness of the sonata's Scherzo inspire in you?

In this recording, I play it slower than usual and in the spirit of an angel dance with a certain reserve, seeking the purity of a *Kinderszene*, shimmering between the keys of B flat minor and major. Schubert looks once again upon everything that Vienna denied him. The waltz that's implied by playing it this way seems to wound him like a knife. A poisonous Viennese waltz, 'à la Max Ophüls', insistent even in the echoes of the note G. Two outbursts occur (F minor), then a series of dazzling unisons between sections of technical passagework that are diabolically difficult to get right in concert: they place the performer in danger because the composer himself is in danger. Then, lo and behold, a whirlwind of joy, of happiness, almost. Schubert knows that it's all over. Once or twice I have allowed myself to make use of the extended compass of our modern pianos, which Schubert's fortepiano did not possess, but which he was obviously aiming for.

In truth, nothing is improvised in Schubert. Sometimes he gives the illusion of improvisation, pulls the wool over our eyes. Everything is 'orchestrated' without ever reaching a climax, for he must constantly postpone the inevitable, gain time. Only the Faustian finale with its galloping theme and its syncopations in the left hand ends the Wanderer's race to the abyss.



フランツ シューベルト

1797-1828

ジャン＝マルク・ルイサダ (ピアノ)

ピアノ・ソナタ第15番ハ長調D840『レリーク』

28'08

- 1 第1楽章 モデラート
- 2 第2楽章 アンダンテ

17'55
10'13

ピアノ・ソナタ第21番変ロ長調D960

44'20

- 3 第1楽章 モルト・モデラート
- 4 第2楽章 アンダンテ・ソステヌート
- 5 第3楽章 スケルツォ：アレグロ・ヴィヴァーチェ・コン・デリカテツツァ
- 6 第4楽章 アレグロ・マ・ノン・トロツポ

20'42
9'48
4'50
9'00

演奏時間 : 72'46

シューベルトの ロマンティシズムと ジャン＝マルク・レイサダの ピアノニズム

ジャン＝マルク・ルイサダは、ロマンティシズムの声を――シューベルトの全作品に注がれているこの魂の声を体得している。《ソナタ第15番ハ長調》では、22歳の若き作曲家の筆からあふれ出た旋律の数々が私たちを惑わせる。牧歌的な曲調の静けさにしばしば呼応するのは、現実世界の苦悩と過酷さだ。いっぽう《ソナタ第21番変ロ長調》は、より悲劇的な世界をさらけ出す。なぜならシューベルトは、自身に残された時間がごくわずかであることに感づいていたからだ。ジャン＝マルク・ルイサダは、この上なく格調高く、反抗心と諦念が同居する作曲家の肖像画を描き出す――時に饒舌で、時に口を閉ざそうとするシューベルトが、思い出と無念の情の中にいくらかの慰めを探し求めるさまは、私たちの心を強く揺さぶる。

夜と解放の 入り口で

シューベルトのピアノ音楽がフランスで受容されるまでには長い時間を要しました。この国では長らくその真価が理解されず、少なくとも過小評価されていたと言えます……

確かに、私がパリ国立音楽院で学んでいた時代には、シューベルトの作品はほとんど演奏されていませんでしたし、よく知られていませんでした。彼は何よりもリートの作曲家とみなされていました。戦前の1930年代には、彼の歌曲がフランス語で歌われていても、たいいていの人には驚きませんでした。所詮、その程度のあつかいだったのです。

あなたは、かなり若い頃からシューベルトの表現様式に強く心惹かれた稀有なピアニストたちの一人です。それはあなたが、パリ国立音楽院に入学する以前にフランス国外で学び、多くの偉大なシューベルト弾きたちと出会っていたからでしょうか？

私はパリ国立音楽院に入る前に、ロンドンに近いユーディ・メニューイン音楽学校への入学を許され、3年間、ドゥニズ・リヴィエール先生とマルセル・シャンピ先生のもとで——二人ともメニューインと近い関係にありました——学びました。芸術的な厚みをほこる同校では、パリとは異なり、シューベルトの音楽が目をはる存在感を放っていました。ある意味では、私の感性はピーター・ピアーズとベンジャミン・ブリテンが演奏した《美しき水車小屋の娘》の思い出によって育まれました。しかも私は、二人の前で演奏したこともあります。あのときピアーズとブリテンの演奏が体現していた、シューベルトの強烈で自然な音楽を、それ以来私は一度も聞いたことがありません。私の人生でもっともインスピレーションをさずけられた出来事の一つでしたが、当時の私は、それが自分にとって決定的な体験であることに気がつきませんでした。

あなたがこれまでに発表した録音は、あなたが築き上げたレパートリーの中でショパンとシューマンの作品がとりわけ重要な位置づけにあることを示しています。シューベルトの音楽は、あなたにとってどのような存在でしょうか？

私がシューベルトの音楽に初めて触れたのは5歳のとき、あるいはおそらく7歳のときです。《「未完成」交響曲》を聞いて衝撃を受けたことをおぼえています。彼の作品は、私の中で特異な位置を占めています。なぜなら、その演奏には特殊なアプローチが必要とされるからです。あらゆるロマン派の作曲家たちの中で、唯一シューベルトの音楽が、この上なく深い内観を求めてくるのです。私自身の話をすれば、彼の作品を演奏する上で、成熟が貴重な助けとなりました。というのも私は、年を重ねてから、初めて彼のいくつかの作品の深みを理解することができたからです。先ほど述べた“内観”をとおして、彼の音楽の真髄——つまり苦悩——があらわになります。これこそが、シューベルトの音楽は本当の意味で“人に教える”ことが出来ないと私が考える理由の一つです。

“苦悩”とは具体的に何でしょうか？

シューベルトは、言うなればウィーンの犠牲となったのです。ウィーンはかねてからずっと、外部からこの街にやってくる天才たちから恩恵を受けてきました。シューベルトは、確かに親友には恵まれました。フランツ・フォン・ショーバーとヨハン・ミヒャエル・フォーグルは、教養ある人びとや音楽愛好家たちと交わる機会を時おりシューベルトに提供しました。それでもシューベルトの人生は、苦悩と隣り合わせにありました。自身の家族や情動や仕事をめぐる苦悩と……。私は、彼の音楽には潜在意識的なメッセージが込められていると確信しています。それは彼自身の存在をさらけ出しているのです。強迫観念的なリズム、多義的な和声、交錯する転調、休符がもつこの上ない重要性、至るところに現れるユニゾン……。それらすべてが、桁外れに恐ろしい孤独の中へと演奏者を沈めます。彼の音楽は、かみそりの刃のように心を突き刺します。シューベルトの音楽を弾くたびに、私は茫然自失するのです。

シューベルトの伝記は、彼の音楽を理解するための鍵のいくつかを提供してくれます。彼の音楽的な美意識は、ウィーン・ロマン派のただ中で、どのように特徴づけられるとお考えですか？

私は、シューベルトの音楽世界は二つの重要な“柱”のあいだに位置すると考えています——つまり、ヨーゼフ・ハイドンとアントン・ブルックナーのあいだに。本盤に収めた未完のハ長調のピアノ・ソナタ“レリーク”を例にとってみましょう。第2楽章はハイドンのヘ短調の変奏曲の延長線上にあります。ハイドンの高尚な書法は、私にはモーツァルトの書法よりも——少なくともピアノ独奏曲に関しては——充実しているように感じられます。このシューベルトのハ長調のソナタでは、短調と長調で書かれた相反する変奏の交錯、恐ろしいまでに悲しい曲調、そしてそれとは対照的な無垢な明るさが展開されていきます。

いっぽう、1828年に書かれた変口長調のソナタは、葬送行進曲である緩徐（第3）楽章において不意に立ちすくみ、祈りを捧げます。葬送行進曲といえば、ショパンは10年後に、変口短調のソナタをほぼ無調のフィナーレで締めくくることになります。しかし私の持論では、シューベルトはすでにD595の〈アンダンティーノ〉楽章において、ショパンよりもいっそう“先へ”行っています。音楽言語の点のみならず、その荒々しい表現の点においても……。ショパンは、シューベルトの音楽をいくらか知っていたのでしょうか？私はパウル・バドゥラ＝スコダ先生にそう質問したことがあります。しかし確かなことは今も分かりません。

このハ長調のソナタにも関わるのですが、シューベルトの音楽を語る上では、未完の概念も避けて通れません。今回あなたは、エルンスト・クルシェネクによる補筆完成版を演奏していません。シューベルトの作曲の筆が止まったことを、どのように解釈していますか？

シューベルトの音楽において、未完成は“力が及ばなかった”ことを意味しているわけではありません。それはすなわち、意図された未完成です。彼は、言うべき重要なことはすべて言い終えて、すでに目下の苦しみをさらけ出してしまったのです。私はそのような視点から、第2楽章〈アンダンテ〉のマルテラートのオクターヴを解釈しています。幾度かの晴れやかなひとときを経て、見かけは天真爛漫な幼年時代をめまぐるしく回顧した後に、再び同じオクターヴが音空間を満たします。

変口長調のソナタは、いわば帰結であり、そこで一つの人生が終わりを迎えます。その主題の素材の一部は、シューベルトの有名なリート《さすらい人》(D489/493)——原詩は時に“不幸な男Der Unglückliche”と題されています)——から取られています。このリートは、ぞっとするような言葉で、失われた楽園について語ります。“その地では僕の薔薇が咲きほこり／友人たちが歩きまわり／亡き友人たちが起き上がる”“この陽は冷たく／(…)僕は方方でよそ者になる”のだと。第1楽章のパッセージのいくつかは、19世紀のあらゆる音楽の極致をなしています。第2楽章〈アンダンテ・ソステヌート〉の最後のハ長調の転調とともに“さすらい人”が穏やかに死を受け入れるとき、すべてが霊妙な雰囲気に入ります。これが静止の感覚、永遠の感覚を呼び起こします。そのとき私は、一連のフレーズを映像へと置換します——それらは小津安二郎監督の世界や、ロベール・ブレッソン監督の『バルタザールどこへ行くAu hasard Balthazar』のいくつかのシークエンスと通じています。ご存知のとおり、私は映画をこよなく愛する者です！この長編映画『バルタザール〜』は、私にはシューベルトの人生のシノプシスのように感じられます。

いっぽうで、みずみずしい第3楽章〈スケルツォ〉からは、どのようなインスピレーションを与えられますか？

今回のレコーディングでは、この楽章を通常よりも遅めに弾いています。私は、やや遠慮がちな天使たちの踊りをイメージとして描きつつ、変口短調と変口長調のあいだできらめく純真無垢な“子供の情景”を表現しようと試みました。シューベルトはここで再び、ウィーンの街が彼に与えることを拒んだすべてのものに眼差しを注いでいます。それを暗示するかのようなワルツが、ナイフのように彼を傷つけます。いわば毒をもった“マックス・オフェルス的な”ウィンナー・ワルツが、ト(ソ)音のエコーの中でさえ執拗に振るまいます。2回の音の噴出(へ短調)が起こった後、途轍もない超絶技巧に富んだ轟々たるパッセージワークをかきわけて、ユニゾンが威勢よく響き渡ります。それらは私たち演奏者を危機に陥れます。なぜなら作曲者自身が危機に瀕しているからです。そして何ということか、今度は喜びの旋風、幸福も同然の旋風が巻き起こります。シューベルトは、すべてが終わったことを知っていたのです。私は数回、シューベルトの時代のピアノフォルテには存在しなかった——けれど彼が明らかに意図していた——音域を、モダン・ピアノであえて用いました。

じつのところ、シューベルトはいっさいの要素を即興的に書いていません。彼は時おり、私たちに即興であるかのように錯覚させ、私たちを惑わせているだけです。そこではすべてが周到に準備され、すべてが決して絶頂に至りません。なぜなら彼には、避けられないものを絶えず先延ばしにし、時間を稼ぐ必要があったからです。左手が馬の疾走の主題とそのシンコペーションを聞かせるファウスト的な終楽章で、深淵へと急ぐ“さすらい人”の歩みにようやく終止符が打たれるのです。

Jean-Marc Luisadas Klavier im Herzen der Schubertschen Romantik

Jean-Marc Luisada kennt den Gesang der Romantik, diese Stimme der Seele, die Schuberts gesamtes Werk durchzieht. In der *Klaviersonate Nr. 15* trügen die Melodien aus der Feder des 22-jährigen Musikers. Der Ruhe der ländlichen Stimmung steht oft der Ausdruck von Schmerz und der harten Realität gegenüber. Die *Klaviersonate Nr. 21* enthüllt eine weitaus tragischere Welt, da Schubert ahnte, wie wenig Zeit zu leben ihm noch blieb. Jean-Marc Luisada zeichnet mit äußerster Eleganz das Porträt eines aufgewühlten und doch resignierten Komponisten, der mal wortreich, mal fast stumm Trost in Erinnerung und Reue sucht. Bewegend.

Vor den Pforten der Nacht und der Erlösung

Schuberts Klavierwerk konnte sich erst spät in Frankreich behaupten, wo es lange missverstanden und noch gewisser unterschätzt wurde...

Es stimmt, während meines Studiums am Pariser Konservatorium spielten wir Schuberts Musik kaum. Wir kannten den Komponisten im Übrigen sehr schlecht. Er galt vor allem als Liederkomponist. Vor dem Krieg, in den 30er Jahren, schockierte es die wenigsten, die Lieder auf Französisch gesungen zu hören. So war es eben.

Sie gehören zu den wenigen Pianisten, die sich schon im jungen Alter von Schuberts Werk angezogen fühlten. Rührt es vielleicht daher, dass Sie im Ausland studierten und auf große Schubert-Interpreten trafen, bevor Sie überhaupt ans Konservatorium kamen?

Vor meiner Ankunft in der Pariser Institution hatten es mir meine beiden Lehrer, Denyse Rivière und Marcel Ciampi – beide stehen Yehudi Menuhin nahe – ermöglicht, drei Jahre lang die Menuhin School bei London zu besuchen. Dort wurde künstlerische Vielfalt großgeschrieben, und im Gegensatz zu Paris hatte Schuberts Musik einen besonderen Platz inne. Die Erinnerung an *Die schöne Müllerin*, interpretiert von Peter Pears und Benjamin Britten, vor denen ich übrigens gespielt habe, nährte mich sozusagen. Sie lebten die Musik mit einer Intensität und einer Natürlichkeit, die ich später nie wiedergefunden habe. Es war eine der inspirierendsten Erfahrungen meines Lebens, ohne dass ich damals verstanden hätte, wie sehr sie sich nachher als entscheidend herausstellen würde.

Wie würden Sie den Platz definieren, den Schuberts Werk in Ihrer musikalischen Ruhmeshalle einnimmt? Ihre Platten zeugen ja auch von der Bedeutung, die Chopins und Schumanns Repertoire für Sie haben.

Mit fünf oder sieben Jahren kam ich zum ersten Mal in Kontakt mit Schuberts Musik. Ich erinnere mich an den Schock, als ich „Die Unvollendete“ hörte. Sie nimmt einen einzigartigen Platz ein, da die Interpretation seiner Partituren einen spezifischen Ansatz verlangt: von allen romantischen Komponisten ist Schubert der einzige, der eine tiefe Innenschau fordert. Für mich persönlich half die Reife ungemein, da ich erst spät tief in bestimmte Stücke eintauchen konnte. Diese Innenschau, von der ich spreche, muss das Wesen der Musik offenbaren: den Schmerz. Darum denke ich auch, dass man Schuberts Musik nicht wirklich „lehren“ kann.

Von welchem „Schmerz“ sprechen Sie?

Schubert war in gewisser Weise ein Opfer Wiens, einer Stadt, die im Laufe ihrer gesamten Geschichte Profit aus den dort verkehrenden Genies zu ziehen wusste. Schuberts enge Freunde Franz von Schober und Johann Michael Vogl boten ihm einige Gelegenheiten, mit gebildeten Menschen und Dilettanten in Kontakt zu kommen. Ansonsten erfuhr Schubert nur Leid: in der Familie, in der Liebe, im Beruf. Ich bin der festen Überzeugung, dass seine Musik unterschwellige Botschaften übermittelt, die Geständnisse seiner eigenen Existenz darstellen.

Die rhythmische Besessenheit, die harmonischen Mehrdeutigkeiten, die Modulationsspiele, die große Bedeutung der Stille, aber auch das Übermaß an Einklängen... All dies stürzt den Interpreten in eine außerordentliche und fürchterliche Einsamkeit. Die Musik schneidet direkt ins Herz. Ich empfinde jedes Mal tiefe Bestürzung.

Schuberts Biografie liefert uns Ansätze zum Verständnis seiner Musik. Wie würden Sie jedoch die klangliche Ästhetik des Wiener Romantikers beschreiben?

Schuberts Welt scheint mir zwischen zwei Säulen gespannt zu sein: Joseph Haydn und Anton Bruckner. Nehmen wir zum Beispiel die „Reliquie“ C-Dur. Der zweite Satz bildet eine Verlängerung von *Andante mit Variationen* f-Moll von Haydn, dessen geschickter Satz mir oft reicher als jener Mozarts erscheint, zumindest im Repertoire für Klavier solo. In Schuberts *Klaviersonate C-Dur* erklingt ein Spiel mit gegensätzlichen Variationen in den Tonarten Moll und Dur, eine furchtbar traurige Stimmung und im Kontrast dazu ein engelsgleiches Leuchten.

Hört man daraufhin den langsamen Satz der *Klaviersonate B-Dur* aus dem Jahre 1828, findet man sich in einem im Gebet erstarrten Trauermarsch. Meines Erachtens ging der Wiener im Andantino der Sonate D 959 noch „weiter“ als Chopin im fast atonalen Finale seiner *Klaviersonate b-Moll*, die er ein Jahrzehnt später komponierte. Und dies nicht nur in der Sprache, sondern auch in der Ausdrucksgewalt. Kannte Chopin bestimmte Stücke Schuberts? Diese Frage stellte ich Paul Badura-Skoda. Nichts ist diesbezüglich gewiss.

Das Frappierende an Schuberts Werk und der Klaviersonate C-Dur ist der unvollendete Aspekt. Sie spielen nicht die von Ernst Krenek vervollständigte Version. Wie „interpretieren“ Sie den Abbruch?

Bei Schubert ist die Unvollendung kein Zeichen des Unvermögens. Der Komponist wollte es so, da er bereits das Wesentliche zum Ausdruck gebracht und das Leid des Augenblicks enthüllt hatte. So nehme ich die kräftig angeschlagenen Oktaven des Andante wahr, welche einigen Aufheiterungen und verwobenen Kindheitserinnerungen weichen, eine täuschende Naivität, bis dieselben Oktaven den gesamten Klangraum erobern.

Die *Klaviersonate B-Dur* ist ein Erfolg, die Errungenschaft eines Lebens. Das berühmte Lied *Der Wanderer* D 489/93 (das auf dem Gedicht mit dem Beinamen *Der Unglückliche* basiert), aus dem Schubert einen Teil des thematischen Stoffs zog, beschwört auf fürchterliche Weise das verlorene Paradies herauf: „... das Land, wo meine Rosen blühen, wo meine Freunde wandelnd gehn, wo meine Toten auferstehn...“ „Die Sonne dünkt mich hier so kalt [...] ich bin ein Fremdling überall“. Einige Passagen des ersten Satzes der Sonate sind Gipfel der musikalischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Es sind in eine immaterielle Atmosphäre getauchte Augenblicke, wenn der Wanderer den Tod ruhig akzeptiert, in der Tonart C-Dur am Ende des zweiten Satzes Andante sostenuto. Das Gefühl der Reglosigkeit und der Ewigkeit macht sich breit, und ich übertrage diese Phrasen in Bilder – Sie wissen um meine Leidenschaft für die Filmkunst – in Yasujirō Ozus Welt sowie in einigen Einstellungen von Robert Bressons Film *Zum Beispiel Balthazar*. Dieser Spielfilm scheint mir Schuberts Leben zusammenzufassen.

Was gibt Ihnen dann die Frische des Scherzos der Sonate ein?

Bei dieser Aufnahme spiele ich langsamer als gewohnt und mit dem Gedanken an einen Engelstanz im Hintergrund, auf der Suche nach der Reinheit einer *Kinderszene*, die zwischen den Tonarten b-Moll und B-Dur hin- und herflackert. Schubert betrachtete noch einmal alles, das ihm Wien verwehrt hatte. Der suggerierte Walzer versetzte ihm Messerstiche. Ein vergifteter Wiener Walzer à la Max Ophüls, eindringlich bis in die Echos der Note G. Zwei Schreie ertönen (f-Moll), dann aufeinanderfolgende durchschlagende Einklänge zwischen den im Konzert teuflischen technischen Passagen: Sie bringen uns in Gefahr, weil der Komponist in Gefahr ist. Darauf folgt ein Freudenwirbel, nahezu ein Glückstaumel. Schubert wusste, dass alles vorbei war. Ein- oder zweimal habe ich es mir erlaubt, den Stimmumfang unserer modernen Klaviere zu verwenden, welchen Schuberts Hammerklavier nicht besaß, aber zu dem er offenbar tendierte.

Bei Schubert ist in Wahrheit nichts improvisiert. Manchmal spiegelt er dies vor. Alles ist „orchestriert“, ohne dass er je den Höhepunkt erreicht, da er unaufhörlich das Unvermeidliche verdrängen und Zeit gewinnen muss. Allein das faustische Finale mit seinem wilden Ritt und den Synkopen mit der linken Hand beendet den Lauf zum Abgrund des Wanderers.



Jean Marc Luisada

Jean Marc Luisada étudie le piano à l'école Yehudi Menuhin près de Londres puis au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où il remporte en 1977 le Premier Prix de piano dans la classe de Dominique Merlet et en 1978 le Premier Prix de musique de chambre dans la classe de Geneviève Joy-Dutilleux.

Il est lauréat du Concours Dino Ciani (1983) et du célèbre Concours Chopin de Varsovie (1985). Il a reçu les conseils de grands maîtres tels que Denyse Rivière, Marcel Ciampi, Paul Badura-Skoda, Miłosz Magin, Vlado Perlemuter...

Jean-Marc Luisada mène depuis de plus de trente ans une carrière de concertiste hors du commun. Il joue dans des salles prestigieuses telles que le Théâtre des Champs-Élysées à Paris, Alice Tully Hall à New York, Wigmore Hall à Londres, Suntory Hall à Tokyo ..., ainsi que dans des festivals renommés tels que le Festival Chopin à Paris, le Festival de La Roque d'Anthéron, le Festival de Besançon, La Folle Journée de Nantes, le Festival Berlioz de La Côte Saint André, La Grange aux Pianos en Berry, mais aussi en Europe et aux Etats Unis. Il participe également à de nombreuses tournées au Japon, en Europe, au Canada.

En formation de musique de chambre, il s'entoure entre autres de Gary Hoffman, de Pierre Amoyal, de Philippe Bernold, de Yuzuko Horigome, de Patrick Messina, des Quatuor Talich, et Modigliani, du Fine Arts Quartet... Parallèlement à cette activité de concertiste, Jean-Marc Luisada enseigne à l'École Normale Alfred Cortot de Paris.

Jean-Marc Luisada est officier des Arts et des Lettres.

Jean Marc Luisada

Jean-Marc Luisada studied the piano at the Yehudi Menuhin School near London and then at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, where he won Premiers Prix for piano in Dominique Merlet's class in 1977 and for chamber music in Geneviève Joy-Dutilleux's class in 1978.

He was a prizewinner at the Dino Ciani Competition (1983) and the famous Chopin Competition in Warsaw (1985). He received guidance from a number of great teachers, including Denyse Rivière, Marcel Ciampi, Paul Badura-Skoda, Miłosz Magin and Vlado Perlemuter.

Jean-Marc Luisada has pursued an outstanding career as a concert artist for more than thirty years now. He appears in such prestigious venues as the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, Alice Tully Hall in New York, Wigmore Hall in London and Suntory Hall in Tokyo, and at famous festivals including the Chopin Festival in Paris, the Festival de La Roque d'Anthéron, the Festival de Besançon, La Folle Journée de Nantes, the Festival Berlioz de La Côte Saint André and La Grange aux Pianos en Berry in France, and elsewhere in Europe and the United States. He also tours Japan, Europe and Canada regularly.

As a chamber musician, he has performed with Gary Hoffman, Pierre Amoyal, Philippe Bernold, Yuzuko Horigome, Patrick Messina, the Talich, Modigliani and Fine Arts Quartets, among others. In addition to his concert activity, he teaches at the École Normale Alfred Cortot in Paris.

Jean-Marc Luisada is an Officier des Arts et des Lettres.



ジャン＝マルク・ルイサダ

ジャン＝マルク・ルイサダは、ロンドンのユーディ・メニューイン音楽学校で学んだのち、パリ国立高等音楽院に進んだ。同校のドミニク・メルレのピアノ・クラスで1977年に一等賞を、ジュヌヴィエーヴ・ジョワ＝デュティユーの室内楽のクラスで1978年に一等賞を、それぞれ得ている。

ディーノ・チアーニ記念コンクール(1983)およびワルシャワのショパン国際ピアノ・コンクール(1985)で入賞。これまで、マルセル・シャンピ、ドゥニズ・リヴィエール、パウル・バドゥラ＝スコダ、ミロシュ・マギン、ヴラド・ペルルミュテールら大家たちから薫陶を受けた。

30年以上ものあいだ傑出したコンサート・ピアニストとして活動をつづけてきたルイサダは、パリのシャンゼリゼ劇場、ニューヨークのアリス・タリー・ホール、ロンドンのウィグモア・ホール、東京のサントリーホールなど、屈指のホールで演奏を重ねており、パリのショパン音楽祭、ラ・ロック・ダンテロン国際ピアノ音楽祭、ブザンソン音楽祭、ナントのラ・フォル・ジュルネ、ラ・コート＝サン＝タンドレのベルリオーズ音楽祭、ベリーのラ・グランジュ・オ・ピアノのほか、ヨーロッパおよびアメリカの著名な国際音楽祭から招かれている。また日本、ヨーロッパ、カナダで数多くのツアーもおこなっている。

室内楽では、ゲイリー・ホフマン、ピエール・アモイヤル、フィリップ・ベルノルド、堀米ゆず子、パトリック・メッシーナ、ターリヒ四重奏団、モディリアーニ四重奏団、ファイン・アーツ四重奏団らと共演。

演奏活動と並行して、パリのアルフレッド・コルトー記念エコール・ノルマル音楽院で後進の指導にも励んでいる。

フランス共和国芸術文化勲章“オフィシエ”を受勲。

Jean Marc Luisada

Jean-Marc Luisada studierte Klavier an der Yehudi Menuhin School bei London, dann am Pariser Konservatorium, wo er 1977 den ersten Preis für Klavier in Dominique Merlets Klasse und 1978 den ersten Preis für Kammermusik in Geneviève Joy-Dutilleux' Klasse gewann.

Er ist Preisträger des Dino-Ciani-Wettbewerbs (1983) und des berühmten Warschauer Chopin-Wettbewerbs (1985) und erhielt Ratschläge großer Meister wie Denyse Rivière, Marcel Ciampi, Paul Badura-Skoda, Miłosz Magin und Vlado Perlemuter.

Jean-Marc Luisada führt seit über dreißig Jahren eine außergewöhnliche Instrumentalistenkarriere. Er spielt in angesehenen Konzerthäusern, unter anderem im Théâtre des Champs-Élysées in Paris, in der New Yorker Alice Tully Hall, in der Londoner Wigmore Hall und in der Suntory Hall in Tokio, sowie bei renommierten Festivals, darunter das Pariser Festival Chopin, das Festival de La Roque d'Anthéron, das Festival de Besançon, La Folle Journée in Nantes, das Festival Berlioz in La Côte-Saint-André, La Grange aux Pianos in Berry, aber auch in ganz Europa und den USA. Zudem nimmt er an zahlreichen Tourneen in Japan, Europa und Kanada teil.

Zu seinen Kammermusikpartnern gehören Gary Hoffman, Pierre Amoyal, Philippe Bernold, Yuzuko Horigome, Patrick Messina, das Talich-Quartett, das Quatuor Modigliani und das Fine Arts Quartet.

Parallel zu seiner Tätigkeit als Instrumentalist lehrt Jean-Marc Luisada an der Ecole normale de musique de Paris - Alfred Cortot.

Jean-Marc Luisada hat den Titel Officier des Arts et des Lettres inne.



Cité musicale-Metz

Maison de toutes les musiques et de la danse à Metz, la Cité musicale-Metz est le fruit de l'histoire de la ville de Metz et de la Région Grand Est traditionnellement acquises à la musique. Projet précurseur en France sur ce modèle, la Cité musicale-Metz rassemble les trois salles de spectacle de Metz (Arsenal, BAM et Trinitaires) et l'Orchestre national de Metz dans un projet ambitieux au service de la création et de l'innovation artistique, à la croisée de toutes les esthétiques musicales et les disciplines, en faveur du public et des amoureux de la musique.

La Cité musicale-Metz est un centre névralgique pour les artistes, et en premier lieu pour l'Orchestre national de Metz et les musiciens qui le composent. Avec ses salles exceptionnelles tant par leurs qualités acoustiques que par leur histoire, elle a la possibilité d'accueillir et de faire découvrir les plus grands interprètes, les compositeurs et auteurs de notre temps pour cultiver la curiosité et la ferveur du public.

La Cité musicale-Metz est un enjeu artistique et économique, un projet de ville qui offre la possibilité de faire rayonner des projets musicaux sur toute la Région Grand Est, dans la Grande Région, en France, partout en Europe et bien au-delà. C'est aussi un projet de société qui porte l'ambition d'ouvrir au plus grand nombre un service public de la culture empreint d'excellence et basé sur la diversité musicale.

La Cité musicale-Metz développe un projet social et éducatif qui permet aux jeunes, aux familles, à toutes les générations, aux plus éloignés des salles de spectacle de découvrir les plaisirs de la musique à travers des actions d'éducation artistique, de médiations ou encore des rencontres conviviales et familiales.

Cité Musicale-Metz

The house of all musics and dance in Metz, the Cité Musicale-Metz is the fruit of the history of the City of Metz and of the Région Grand Est, traditionally a stronghold of music. A pioneering venture in France on this model, the Cité Musicale-Metz brings together the three performing arts venues in Metz (the Arsenal, BAM and Les Trinitaires) and the Orchestre National de Metz in an ambitious project at the service of artistic creation and innovation, at the intersection of all musical aesthetics and disciplines, in favour of the public and music lovers.

The Cité Musicale-Metz is a nerve centre for artists, and first of all for the Orchestre National de Metz and the musicians who go to make it up. With halls that are outstanding for both their acoustic properties and their history, it has the potential for welcoming and presenting the leading performers, composers and authors of our time in order to cultivate the curiosity and fervour of the public.

The Cité Musicale-Metz is an artistic and economic force, a city project that offers the possibility of diffusing musical events throughout the Région Grand Est, the Greater Region, in France, everywhere in Europe and beyond. It is also a social project with the ambition of making available to the greatest number a public service of culture characterised by excellence and based on musical diversity.

The Cité Musicale-Metz develops a social and educational project that allows young people, families, all generations and those furthest removed from performing arts venues to discover the pleasures of music through outreach activities, mediations and convivial family encounters.

メス音楽都市(シテ・ミュージカル=メス)

メス音楽都市(シテ・ミュージカル=メス)は、あらゆるジャンルの音楽や舞踊の発信拠点であり、音楽文化の振興に力を注いできたメス市とグラン・テスト地域圏の長年にわたる取り組みの成果として生まれた。舞台芸術の発信地としてフランスでも先駆的な存在感を放つメス音楽都市では、この地が誇る3つのホール(アルスナル・ホール、バム、トリニテール)とメス国立管弦楽団が、観客たち・音楽愛好家たちのために企画される意欲的なプロジェクトのもとに結びつけられている。そこでは、多種多様な音楽的価値観や分野が交わることで、創造と芸術的革新が促されている。

メス音楽都市は、アーティストたち、とりわけメス国立管弦楽団とそのメンバーたちの活動拠点である。優れた音響と歴史を誇る3つのホールは、卓越した演奏者たち、そして今日の作曲家・創作者たちを迎え入れ、彼らの活動を紹介することで、聴衆の好奇心と熱意を育んでいく。

メス音楽都市は、芸術的・経済的な側面をあわせもち、グラン・テスト地域圏、さらにはフランスやヨーロッパ内外に、広く音楽プロジェクトを届ける活動を後押しする。そこには、多種多様な音楽に開かれた良質な文化的公共サービスをできるだけ多くのひとびとに行き渡らせようとする、社会的なねらいもある。

メス音楽都市が展開する社会的・教育的な事業は、芸術教育や、和やかで親しみやすい出会いの場を通じて、若者、家族、あらゆる世代のひとびと、ホールからもっとも遠く離れた場所にいるひとびとに、音楽の喜びに触れる機会を提供している。

Die Cité musicale-Metz

Der Geschichte der Stadt Metz und der Region Grand Est, traditionell der Musik ergeben, entspringt die Cité musicale-Metz, die alle Musikrichtungen und Tanz vereint. Das in Frankreich einzigartige Modell verbindet drei Veranstaltungsorte (Arsenal, BAM und Trinitaires) und das Orchestre national de Metz in einem ambitionierten Projekt im Dienste der künstlerischen Schöpfung und Innovation, wo sich zur Freude des Publikums und der Musikliebhaber alle musikalischen Strömungen und Disziplinen kreuzen.

Die Cité musicale-Metz bildet einen Mittelpunkt für Künstler, vor allem für das Orchestre national de Metz und dessen Musiker. In den herrlichen Sälen mit ausgezeichneteter Akustik und reichhaltiger Geschichte sorgen die größten Interpreten, Komponisten und Autoren unserer Zeit für Neugier und Begeisterung beim Publikum.

Die Cité musicale-Metz ist ein künstlerisches und wirtschaftliches Projekt der Stadt, das auf die gesamte Region Grand Est, die Großregion, Frankreich, ganz Europa und weit darüber hinaus abstrahlt. Obendrein ist es ein Gesellschaftsprojekt, das einem möglichst großen Publikum Kultur als öffentliche Dienstleistung zugänglich machen, Exzellenz und musikalische Vielfalt verbreiten soll.

Die Cité musicale-Metz verfolgt auch ein soziales Bildungsprojekt, das jungen Leuten, Familien, allen Generationen und den von Konzerthäusern am weitesten Entfernten das Vergnügen der Musik anhand von pädagogischen Kunstveranstaltungen, Musikvermittlung oder geselligen und familiären Treffen näherbringt.

© La Prima Volta 2021

© La Dolce Volta 2021

Enregistré dans la Grande Salle de l'Arsenal / Cité musicale-Metz
du 26 février au 1^{er} mars 2021

Prise de son, montage et mixage : Frédéric Briant

Direction artistique : Dominique Daigremont

Piano Steinway D-274 préparé par Daniel Muthig (Ades Prestel)

Textes : Stéphane Friédérich

Traduction et relecture : Charles Johnston (GB),

Kumiko Nishi (JP) & Carolin Krüger (D)

Couverture & illustrations : © Lyodoh Kaneko

Direction de la production : La Dolce Volta

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

Réalisation graphique : Stéphane Gaudion (lechienestunchat.com)

www.ladolcevolta.com

LDV93

