



paraty

Sergueï Rachmaninov, Variations sur un Thème de Corelli, opus 42

Les Variations Corelli s'imposent dans l'œuvre de Sergueï Rachmaninov par un ton particulier : une retenue du discours, quelque chose d'une mise à distance de l'épanchement. La mélancolie parfois si effusive de celui que l'on a qualifié de romantique tardif se coule ici dans un thème ancien : un air de danse (Folia), qui se déploie ensuite et s'irise en 20 variations.

La fameuse Folia (ou *Follia* en italien), attestée dès le XV^e siècle, avait déjà été utilisée maintes fois, en particulier à l'époque baroque. Rachmaninov en connaissait le thème par la virtuose *Rhapsodie espagnole* de Franz Liszt, qu'il avait souvent jouée en concert. Toutefois, pour passer de la connaissance du matériau à son appropriation comme source thématique, il fallait une expérience décisive : ce fut l'écoute de Corelli par Rachmaninov à la fin des années 20, vraie révélation et point de départ de l'opus 42. Rachmaninov crut à tort que Corelli était l'auteur de la Folia mais, comme il le confia lui-même quand on le lui fit remarquer : « cela n'a pas grande importance ! ».

Rachmaninov composa ses Variations en trois semaines, au printemps 1931, dans le cadre verdoyant de Clairefontaine, dans les Yvelines. Après 14 années, la verve était de retour et le compositeur revenait au piano seul. Le début des années 30 était à l'apaisement, dans la perspective d'une installation en Suisse, où il s'était trouvé un lieu d'élection.

Les tournées harassantes, jointes sans doute aux affres de l'exil, l'avaient détourné de la composition. Depuis 1917, il n'avait écrit que le *Quatrième concerto pour piano* et les *Trois Chansons russes* pour orchestre – soit presque rien. Les trois opus qui verront le jour après les Variations Corelli seront à nouveau symphoniques, laissant ainsi les Corelli dans leur statut singulier d'unique partition composée pendant l'exil pour le piano seul. C'est aussi la dernière de ce type, comme si tout avait été dit dans cette vingtaine de minutes magistrales.

Rachmaninov avait une prédilection, dans ses partitions destinées au piano, pour la pièce brève, en cycle ou recueil : préludes, variations, moments musicaux, études-tableaux. L'unité esthétique était celle du temps court. Les *Variations sur un thème de Corelli* se distinguent toutefois par le caractère plus fugace que jamais des variations, « fugitives » aurait dit Prokofiev. Fugacité donc (les variations durent pour la grande majorité d'entre elles de 30 secondes à une minute) et grande variété : délicatesse (variation 2, *leggero*), gravité presque funèbre (variations 4, 14), mystère (variation 8, *adagio misterioso*) ou poésie chantante (variation 15, *dolcissimo*), quand l'écriture n'a pas la vitalité rythmique chevillée au corps. La partition abonde en accents, en martèlements qui vont jusqu'au halo sonore (variations 7, 18) et culminent dans la 20^e et dernière variation.

Rien, dans cette variété, ne suggère pourtant une promenade au gré de l'humeur. L'avancée du discours frappe, au contraire, par une manière impériale de dérouler le propos, semblable à celle que le pianiste Rachmaninov montrait au clavier et dont font écho de nombreux articles de presse ou témoignages. Derrière l'apparente succession aléatoire des variations se cache une architecture solide, en arche, autour de l'intermezzo, tandis que, de part et d'autre, les variations sont regroupées en séquences, faisant alterner poésie et primat rythmique. Sont ainsi portées d'un seul élan les variations 5 à 7 ou les variations 16 à 20.

Si certaines inflexions rappellent Prokofiev, si par échappées le caractère est impressionniste, l'ancrage des Variations Corelli est bien celui de ce XIX^e siècle tant aimé de Rachmaninov. Affleurent l'héritage de Liszt, Schumann (on pense au *Carnaval*) ou Chopin, bien sûr, dont la silhouette se profile souvent. N'est-ce pas une manière, pour le compositeur, de boucler la boucle ? De jeter avec les *Variations sur un thème de Corelli* un regard complice sur les *Variations sur un thème de Chopin* de sa jeunesse ? Le temps a passé, l'accent s'est infléchi, plus grave et méditatif, plus retenu, mais d'autant plus intense.

Sergueï Prokofiev, Sonate pour piano No. 6, opus 82

Au moment où Sergueï Rachmaninov compose ses Variations Corelli, Prokofiev, lui aussi en France, est également dans une phase propice au piano. Pas de sonate – il n'y en aura qu'une pendant l'exil, la limpide Cinquième sonate, écrite en 1923 –, mais des recueils et pages brèves : *Six Pièces*, opus 52 ; *Deux Sonatines*, opus 54 ; *Trois Pièces*, opus 59 ; *Pensées*, opus 62. Le martèlement « motorique » de sa *Toccata*, les trépidations rythmiques et dissonances provocantes de sa jeunesse avaient fait de Prokofiev une icône de l'avant-garde russe, aux antipodes de Rachmaninov – qui reconnaissait d'ailleurs ne pas comprendre sa musique. Mais au début des années 30, Prokofiev cherche une voie nouvelle, marquée par la simplicité : « J'ai toujours été attiré par les sonatines, dit-il à propos de l'opus 54, j'aimais cette idée d'écrire une œuvre tout à fait simple dans cette forme supérieure qu'est celle de la sonate. » En même temps, Prokofiev a les yeux rivés sur l'évolution politique en URSS. Souffrant du mal du pays, attiré par le pouvoir qui lui promet monts et merveilles, il pèse sérieusement les avantages et dangers d'un retour au pays natal. La décision est prise en 1936, sans que le compositeur ait soupçonné ce qui l'attendait : la Grande Terreur, la censure, les arrestations, les exécutions, les disparitions – comme celle de Meyerhold, en 1939. L'ami est liquidé secrètement dans les cachots de la Loubianka, alors même qu'il travaillait avec Prokofiev à la mise en scène de son opéra *Semyon Kotko*. La Russie n'était pas encore en guerre, mais allait y entrer. L'Europe luttait contre l'expansionnisme d'Hitler.

C'est dans ce contexte très sombre que Prokofiev revient à « la forme supérieure » de la sonate pour piano. Il jette dans la deuxième moitié de l'année 1939 les esquisses de trois sonates en même temps, devenues célèbres sous le titre qu'on leur a accolé ensuite de « Sonates de guerre ». Le genre de la sonate, moins exposé aux pressions politiques que les symphonies et opéras, permet au compositeur de laisser cours à une inspiration plus libre. L'écriture pour piano seul est aussi, comme chez Rachmaninov, un lieu privilégié d'expression pour l'interprète de premier plan qu'est Prokofiev. Les sonates 6, 7 et 8 comptent, dans leur profondeur et leur intensité expressive, parmi les pages les plus imposantes de la littérature pianistique du XX^e siècle.

Contrastant avec la paisible Cinquième sonate de 1923, la Sixième renoue avec le motorisme de la jeunesse, mais dans une violence expressive nouvelle. En quatre mouvements, la partition est véhémence, trépignement, presque « hallucination ». Le premier mouvement s'ouvre par un martèlement qui superpose le majeur et le mineur. Le second a des allures de scherzo, offrant, comme entre parenthèses, des accents humoristiques. Mais le mouvement lent qui suit, un singulier *Tempo di valzer lentissimo*, voit son lyrisme miné par la dissonance. Le dernier mouvement finit dans un paroxysme dramatique.

On ne saurait conclure de la vie à l'œuvre, mais on ne peut détacher la partition de son contexte : la barbarie des temps, l'oppression stalinienne, le conflit mondial. C'est d'ailleurs ainsi que l'entendirent ses contemporains, tel le pianiste Sviatoslav Richter, qui en devint l'un des plus fervents interprètes et meilleurs ambassadeurs. Richter avait entendu Prokofiev créer sa partition le 8 avril 1940, à l'Union des compositeurs : « La clarté inhabituelle du style et la perfection structurelle de cette musique m'avait stupéfié. Le compositeur y brisait les idéaux du romantisme avec une audace sauvage et incorporait dans sa musique la pulsation terrifiante du XX^e siècle. »

Nikolaï Kapustin, Variations, opus 41

Si la vitalité rythmique fut une dimension constante de la musique de Rachmaninov, si le nom de Prokofiev est indissociable du « motorisme », qu'il considérait lui-même comme l'une des orientations essentielles de sa musique, c'est Stravinsky qui, des trois grands Russes ayant vécu à l'Ouest, traita le rythme de la façon la plus novatrice. La révélation eut lieu dans *Le Sacre du printemps*, partition géniale, jouant d'accents asymétriques sur une scansion irrépressible construite par agrégats sonores. La création de l'œuvre fut vécue à Paris, en 1913, comme un moment emblématique de la modernité.

C'est au *Sacre du printemps* que Nikolaï Kapustin fait référence dans ses *Variations*, opus 41, mais un Sacre dont il retient moins la scansion tribale que la mélodie du basson préludant au tableau des Augures printaniers.

Né en Ukraine en 1937, Nikolaï Kapustin a mené une triple carrière de pianiste, de compositeur et d'arrangeur. Ayant commencé le piano à 7 ans et la composition à 13, il vint à Moscou faire ses études au Conservatoire auprès de maîtres comme Goldenweiser ou Kabalevski, lequel avait connu Rachmaninov et côtoyé Prokofiev. En même temps, en marge du Conservatoire, Kapustin découvrait le jazz. L'heure était au dégel. Le jazz connaissait un vif engouement dans les cafés moscovites d'avant-garde. Il entraînait aussi dans la littérature, chez les jeunes auteurs du courant de « la prose en jean ». Kapustin fonda son quintette, fit partie d'un Big Band et, son diplôme du Conservatoire en poche, partit en 1961 en tournée à travers le monde avec le Oleg Lundstrem Jazz Orchestra.

Dans son œuvre abondante, qui compte à ce jour plus de 150 numéros d'opus, Nikolaï Kapustin n'eut de cesse de mêler les deux héritages qui étaient les siens et auxquels il était attaché à parts égales. Il s'en expliqua dans un entretien avec la journaliste britannique Harriet Smith en 2000 : « J'ai voulu marier les formes classiques avec le langage du jazz (...) Le jazz est là pour donner de la couleur. » Les titres des partitions de Kapustin, largement dominées par la production pour piano, disent cet ancrage dans les formes classiques : *Suite dans le style ancien*, opus 28 ; *Toccata pour piano*, opus 36 ; *Dix bagatelles pour piano*, opus 59 ; *Humoresque pour piano*, opus 75 ; *Préludes et fugues*, opus 82 – à côté de nombreuses sonates, études et concertos. L'écriture, elle, mêle jazz et classique, dans un pianisme souvent très virtuose.

Il en va ainsi dans les *Variations*, opus 41 qui, dans leur brièveté, ont été considérées comme un condensé de l'esthétique du compositeur. Kapustin ouvre cette courte partition sur une reformulation du thème initial du basson, dans *Le Sacre du printemps*. La mélodie qui prélude au lever du jour dans le Sacre se déguise sous des traits jazzés. Mais nul augure printanier, ni déferlement d'énergies primitives ensuite. Le thème est décliné en variations sur un tempo tranquille, swingué. Comme dans les *Variations* Corelli, la partition s'organise autour d'un pivot. C'est ici un interlude aux allures de be-bop. Les deux variations qui précèdent ont été rapprochées de Count Basie pour la première et Erroll Garner pour la seconde. Celles qui suivent proposent, non sans surprise, un détour par le romantisme russe (*Larghetto*) avant de revenir à la virtuosité et au jazz, dans un presto final enlevé.

Laetitia Le Guay

Fanny Azzuro

« Azzuro : le jeu clair, poétique et lumineux de la jeune pianiste française s'accorde idéalement à son nom. » Alain Cochard

Animée d'une insatiable curiosité et d'un goût prononcé pour le croisement des styles artistiques et musicaux, Fanny Azzuro consacre son premier enregistrement solo au répertoire russe qui lui est cher et dans lequel elle a choisi trois œuvres contrastées du XX^e siècle.

Lauréate de prestigieux concours internationaux dont le World Piano Competition à Cincinnati (World medalist, 4^e prix), Lalla Meryem à Rabat (Prix d'interprétation contemporaine et Prix Chopin), Washington International Piano Competition (demi-finaliste), Piano Campus (Prix d'interprétation contemporaine), Vulaines-sur-Seine (1^{er} prix), elle est invitée à se produire sur des scènes nationales et internationales : à Paris, au musée de l'Armée (Invalides), dans le cadre du cycle jeunes talents premières armes, à l'Hôtel de Soubise (Archives Nationales) lors du Festival Jeunes Talents, au musée de la Marine, au musée Debussy de Saint-Germain-en-Laye, à l'Abbaye aux Dames lors du Festival Piano en Saintonge, au Festival Radio France Montpellier, au Festival Pablo Casals de Prades, au Festival Piano Campus à Cergy-Pontoise, à l'Annecy Classic Festival, à l'Auditorium de Vaucluse, sur la scène nationale la Passerelle à Gap ; en Allemagne, en Autriche, au Mozarteum de Salzburg, en Belgique au Conservatoire Royal de Bruxelles, au Luxembourg, en Italie, en Espagne et en Croatie. Elle joue également aux États-Unis lors du New York Piano Festival, du Bowdoin Music Festival, du Texas Piano Festival ; au Maroc, à Djibouti, au Brésil, aux Émirats Arabes Unis et en Chine.

Elle participe également à des émissions radio sur les ondes de France Inter, France Musique, France Culture, RFI, FIP.

Après avoir étudié le piano à Saint-Rémy-de-Provence avec Jean-Pierre Lecaudey puis José Arrué, au Conservatoire à Rayonnement Régional de Montpellier dans les classes de Mireille Michaud et Suzan Campbell, à Paris avec Olivier Gardon (C.R.R.) puis avec Théodore Paraskivesco, Laurent Cabasso et Denis Pascal au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, où elle obtient respectivement les diplômes de Licence et Master de Piano et Musique de Chambre (classes de Jean-Noël Crocq et d'Ami Flammer avec le SpiriTango Quartet), elle étudie avec Tuija Hakkila à l'Académie Sibelius d'Helsinki (Finlande) en 2011. L'année suivante, elle intègre la classe de perfectionnement de Boris Petrushansky à l'Académie Internationale Pianistique "Incontri col Maestro" à Imola (Italie).

D'autres rencontres stimulent sa curiosité musicale et son énergie : celles avec Vladimir Viardo, pianiste russe atypique, Dominique Merlet, grand pédagogue français, Dmitri Bashkirov, Jacques Rouvier, Aldo Ciccolini, Jay Gottlieb et Gisèle Magnan.

Au sein du SpiriTango Quartet ou aux côtés des jazzmen Tigran Hamasyan et Hervé Sellin, Fanny Azzuro débride les genres et multiplie les expériences de chambriste : en duo cor et piano avec Pierre Azzuro (son frère), André Cazalet, Hervé Joulain et Matthieu Romand, en duo violon et piano avec Kristi Gjezi, Sora Han et Vanessa Szigeti, et en duo piano avec Audrey Abela.

Elle remercie les fondations dont elle est récipiendaire et grâce auxquelles elle a pu réaliser de nombreux projets artistiques : la Fondation Safran pour la musique, le Mécénat Musical Société Générale, l'Adami, la SPEDIDAM, la Fondation Meyer et Yamaha Artist Services, qui lui a permis de jouer sur l'excellent piano Yamaha CFX lors de l'enregistrement de son CD *Russian Impulse*.

www.fannyazzuro.com

La Ferme de Villefavard en Limousin : un lieu d'enregistrement hors du commun, une acoustique exceptionnelle. La Ferme de Villefavard se situe au milieu de la magnifique campagne limousine, loin de la ville et de ses tourmentes. Les conditions privilégiées de quiétude et de sérénité qu'offre la Ferme permettent aux artistes de mener au mieux leurs projets artistiques et discographiques. Un cadre idéal pour la concentration, l'immersion dans le travail et la créativité...

L'architecte Gilles Ebersolt a conçu la rénovation de l'ancienne grange à blé ; son acoustique exceptionnelle est due à l'acousticien de renommée internationale Albert Yaying Xu, auquel on doit notamment la Cité de la Musique à Paris, l'Opéra de Pékin, La Grange au Lac à Evian ou la nouvelle Philharmonie du Luxembourg.

La Ferme de Villefavard en Limousin est aidée par le Ministère de la Culture/DRAC du Limousin et le Conseil Régional du Limousin.

Sergei Rachmaninov, Variations on a Theme of Corelli, Op. 42

The special tone of the Corelli Variations influenced the work of Sergei Rachmaninov: a restraint in the musical discourse, something which keeps the musical flow at a distance. A melancholy, sometimes so effusive that he could be classed as a late romantic, is expressed here through a traditional theme: a dance tune (Folia) which opens out and sparkles in twenty variations.

The renowned Folia (or *Follia* in Italian), known as early as the 15th century, had already been used many times, particularly during the baroque era. Rachmaninov knew its theme through the virtuoso work *Spanish Rhapsody* by Franz Liszt, which he had often played in concert. However, from knowing the material to adopting it as a thematic source, a deciding factor was required: this was when Rachmaninov heard the work by Corelli, at the end of the 1920s. It was a true revelation and the starting point for Opus 42. Rachmaninov was wrong in thinking that Corelli was the composer of Folia but, as he said when this was brought to his attention, “it doesn’t really matter!”

Rachmaninov composed his Variations in three weeks in the spring of 1931, in the leafy surroundings of Clairefontaine, in the Yvelines (near Paris). After 14 years, his inspiration came back and the composer returned to writing for piano solo. In the early 1930s, Rachmaninov led a calmer life and chose to make his home in Switzerland.

The exhausting touring, probably along with the anguish of exile, had diverted him from composing. Since 1917, he had written practically nothing except for his *Fourth Piano Concerto* and *Three Russian Songs* for orchestra. The three works which appeared after the Corelli Variations were once again symphonic, thus leaving the Corellis to their singular status as a unique piece of work composed for piano solo during his exile. It was also the last of this type of work, as if everything had been said in these 20 brilliant minutes.

Rachmaninov favoured small pieces in his works for the piano, as a cycle or collection: preludes, variations, musical moments and études-tableaux. Everything revolves around their short duration. However the *Variations on a Theme of Corelli* stand out by their more ephemeral nature –or “fleeting” as Prokofiev would have said. Fleeting then (nearly all variations last between 30 seconds and a minute) and very varied: subtle (Variation 2, *leggero*), serious, almost funereal (Variations 4, 14), mysterious (Variation 8, *adagio misterioso*) or singing poetry (Variation 15, *dolcissimo*), when the writing does not have deeply-rooted rhythmic vitality. The musical score is full of accents and hammerings which mount towards a halo of sound (Variations 7, 18), culminating in the 20th and final Variation.

Nevertheless, in all this variety, there is no suggestion of a progression without intention. The forward movement of the musical discourse is striking, on the contrary, by the imperial way it develops, similar to Rachmaninov's keyboard technique, which had been noted in many reports and newspaper articles. Behind the apparently random succession of the Variations, there is a hidden solid architecture, like an arch around the intermezzo while, on either side, the Variations are grouped in sequence, alternating between poetry and rhythmic primacy. In this way, Variations 5 to 7 and Variations 16 to 20 share a common spirit.

If certain cadences are reminiscent of Prokofiev, if there are traces of impressionism, the roots of the Corelli Variations are definitely in the 19th century so dear to Rachmaninov. He draws on the legacy of Liszt, Schumann (one thinks of *Carnaval*) or Chopin, clearly, whose influence is often obvious. Isn't that one way for a composer to come full circle? To make reference to the *Variations on a Theme of Chopin* from his youth in *Variations on a Theme of Corelli*? Time has passed, the accent has softened, becoming more serious and thoughtful, more restrained, but all the more intense.

Sergei Prokofiev, Piano Sonata No. 6, Op. 82

At the same time as Sergei Rachmaninov was composing his Corelli Variations, Prokofiev, also in France, was equally in a productive piano phase. No sonatas –there had only been one during his exile, the crystal-clear Fifth Sonata, written in 1923–, but some collections and short works: *Six Transcriptions for Piano*, Op. 52; *Two Piano Sonatinas*, Op. 54; *Three Pieces for Piano*, Op. 59; *Pensées (Thoughts)*, Op. 62. The 'engine-like' pounding accent of his Toccata, the rhythmic throbbing and provocative dissonances of his youth had made Prokofiev an icon of the Russian avant-garde, the extreme opposite to Rachmaninov –who even acknowledged that he did not understand his music. But at the beginning of the 1930s, Prokofiev was looking for a new style, characterised by simplicity: "I have always been attracted by sonatinas," he said, referring to Op. 54, "I liked the idea of writing a simple work in such a superior form as sonata." At the same time, Prokofiev kept an eye on the political situation in the USSR. Suffering from homesickness, tempted by those in power promising him the earth, he thought seriously about the advantages and dangers of going back to his home country. He made the decision to return in 1936, without suspecting what awaited him: the Great Terror, censorship, arrests, executions, disappearances, such as that of Meryerhold in 1939. His friend was secretly liquidated in the dungeons of Lubyanka, at the very moment he was working with him on the staging of his opera *Semyon Kotko*. Russia was not yet at war, but it was coming. Europe was battling against Hitler's expansionism.

It was in this very sombre context that Prokofiev returned to 'the superior form' of the piano sonata. In the second half of 1939, he drafted three sonatas simultaneously, which eventually became famous as 'The War Sonatas'. The sonata form, less exposed to political pressure than symphonies or operas, allowed the composer to express his ideas more freely. Writing for piano solo is also, as for Rachmaninov, an ideal medium for an expert such as Prokofiev. Due to their depth and expressive intensity, sonatas 6, 7 and 8 are seen as some of the most commanding works for the piano in the 20th century.

Contrasting with the peaceful Fifth Sonata of 1923, the Sixth revived the 'motorism' of his youth, but with a new expressive violence. In four movements, the score is full of passion, it throbs, it is almost a 'hallucination'. The first movement opens with a hammer-like sound which superimposes A major and A minor. The second is in the style of a scherzo, offering –as if in parentheses– a touch of humour. But the slow movement which follows, a singular *Tempo di valzer lentissimo*, has its lyricism undermined by dissonance. The last movement finishes with a dramatic climax.

Although no direct parallel should be drawn between life and a musical work, this score cannot be separated from its context: the barbarity of the time, the Stalinist oppression, the World War. That was indeed the way it was heard by its contemporaries, such as the pianist Sviatoslav Richter, who became one of its most devoted interpreters and foremost ambassadors. Richter had heard Prokofiev premier his work on 8 April 1940 at the Composers' Union: "The unusual clarity of style and the structural perfection of this music astounded me. The composer shattered the ideals of romanticism with a savage boldness and incorporated in his music the terrifying beat of the 20th century."

Nikolai Kapustin, Variations, Op. 41

Whilst rhythmic vitality is an abiding feature of Rachmaninov's music, whilst Prokofiev's name is inseparable from 'motorism', which he himself considered as one of the essential aspects of his music, it was Stravinsky –one of the three eminent Russians who had lived in the West– who dealt with rhythm in the most innovative fashion. The revelation happened in *The Rite of Spring*, an inspired score playing with asymmetrical accents on an irrepressible scansion, built with tone clusters. Premiered in Paris in 1913, it is widely seen as one of the most influential modern musical works. In his *Variations* Op. 41, Nikolai Kapustin clearly refers to *The Rite of Spring*, but a Rite from which he keeps less of the tribal scansion than the bassoon recitative as a prelude to the Augurs of Spring.

Born in Ukraine in 1937, Nikolai Kapustin combined a triple career of pianist, composer and arranger. He started playing the piano at the age of 7 and composing at 13. He went to Moscow to study at the Conservatoire under masters such as Goldenweiser and Kabalevski (the latter had known Rachmaninov and was close to Prokofiev). Concurrently, away from the Conservatoire, Kapustin discovered jazz. It was a boom time. Jazz became a popular craze in the avant-garde cafés of Moscow. It made its way into literature, among the young authors who knew about 'jeans prose'. Kapustin founded his quintet, became part of a Big Band and, with his diploma from the Conservatoire in his pocket, left in 1961 to tour the world with the Oleg Lundstrem Jazz Orchestra.

Among his large body of work, which to date runs to more than 150 opus numbers, Nikolai Kapustin has not ceased to merge his two musical backgrounds to which he is equally attached. In an interview in 2000 with the British journalist Harriet Smith, he explained: "I wanted marry the classical forms with the language of jazz (...) Jazz is there to give colour." The titles of Kapustin's scores (mainly written for the piano) reveal their roots in the classical forms: *Suite in the Old Style for piano*, Op. 28; *Toccata for piano*, Op. 36; *Ten Bagatelles for piano*, Op. 59; *Humoresque for piano*, Op. 75; *Preludes and Fugues*, Op. 82, along with many sonatas, études and concertos. The writing, itself, merges jazz and classical with a piano technique that is often virtuoso.

This is also shown in *Variations*, Op. 41 which, in their brevity, are considered as a summary of his aesthetic standards. Kapustin opens this short piece of work with a reformulation of the initial bassoon theme in *The Rite of Spring*. The recitative as a prelude to the sunrise in the Rite is disguised under some jazz lines. But this is not followed by an 'augur of spring' nor by any unleashing of primitive energies. The theme splits into variations in a quiet swing tempo. As in the Corelli Variations, the score is organised around a pivot. Here it is an interlude in be-bop style. The two variations which precede this are said to be close to Count Basie for the first and Erroll Garner for the second. Those which follow propose, surprisingly, a detour through Russian romanticism (*Larghetto*) before returning to virtuosity and to jazz in a bright quickly-paced ending.

Laetitia Le Guay

Translation: Valérie Malafronte & Janice Freshwater

Fanny Azzuro

“Azzuro: the young French pianist’s crystal-clear, poetic and luminous playing matches her surname to perfection.” Alain Cochard

Fired by an insatiable curiosity and decided zest for the fusion of musical and artistic styles, Fanny Azzuro, dedicates her first solo recording to the Russian repertoire so dear to her heart, from which she has chosen three contrasting works from the 20th century.

Prize-winner at several prestigious international competitions, including the World Piano Competition in Cincinnati (World medalist, 4th prize), Lalla Meryem in Rabat, Morocco (Best interpretation of modern music and the Chopin prize), Washington International Piano Competition (semi-finalist), Piano Campus (Best interpretation of modern music), Vulaines-sur-Seine (1st prize), she has been invited to perform on many national and international stages: in Paris, at the military museum in Les Invalides (showcasing young artists just starting their career), at the National archives in Hôtel de Soubise (Festival of young artists) and at the maritime museum; as well as at the Debussy museum in Saint-Germain-en-Laye, at the Abbaye aux Dames (Saintonge Piano Festival), at the Montpellier ‘Radio France’ Festival, at the Prades Pablo Casals Festival, at the Piano Campus Festival in Cergy-Pontoise, at the Annecy Classic Festival, at the Auditorium de Vaucluse, at the Passerelle national venue in Gap; in Germany, in Austria, at the Salzburg Mozarteum, in Belgium at the Brussels Royal Conservatoire, in Luxembourg, in Italy, in Spain and in Croatia. She also performed in the United States (New York Piano Festival, Bowdoin Music Festival, Texas Piano Festival), Morocco, Djibouti, Brazil, the United Arab Emirates and China.

She has also been heard on the radio, in broadcasts by France Inter, France Musique, France Culture, RFI and FIP.

She started studying the piano in Saint-Rémy-de-Provence with Jean-Pierre Lecaudey and then José Arrué, at the Montpellier Conservatoire with Mireille Michaud and Suzan Campbell, at the Paris Regional Conservatoire with Olivier Gardon then at the Paris National Conservatoire with Théodore Paraskivesco, Laurent Cabasso and Denis Pascal, when she completed –respectively– her Bachelor’s and Master’s degrees in Piano and Chamber music (in the classes of Jean-Noël Crocq and Ami Flammer with the SpiriTango Quartet). In 2011, she was a pupil of Tuija Hakkila at the Helsinki Sibelius Academy

(Finland). The following year, she continued to improve her technique at the 'Incontri col Maestro' International piano master-class in Imola (Italy), under Boris Petrushansky.

Other encounters helped stimulate her energy and musical curiosity: the unique Russian pianist Vladimir Viardo, the renowned French teacher Dominique Merlet, as well as Dmitri Bashkirov, Jacques Rouvier, Aldo Ciccolini, Jay Gottlieb and Gisèle Magnan.

As part of SpiriTango Quartet or together with jazzmen Tigran Hamasyan and Hervé Sellin, Fanny Azzuro breaks down barriers and broadens her experiences as a chamber-music player: dueting with horn-players Pierre Azzuro (her brother), André Cazalet, Hervé Joulain and Matthieu Romand, with violinists Kristi Gjezi, Sora Han and Vanessa Szigeti, as well as with the pianist Audrey Abela.

She would like to thank the foundations that awarded scholarships allowing her to pursue many musical projects: the Safran Foundation for music, the Mécénat Musical Société Générale, the Adami, the SPEDIDAM, the Meyer Foundation and Yamaha Artist Services who provided the excellent piano Yamaha CFX for the recording of her *Russian Impulse* CD.

www.fannyazzuro.com

La Ferme de Villefavard in France's Limousin region is a superb recording venue endowed with outstanding acoustics. It is located in the magnificent Limousin countryside, far from the hustle and bustle of the city. This unique, serene environment offers musicians the peace of mind necessary for their artistic and recording projects in the best environment imaginable, which provides an ideal setting for deep concentration, total immersion in work and creative activity.

The building, a converted granary originally built at the beginning of the last century, was renovated by the architect Gilles Ebersolt, and owes its exceptional acoustics to Albert Yaying Xu, an acoustician of international renown whose most noteworthy projects include the Cité de la Musique in Paris, the Beijing Opera, La Grange au Lac in Evian and the forthcoming Philharmonic Hall in Luxembourg.

La Ferme de Villefavard is supported by the Ministry of Culture/DRAC of Limousin as well as the Regional Council of Limousin.



Production : Paraty

Directeur du label / Producer : Bruno Procopio

Ingénieur du son / Engineer : Etienne Collard

Création graphique / Graphic design : Leo Caldi

Textes / Liner notes : Laetitia Le Guay

Traductrices / Translators : Valérie Malafronte, Janice Freshwater

Photographe / Photography : Jean-Baptiste Millot

Accordeur piano Yamaha / Yamaha piano tuner : Rémy Babiaud

Lieu d'enregistrement / Recording location : La Ferme de Villefavard

Paraty Productions

email : contact@paraty.fr

www.paraty.fr

Piano CFX Yamaha

Remerciements / Acknowledgments : Fondation Safran pour la musique, Yamaha Artist Services, Magasin Blanchard Musique, Ferme de Villefavard