



BACH - BUSONI
JEAN-PHILIPPE **COLLARD**
PLEIN JEU



Jean-Sébastien **Bach**

1685-1750

Ferruccio **Busoni**

1866-1924

	Prélude et Fugue en Ré majeur / D major BWV 532	13'30
1	Präludium – Moderato	6'15
2	Fuga – Allegro moderato	7'15
	Toccatà, Adagio et Fugue en Ut majeur / C major BWV 564	19'01
3	Preludio, quasi improvvisando – Tempo moderato	7'50
4	Intermezzo – Adagio (Il soprano con intimo accento e sempre cantando)	5'40
5	Fuga – Moderatamente scherzando, un poco umoristico	5'31
6	Choral „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ BWV 639	3'40
	Prélude et Fugue en Mi bémol majeur / E flat major BWV 552	17'33
7	Präludium – Moderato maestoso	9'47
8	Fuga – Sostenuto e tranquillo – Allegro risoluto ed energico	7'46
9	Choral „Nun komm, der Heiden Heiland“ BWV 659	5'01
	Toccatà et Fugue en Ré mineur / D minor BWV 565	9'40
10	Adagio – Prestissimo	2'34
11	Fuga – Allegro sostenuto	7'06

Cœuvres extraites de la Gesammelte Ausgabe Bach-Busoni – Leipzig 1920

The following works are all from the Bach-Busoni Gesammelte Ausgabe – Leipzig 1920

Volume III – Übertragungen (transcriptions)

TT: 68'29

L'importante production que Ferruccio Busoni consacre aux arrangements et transcriptions de l'œuvre de Bach le singularise parmi les innombrables musiciens qui, de Mozart à Kurtág et de Brahms à Stokowski, ont décliné à l'envi les pages du tutélaire cantor. Il s'inscrit dans la lignée de Liszt, qui publie près d'un demi-siècle avant lui, en 1851, six des Préludes et fugues pour orgue, notamment dans une perspective d'élargissement de leur diffusion. Le projet de Busoni s'en distingue cependant, non seulement par l'ampleur de la démarche, notamment éditoriale, mais aussi par son engagement dans un processus de recréation et d'adaptation à un nouveau médium, à une nouvelle époque, en un mot à sa modernité.

Après la publication en 1916 de six premiers cahiers de transcriptions, la « Bach-Busoni Gesammelte Ausgabe » réunit en 1920 à Leipzig un ensemble de sept volumes organisés en différentes catégories. Ce sont les *Bearbeitungen* (arrangements) pour les deux premiers, les *Übertragungen* (transcriptions) pour le troisième, tandis que les *Kompositionen und Nachdichtungen* (compositions et réinterprétations) occupent le quatrième. *Das wohltemperierte Klavier*, annoté et augmenté de considérations techniques sur le piano moderne, concerne les cinquième et sixième volumes. Le septième (*Nachträge*) contient des suppléments aux livres I à IV. Toutes les œuvres choisies ici appartiennent au volume III.

Ces transcriptions s'échelonnent de 1888 à 1900 et s'attachent à certaines des plus fameuses œuvres pour orgue de Bach. Plusieurs sont clairement dédiées au culte à travers le choral, chant d'assemblée du culte réformé, tandis que préludes, toccatas et fugues évoquent plutôt l'univers du concert. Rien ne peut pourtant jamais être aussi radicalement tranché dans la production d'un musicien si constamment voué au registre spirituel.

Le grand *Prélude et fugue en Mib* BWV 552 en porte témoignage. Ses deux volets encadrent dans une édition de 1739, constituant la troisième partie de la *Clavierübung*, 21 préludes ou paraphrases de choral et 4 duettos, portant le nombre de pièces du recueil à 27, soit 3³. Un symbole à rapporter aux trois bémols de la tonalité, aux trois motifs thématiques du prélude et aux trois sujets de la fugue, qui éclairent la constante référence trinitaire de ce volume à destination liturgique.

À la dimension religieuse s'ajoute le souci didactique, tant instrumental que d'écriture, dans le recueil inachevé des 45 chorals de l'Orgelbüchlein, partiellement conçu lors du séjour de Weimar vers 1713, auquel appartient *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* BWV 639 (Je crie vers toi, Seigneur Jésus-Christ), en trio. C'est-à-dire écrit pour trois plans sonores distincts (deux claviers et pédale) comme *Nun komm' der Heiden Heiland* BWV 659 (Viens maintenant Sauveur des païens), qui compte parmi les 18 chorals dits « de Leipzig ». Sa mélodie richement ornée au soprano et sa basse processionnelle en font l'une des supplications les plus profondément sereines et émouvantes de Bach.

Pas davantage que toutes ces pages, les préludes, toccatas et fugues, ne peuvent être précisément datées. Elles semblent cependant relever de la période de jeunesse. A commencer par la célèbre *Tocatta et fugue en Ré mineur* BWV 565, dont la paternité a parfois été contestée. Sa fulgurante vitalité trahit l'influence des virtuoses du nord et en particulier de Dietrich Buxtehude, à qui Johann Sebastian rend visite à Lübeck en 1705.

Autre grand diptyque de bravoure, le *Prélude et fugue en Ré Majeur* BWV 532 procède également de cette esthétique du contraste, avec son prélude tripartite dont les deux épisodes extrêmes de toccata encadrent un *alla breve* d'une densité d'écriture toute « archaïque ». L'immense fugue de 137 mesures est pour sa part générée par un motif de nature rythmique et ludique, dont le caractère motorique produit une virtuosité intrinsèque.

La *Toccatà, adagio et fugue en Ut Majeur* BWV 564 ne nous est parvenue comme la plupart de ces partitions qu'à travers des copies, dont celle insérant un adagio dans la forme traditionnelle du diptyque. Au-delà de tout l'appareil démonstratif de la toccata, ouverte par une sorte de récitatif introduisant un mouvement symphonique, et d'une fugue allègre, le volet central illustre l'influence italienne à travers un véritable aria de concerto, au sombre épisode conclusif homophonique, complexe et inattendu.

Mais c'est au-delà de l'orgue lui-même que Busoni se projette en s'emparant de ces chefs-d'œuvre. Son génie instrumental transcende le sujet du médium en s'appuyant sur tout le potentiel du piano pour restituer, avec ses moyens propres et contemporains, l'universalité du message musical de Bach. Et pour l'exprimer dans une langue nouvelle qui en souligne encore la profondeur inaltérable. C'est ce qui a séduit Jean-Philippe Collard et qui a nourri son approche au clavier d'un art qu'il situe en surélévation, et dont il est familier depuis sa jeunesse.

Entretien avec Jean-Philippe Collard

Pourquoi avoir retenu Bach pour ce programme ?

Jean-Philippe Collard : Il y a plusieurs raisons. D'abord après une soixantaine d'enregistrements, on se demande ce que pourrait être le projet suivant. Mais comme la vie avance, je souhaitais imaginer quelque chose non seulement qui me plaise, qui m'intéresse et qui soit novateur, mais aussi qui représente une forme de synthèse. Non pas de ce que j'ai fait, mais qui boucle un peu l'opération piano au sein de ma famille, de ma jeunesse, et j'ai trouvé que le plus grand dénominateur commun était Jean-Sébastien Bach. Surtout grâce à mes antennes familiales qui m'avaient fait résonner les grandes œuvres pour chœur, comme les passions, les oratorios ou la Messe en Si. Et j'étais assez attaché à la musique d'orgue. C'est demeuré profondément ancré en moi.

Qu'est-ce qui a guidé ce choix de transcriptions d'œuvres d'orgue, plutôt que de certaines pages plus habituellement pianistiques ?

C'est indissociable des souvenirs de ma jeunesse, quand mon père qui jouait l'orgue à l'église, et qui dirigeait aussi, venait me tirer du lit le dimanche matin pour jouer la basse d'une sonate en trio. On jouait ça tous les deux. Il était passionné par les mélanges de couleurs et ça m'intéressait beaucoup parce que je jouais du piano et j'écoutais la manière dont il faisait chanter des voix solos. Il improvisait aussi et j'avais une profonde admiration. C'était juste quelques notes mais il y avait là une véritable relation au divin, c'est certain. Le retour sur mon histoire familiale a eu une importance considérable. C'est l'hommage à mon père, c'est ma culture.

Comment aviez-vous déjà approché Bach au piano ?

Je n'étais pas vraiment séduit par Bach au piano jusqu'à maintenant. J'avais plutôt l'orgue dans l'oreille avec une acoustique d'église favorable à l'expression de cette musique. Je n'étais pas non plus passionné par les questions d'esthétique et de style. J'avais travaillé quelques préludes et fugues au conservatoire, plutôt pour la discipline qu'autre chose. Mais il y avait un cadre. Certaines fugues du premier cahier par exemple m'avaient fait du bien, pour discipliner l'oreille et les doigts. J'étudiais à l'époque avec Mme Van Barentzen qui tenait beaucoup à ce que l'on mette Bach en place. Elle disait que l'écoute des voix équilibrait notre jeu. De ça j'ai un bon souvenir.

Quel horizon Busoni vous a-t-il ouvert ?

Quand je me suis mis à regarder les partitions et que j'ai commencé à faire sonner ça, j'ai eu comme une sorte de révélation sonore. J'avais la mémoire de ces œuvres. Elles étaient présentes en moi et tout d'un coup, développées au piano par Busoni, elles ont pris une ampleur vraiment incroyable. Alors je me suis rué sur le répertoire et je ne me suis pas trompé. J'ai déjà été récompensé de cette démarche par l'immense plaisir que j'ai éprouvé avec cette qualité sonore tout au long de l'apprentissage, de l'enregistrement et de l'écoute. Et je me suis trouvé en accord avec le principe du disque que je n'appréciais pas beaucoup jusqu'alors. J'ignore pourquoi mais cette musique traitée par Busoni lui donne plus que toute autre sa raison d'être au disque. Ce qu'il fait de la matière pianistique la rend hors du commun et c'est pour moi une forme d'accomplissement sonore qui me comble.

Et puisque je ne joue pas d'orgue, Busoni était pour moi la seule voie possible pour rejoindre cette musique sublime. Je me contente de faire sonner en moi les sonorités que j'entendais en allant à la messe. Je sais comment ça sonne.

N'y a-t-il pas une forme de frustration par rapport au potentiel sonore de l'orgue ?

Non, parce que le spectre sonore final conçu par Busoni, grâce à une technique demandant une large main, nous entraîne dans un autre monde. Ça fonctionne très bien. J'ai la chance d'avoir une grande main, et tous les doigts sont tellement occupés que ça sonne comme dans une église ! Le plaisir sonore, le ressenti, sont vraiment très forts. Busoni a visé juste et on ne pense jamais que ce serait mieux à l'orgue. Il ne dénature rien. Il ne va pas chercher non plus l'imitation. Ces pages sont devenues pour moi des œuvres pour piano à part entière. C'est ce qui m'a impressionné. Ma surprise a été que ça puisse atteindre cette dimension. Je pensais aboutir à quelque chose d'un peu périphérique alors qu'il y a vraiment quelque chose qui colle entièrement au piano. Il s'est emparé des œuvres dans leur entièreté, il a cultivé leur identité profonde et, hormis les problèmes techniques, je dirais que ça sonne tout seul, d'une manière fabuleuse.

Qu'est-ce que cela suppose en termes pianistiques ?

Busoni avait des dons fulgurants et sans doute une morphologie complexe. La main est attrapée par le système d'émission du son, chaque doigt doit correspondre à quelque chose. Mais alors quel cadeau ! Pourquoi ça marche aussi bien ? Moi j'ai eu le sentiment que c'était assez naturel. Des grands accords écrits par lui ont immédiatement une manière de sonner à laquelle on ne peut pas échapper parce que c'est physiologique, ça s'imprime dans la main. Il y a aussi dans ce répertoire une prise de pouvoir énorme de la main gauche, qui établit des fondations en liaison permanente avec l'espace sonore. C'est le pilier fondamental. J'ai la chance d'avoir une main gauche d'une grande puissance et ça m'a beaucoup aidé à tracer les fondamentaux. Mais pour moi le modèle original était présent, j'avais déjà une idée. Donc je me suis mis à écouter mes doigts. Et puis au fur et à mesure du travail c'est presque la musique qui est venue s'intégrer à la main.

Busoni est-il fidèle à l'esprit baroque ?

Pour moi ce sont deux approches totalement différentes. Je n'y ai même pas pensé et ça ne m'intéresse pas. Il n'y a pas de concordance entre le développement pour le piano de ces grandes œuvres et le style baroque. Il y a peut-être dans cette traduction de Busoni un genre de laisser-passer inattaquable vers les instruments modernes. On ne souffre pas une seule seconde de la modernité du piano d'aujourd'hui. La première fois que j'ai entendu la Toccata en Ut, c'était Cziffra. J'ai eu un choc. Je pense à Bach qui prend sa plume et qui écrit « do-mi-sol-si-fa », puis les soupirs. Les bras en tombent quand même !

Est-ce qu'il pourrait s'agir ici d'une sorte de point d'orgue de votre discographie ?

Je surmonte difficilement l'émotion que j'ai eue et que j'ai encore avec cette musique. Le plaisir du pianiste, de fabricant du son, s'est tellement épanoui en moi que c'est un peu une boucle qui se referme. Je n'ai plus de voie d'accès. J'ai essayé de travailler un peu de Schubert après Bach, en me disant qu'après tout, ça pourrait être aussi la fin après la fin. Mais je n'arrive pas à le positionner comme ça. Ce programme fait partie de l'accomplissement de mon savoir pianistique. C'est un étage supplémentaire. Qu'est-ce que je pourrais aller chercher d'autre ?

Au cœur des couleurs

Jean-Philippe Collard appartient à cette catégorie d'artistes qui se déplacent dans l'espace comme ils jouent : les gestes mesurés effleurent les lumières jusqu'à ce qu'il s'installe devant l'instrument. Le pianiste est venu écouter ceux qui sont venus l'entendre. Sa proposition est celle d'un dialogue sans parole. Juste par le regard puis le son. Une infinité de sons.

Cette connivence si particulière dissimule tout le travail préparatoire d'avant-concert : l'oubli de la nervosité – que les après-midis sont longues avant l'entrée sur scène ! – la domination d'un corps impatient, la canalisation du courage, la maîtrise des ultimes instants avant le saut dans le vide, c'est selon. Il est nécessaire, dit-il, « d'être aspiré par la musique, être apaisé pour retrouver le chemin de la spontanéité et capter le public ». Transmettre et révéler la beauté de la musique dépasse la nature d'une passion : la démarche est de l'ordre de la nécessité vitale pour laquelle il faut se résoudre à partager ses propres émotions, sans désir de conquête en retour. Une offrande, immense, après des centaines de concerts et plus d'une soixantaine d'enregistrements.

« Il faut toucher au cœur et ne pas trop intellectualiser les œuvres labourées depuis des années » affirme aussi l'interprète. Elles composent une prodigieuse récolte, les fruits du romantisme, de Chopin et de Schumann, prolongée jusqu'à Rachmaninov et embellie de deux siècles de musique française.

Tous les mondes sonores de Jean-Philippe Collard sont imprégnés de couleurs, cette « sensation que produit sur l'organe de la vue, la lumière diversement réfléchi par les corps » propose le dictionnaire Littré avec une perception épicurienne inhabituelle dans un tel ouvrage et, pourtant, si familière chez un pianiste qui se dit, précisément, « affamé de couleurs ». Mais pas n'importe lesquelles. Gourmet des pigments, l'artiste sait ce qu'est la nuance en toute chose, lorsque les paysages sonores au tempérament mesuré résonnent dans l'irisation des arpèges et la caudalie des accords. Quand il se remémore son apprentissage auprès de Pierre Sancan, l'amitié de Vladimir Horowitz puis ses rencontres dans le monde entier aux côtés du gotha des chefs et des plus grands orchestres, Jean-Philippe Collard sait qu'il peut tout dire au public. Alors, il a rendu hommage aux dieux des couleurs, ses compositeurs.

The substantial body of work that Ferruccio Busoni (1866–1924) devoted to arranging and transcribing the music of Johann Sebastian Bach (1685–1750) sets him apart among the countless musicians — from Mozart to Kurtág and from Brahms to Stokowski — who have endlessly adapted the works of the tutelary cantor. He followed in the footsteps of Franz Liszt (1811-1886), who published six of the Preludes and Fugues for Organ in 1851, almost half a century before him, with a view to increasing their circulation. Busoni's project, however, stands apart from Liszt's, not only by the scale of the approach, particularly editorial, but also by its commitment to a process of re-creation and adaptation to a new medium, a new era, in short, to its modernity.

After the publication of the first six volumes of transcriptions in 1916, the ‘Bach-Busoni Gesammelte Ausgabe’ was compiled in Leipzig in 1920 as a set of seven volumes sorted into different categories. The first two are *Bearbeitungen* (arrangements), the third *Übertragungen* (transcriptions), while the fourth is made up of *Kompositionen und Nachdichtungen* (compositions and reinterpretations). *Das wohltemperierte Klavier*, annotated and expanded with technical considerations on the modern piano, is the subject of the fifth and sixth volumes. The seventh (*Nachträge*) contains supplements to books I to IV. All the works selected here belong to volume III.

These transcriptions span the years 1888 to 1900 and focus on some of Bach’s most celebrated works for organ. Several are clearly devoted to worship through the chorale — the congregational hymn of the Reformed tradition — while preludes, toccatas, and fugues are more evocative of the concert environment. Yet nothing can ever be so precisely categorised in the work of a musician so consistently devoted to the spiritual realm.

The great Prelude and Fugue in E-flat major, BWV552, bears witness to this. Its two parts frame the 1739 edition that forms the third part of the *Clavierübung*, which includes 21 chorale preludes or paraphrases and 4 duets, bringing the total number of pieces in the collection to 27 — that is, 3³. A symbolic number that can be linked to the three flats in the key signature, the three thematic motifs of the prelude, and the three subjects of the fugue, all of which reflect the Trinitarian reference that runs throughout this liturgical volume.

To the religious dimension is added a didactic concern—both instrumental and compositional — in the unfinished collection of 45 chorales from the *Orgelbüchlein*, partially conceived during Bach’s stay in Weimar around 1713. This includes *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, BWV639 (*I Call to You, Lord Jesus Christ*), written as a trio — that is, for three distinct layers of sound (two manuals and pedal), like *Nun komm, der Heiden Heiland*, BWV659 (*Now Come, Savior of the Heathens*), one of the 18 so-called “Leipzig” chorales. With its richly ornamented melody in the soprano and its processional bass line, it stands as one of Bach’s most serenely moving and profound supplications.

As with the above mentioned works, the preludes, toccatas, and fugues cannot be precisely dated. They nevertheless appear to belong to Bach’s early period — beginning with the famous *Tocatta and Fugue in D minor*, BWV565, whose authorship has at times been questioned. Its dazzling vitality reveals the influence of the North German virtuosos, particularly Dietrich Buxtehude (1637-1707), whom Johann Sebastian visited in Lübeck in 1705.

Another major bravura diptych, the *Prelude and Fugue in D major*, BWV532, also follows this aesthetic of contrast, with its tripartite prelude in which two toccata-like outer sections frame an *alla breve* of distinctly 'archaic' contrapuntal density. The immense 137-bar fugue, for its part, is driven by a rhythmic and playful motif, whose motoric character generates an intrinsic virtuosity.

The *Toccatà, Adagio and Fugue in C major*, BWV564, has come down to us — like most of these works — only through copies, one of which inserts an Adagio into the traditional diptych form. Beyond all the showmanship of the toccata — opened by a kind of recitative leading into a symphonic movement — and the lively fugue, the central section reflects Italian influence through a true concerto-style *aria*, featuring a dark, complex, and unexpected concluding homophonic episode.

But it is beyond the organ itself that Busoni projects himself as he takes hold of these masterpieces. His instrumental genius transcends the question of medium, drawing on the full potential of the piano to convey — through its own, modern means — the universality of Bach’s musical message. And to express it in a new language that further highlights its enduring depth. This is what captivated Jean-Philippe Collard and shaped his keyboard approach to an art he places on a higher plane — an art he has been familiar with since his youth.

Interview with Jean-Philippe Collard

Why was Bach chosen for this programme?

Jean-Philippe Collard : There are several reasons for this. First of all, following some sixty recordings, one reflects upon what the next project could be. But as life advances, I wanted to imagine something that is not only something I like, something that interests me and something innovative, but also something that represents a kind of synthesis. Not of what I have done, but one that brings together the piano to the very heart of my family, my youth, and I found that the greatest common denominator was Johann Sebastian Bach. Mainly thanks to my family connections, which enabled me to listen to the great choral works, such as the passions, oratorios or the b minor Mass, I was quite fond of organ music. It has remained deeply rooted in me.

What guided this choice of transcriptions of organ works, rather than certain works more usually played on the piano?

It is inseparable from memories of my youth, when my father, who played the organ in church and also conducted, would come and pull me out of bed on Sunday mornings to play the bass part of a trio sonata. We both played in it. He was passionate about mixing colours and it interested me a good deal because I played the piano and I listened to the way he made solo parts sing. He also improvised, and I had a deep admiration. It was just a few notes, but there was a real connection to the divine, that's for sure. Looking back at my family history has had a considerable impact. This is a tribute to my father; it is my culture.

How had you previously approached Bach on the piano?

I wasn't really attracted to Bach on the piano until now. I had the sound of the organ in mind, with its church acoustics that are perfect for this kind of music. I wasn't really passionate about aesthetics and style either. I had worked on a few preludes and fugues at the conservatory, more for discipline than for anything else. But a framework existed. Some of the fugues in the first book, for example, were good for me as they helped to discipline my ear and my fingers. At that time, I was studying with Mrs Van Barentzen, who was very keen on us learning Bach. She said that listening to the voices balanced our playing. I have fond memories of that.

What new horizons did Busoni open up for you?

When I started looking at the scores and began to play the music, I had a kind of sonic revelation. I carried the memory of these works, and they were present within me, when suddenly developed on the piano by Busoni, they took on a truly incredible magnitude. So I threw myself into the repertoire, and I wasn't mistaken. I have already been rewarded for this approach by the immense pleasure I experienced with this sound quality throughout the learning, the recording, and the listening. And I found myself in harmony with the concept of the recording, which I hadn't particularly appreciated until then. I don't know why, but this music, processed by Busoni, gives the recording more than any other its true reason for being. What he does with the pianistic material makes it extraordinary, and for me, it's a kind of sonic fulfillment that deeply satisfies me.

And since I don't play the organ, Busoni was the only possible path for me to reach this sublime music. I simply try to bring to life within myself the sonorities I used to hear when attending Mass. I know how it sounds.

Is there not a certain frustration in comparison with the organ's sound potential?

No, because the final sonic spectrum conceived by Busoni, made possible by a technique that requires a large hand, draws us into another world. It works incredibly well. I'm lucky enough to have a large hand, and all the fingers are so engaged that it sounds just like in a church! The sonic pleasure, the feeling — it's all incredibly powerful. Busoni hit the mark, and you would never think it could sound better on the organ. He doesn't distort anything. He is not aiming for imitation either. These scores have become, for me, true piano works in their own right — and that is what impressed me: I was surprised they could reach such scale. I had expected something more marginal, but what emerged fits the piano completely. He fully embraced the works, cultivated their most profound identity, and — aside from the technical challenges — I'd say they practically play themselves, and do so fabulously.

What does that mean in terms of piano playing?

Busoni had dazzling gifts and, without a doubt, a complex morphology. The hand is drawn into the mechanics of sound production — each finger has to serve a purpose. But what a gift! Why does it work so well? Personally, it felt completely natural. The large chords he wrote have an immediate way of resonating — it's physiological, it imprints itself on the hand. In this repertoire, the left hand takes on a remarkably dominant role, establishing foundations in constant dialogue with the sonic space. It's the fundamental pillar. I'm fortunate to have a very powerful left hand, and that helped me a great deal in shaping those fundamentals. But for me the original model was present, I already had an idea. So I started listening to my fingers. And then as the work progressed it was almost as if the music came to be integrated into the hand.

Is Busoni faithful to the spirit of the baroque?

For me, these are two completely different approaches. I didn't even think about it — it doesn't interest me. There's no real connection between the development of these major works for piano and the baroque style. Perhaps in Busoni's transcription, there's a kind of unassailable passport to modern instruments. You don't feel, even for a second, burdened by the modernity of today's piano. The first time I heard the *Toccatà in C*, it was György Cziffra (1921-1994). I was blown away. I think of Bach taking his quill and writing 'C-E-G-B-F,' followed by those rests — it's enough to make your jaw drop !

Might this represent a sort of crowning moment in your discography?

I can barely overcome the emotion I felt — and still feel — with this music. The joy of being a pianist, of crafting sound, blossomed in me so deeply that it feels like a circle has closed. I no longer have a way in. I tried working on some Schubert after Bach, telling myself that maybe it could be an end after the end. But I can't bring myself to see it that way. This programme is part of the fulfillment of my pianistic knowledge. It is on another level. What more could I possibly seek?

At the heart of colour

Jean-Philippe Collard belongs to that category of artists who move through space in the same way as they play: the measured gestures brush past the lights until he sits down in front of the instrument. The pianist has come to listen to those who have come to hear him. What he proposes is a dialogue without words. Just through the eyes and then through sound. An infinity of sounds.

This very special complicity conceals all the preparatory work that comes before the concert: the need to forget one's nervousness (how long afternoons are before going on stage!), to dominate an impatient body, to channel one's courage, the self-control of the final moments before the leap into the void, it all depends. It is necessary, he says, 'to be sucked into the music, to be calm enough to find your way back to spontaneity, and to captivate the audience'. The urge to convey and reveal the beauty of music exceeds the nature of a mere passion: it is a matter of vital necessity, for which one must resolve to share one's own emotions, without the desire to conquer those of others in return. An offering, now of immense proportions after hundreds of concerts and more than sixty recordings.

'You have to strike straight at the heart and not over-intellectualise works you've frequented for years', he says. Those works constitute a fabulous harvest, the fruits of Romanticism, from Chopin and Schumann right up to Rachmaninoff, made still more beautiful by two centuries of French music.

All Jean-Philippe Collard's sound worlds are impregnated with colour: the 'sensation produced on the organ of sight by light variously reflected by bodies', says the Littré dictionary, with an epicurean perception unusual in such a volume yet intensely familiar to a pianist who, precisely, declares that he is 'hungry for colours'. But not just any colours. A gourmet of pigments, the artist knows what nuance means in every context, when sonic landscapes with a measured temperament resonate in the iridescence of arpeggios and the long finish of chords. When he recalls his apprenticeship with Pierre Sancan, his friendship with Vladimir Horowitz and his encounters all over the world with the elite of conductors and the foremost orchestras, Jean-Philippe Collard knows that he can tell the public everything. So he has paid tribute to the gods of colour, his composers.

ジャン＝フィリップ
コラール

プラン・ジユ



ヨハン＝セバスティアン
バッハ

1685-1750

フェルッチョ
ブゾーニ

1866-1924

	前奏曲とフーガ ニ長調 BWV532	13'30
1	前奏曲 - モデラート	6'15
2	フーガ - アレグロ・モデラート	7'15
	トッカータ、アダージョとフーガ ハ長調 BWV564	19'01
3	前奏曲、即興風に - テンポ・モデラート	7'50
4	間奏曲 - アダージョ (ソプラノ声部は親密な語り口で常に歌うように)	5'40
5	フーガ - モデラータメンテ・スケルツァンド、ウン・ポコ・ウモリスティコ	5'31
6	われ汝に呼ばわる、主イエス・キリストよ - オルガン・コラール前奏曲 BWV639	3'40
	前奏曲とフーガ 変ホ長調 BWV552	17'33
7	前奏曲 - モデラート・マエストーソ	9'47
8	フーガ - ソステヌート・エ・トランキッコ - アレグロ・リゾルト・エド・エネルジコ	7'46
9	来たれ、異教徒の救い主よ - オルガン・コラール前奏曲 BWV659	5'01
	トッカータとフーガ ニ短調 BWV565	9'40
10	アダージョ - プレスティッシモ	2'34
11	フーガ - アレグロ・ソステヌート	7'06

全収録曲とも『バッハ=ブゾーニ全集』(ライプツィヒ, 1920)第3巻「Übertragungen(トランスクリプション)」所収。

TT: 68'29

フェルッチョ・ブゾーニは、ヨハン・セバスティアン・バッハの作品の編曲に心血を注いだ。モーツァルト、ブラームス、クルターク、ストコフスキーを筆頭に、バッハの音楽を我先にと編曲した数多くの作曲家たちのなかでも、ブゾーニは、その膨大な“編曲量”ゆえに抜きん出た存在である。彼は、バッハの音楽の更なる普及を目指したという点で、約半世紀前の1851年に《オルガンのための6つの前奏曲とフーガ》[ピアノ独奏用編曲]を出版したフランツ・リストの志を継いでいる。しかしながらブゾーニの試みは、(とりわけ出版の面での)スケールの大きさのみならず、ピアノという新たな媒体や新たな時代に即した再創造によって——つまりはその近代性によって——、リストの試みとは一線を画する。

1916年に6巻の編曲集が出版されたあと、1920年にライブツィヒで編まれたのが、全9巻の『バッハ＝ブゾーニ全集』である。収録曲はカテゴリー別に区分けされており、第1巻・第2巻に「Bearbeitungen(アレンジメント)」、第3巻に「Übertragungen(トランスクリプション)」、第4巻に「Kompositionen und Nachdichtungen(作曲と改作)」が収められている。第5巻・第6巻の『平均律クラヴィーア曲集』には、注釈のほか、モダン・ピアノでの演奏を想定した技術的な考察が加えられており、第7巻は第1～4巻への「Nachträge(補遺)」である。本盤でのジャン＝フィリップ・コラールの演奏曲は全て、第3巻に収録されている。

本盤に収められたトランスクリプションは、ブゾーニが1888年から1900年にかけて手がけたもので、いずれもバッハの有名なオルガン作品を原曲とする。その幾つかはコラール(ルター派教会の讃美歌)を扱っており、明らかに礼拝用であるが、いっぽうで前奏曲、トッカータ、フーガは、むしろ[より世俗的な]コンサートでの演奏を想像させる。とはいえ、一貫して宗教的な領域に身を捧げた音楽家バッハが、聖俗のあいだに鮮明な線を引いた例はおそらく皆無だろう。

じっさい、大曲《前奏曲とフーガ 変ホ長調 BWV552》にも宗教的な側面がある。この前奏曲とフーガは、『クラヴィーア練習曲集第3巻』(1739)の開始曲と終曲であり、第3巻には、この2曲に加えて、21のコラール前奏曲(あるいはパラフレーズ)と4つのデュエットが収められている。すなわち全27曲だ。この礼拝用の曲集において、27(3×3×3)という数字は、変ホ長調の調号である3つのフラット、前奏曲の3つのモチーフ、フーガの3つの主題と相まって、絶えずキリスト教の三位一体を象徴している。

45曲のコラールからなる未完の『オルガン小曲集』（大部分が1713年にヴァイマルで作曲された）では、宗教的な側面に加えて、器楽演奏や作曲書法の面での教育的な関心がみとめられる。そのうちの1曲《われ汝に呼ばわる、主イエス・キリストよ BWV639》は、トリオとして——つまり3声（鍵盤2声とペダル1声）で——書かれている。同じくトリオとして書かれた《来たれ、異教徒の救い主よ BWV659》は、『18のライブツィヒ・コラール』の1曲である。ふんだんな装飾音をほどこされたソプラノ声部と、宗教的行列を想わせるバス・ラインは、バッハの最も静穏で感動的な祈りの音楽の一つを形づくっている。

上述の作品と同じく、前奏曲、トッカータ、フーガの厳密な作曲年は定かではない。それらはしかし、バッハが若かりし時代に書いたものと推測される。その筆頭である有名な《トッカータとフーガ 二短調 BWV565》に関しては、偽作説もある。この曲の絢爛たる活力には、北ドイツのオルガン・ヴィルトゥオーゾたち——とりわけバッハが1705年にリュールベックへ旅して実演に接した巨匠ディートリヒ・ブクステフーデ——からの影響がうかがえる。

もう一つの華麗で壮大な2部作《前奏曲とフーガ 二長調 BWV532》を支えているのも、コントラストの美である。3部構成の前奏曲では、トッカータ様式の2つのセクションのあいだに、複雑で「アルカイックな」対位法書法のアッラ・プレーヴェ・セクションが挟まれている。いっぽう、全137小節の長大なフーガは、リズムカルで遊び心に富んだモチーフを礎としており、このモチーフの動的な性格からヴィルトゥオジティが生成されていく。

《トッカータ、アダージョとフーガ 八長調 BWV564》は、バッハの同種の作品の大半がそうであるように[自筆譜は現存せず]幾つかの筆写譜しか残されていない。そのうちの一つでは、伝統的な2部作の中央に、アダージョ・セクションが挿入されている。華麗なトッカータ(レチタティーヴォのような出だしからシンフォニックな音楽へと移行する)と陽気なフーガのあいだで、アダージョ・セクションが純然たる協奏曲様式のアリアを聞かせ、イタリア音楽の影響を垣間見せる——結びのホモフォニックなエピソードは、暗く、複雑で、意表をつく。

しかしブゾーニは、オルガンの域を超えたところで、これらの傑作を手中に収め、そこに自己を投影している。彼の天生的の器乐的才能は、媒体(楽器)を超越している。彼は、ピアノ独自のモダンな手段を用いてバッハの音楽的メッセージの普遍性を伝えるべく、ピアノからあらゆる潜在能力を引き出している。さらに彼は、バッハの音楽的メッセージを新たな言語で表現することによって、その不変な深みをいっそう強調することにもなった。ジャン＝フィリップ・コラールの心を捉えたのも、まさにその点である。彼はそのような視点に立ちながら、自身が高みに位置づけているバッハの芸術——自身が若い頃から慣れ親しんできたバッハの芸術——に、ピアノを介してアプローチを試みた。

ジャン＝フィリップ・コラール との対話

本盤でバッハを取り上げた理由をお聞かせください。

ジャン＝フィリップ・コラール: 理由は複数あります。約60点のアルバムを録音し終えたあと、次のプロジェクトの方向性を自問しました。年を重ねた私は、自分が好きなもの、自分の興味を引くもの、目新しいものだけでなく、ある種の総括も包含するようなアルバムを思い描きました。とはいえそれは、私のキャリアの総括ではなく、ピアノと私の家族・私の青少年期を何らかのかたちで結び合わせる総括です。そして私は、その最も重要な“共通分母”がヨハン＝セバスティアン・バッハであることに気づきました。若い頃の私は、とりわけ家族の影響で、受難曲、オラトリオ、口短調ミサなど、バッハの素晴らしい合唱曲を聞く機会に恵まれ、オルガン音楽にも心酔しました。その経験は、今も私の心のなかに深く根を下ろしています。

今回、ピアノで頻繁に演奏される曲ではなく、オルガン作品のピアノ用編曲を選んだのはなぜですか？

それは私の青少年期の思い出と堅く結びついています。教会でオルガンを弾き、指揮もしていた父が、毎週日曜の朝に私をベッドから引っ張り出し、私にトリオ・ソナタのバス・パートを担当させていたのです。二人で一緒に演奏しました。音色の配合に熱中する父を前にして、私は大いに興味をかき立てられました。私はピアノを弾きながら、父が歌わせる2つの独奏声部に耳を傾けました。父の即興にも感服しました。わずかに数音の即興でも、そこには確かに、神聖なものとの真の交感がありました。家族の歴史に立ち返ることは、私にとって重要な意味をもちます。オルガン作品のピアノ用編曲を選んだのは、私の父、そして私の文化へのオマージュです。

これまでピアニストとして、どのようにバッハの音楽と向き合ってきたのですか？

以前はピアノでバッハを弾くことに、さほど惹かれていませんでした。むしろ私にとって、バッハと言えばオルガンであり、彼の音楽を最も適切に表現できるのは教会の音響だと考えていました。美学や様式の問題にも強い関心は抱いていませんでした。学生時代に音楽院で前奏曲とフーガを幾つか弾きましたが、それはあくまで学習の一環でした。たとえば『平均律』第1巻の幾つかのフーガは、私の耳と指の訓練に効果てきめんでした。当時の私が師事していたヴァン・バレンツェン先生は、生徒たちに仕切りにバッハの勉強を勧め、各声部をよく聞けばバランスの取れた演奏になると仰っていました。懐かしい思い出です。

ブゾーニの編曲は、貴方にどのような新しい地平をひらくのでしょうか？

ブゾーニの譜に目を通し、実際に弾きはじめたとき、ある種の音楽的な啓示を受けました。もともと私の記憶にはバッハの原曲が刻まれていたわけですが、私に内在していた原曲が、突如、ブゾーニによってピアノの鍵盤上で発展させられ、途轍もない広がりを得たのです。そこで私はバッハ＝ブゾーニのレパートリーの開拓にいそみました。それは正しい選択でした。曲をさらい、録音し、録音を聞く過程で、私はブゾーニの編曲の完成度の高さに計り知れない喜びをおぼえ、努力が報われたと感じました。そして私は、それまで取り立てて意識していなかった本盤の意義と自分自身が調和していることに気づきました。なぜかはわかりませんが、ブゾーニが編曲したバッハの音楽は、本盤の存在理由をこれ以上なく揺るぎないものになっているように思います。ブゾーニはピアノ特有の素材を用いて、傑出した成果をあげています。その音楽的な達成が、私に深い満足感をもたらします。

私はオルガンを弾きません。そのため私にとってブゾーニの編曲は、バッハの崇高な音楽に手を伸ばすための唯一の道です。私は、教会のミサで耳にしていた響き——自分がよく知る響き——を、ただひたすら心のなかで鳴らそうと努めました。

オルガンがもつ音色の可能性を前にして、もどかしさを抱くことはないのでしょうか？

ありません。なぜなら、ブゾーニが練り上げた響きのスペクトル——それは大きな手を要求するテクニックによって実現されます——は、私たちが別の世界へといざなうからです。ここでは素晴らしい効果が生まれます。幸運にも私の手は大きいのですが、全ての指が総動員されることによって、まるで教会で弾いているような響きが生じます！ 響きもたらす悦楽と感情——それは実に強烈です。ブゾーニは全てにおいて的確ですから、「オルガンで弾いたほうが良いのでは」と感じさせることは決してありません。彼は何も歪めていませんし、何かを模倣しようともしていません。ブゾーニの編曲は私からすれば、徹頭徹尾、ピアノ音楽です。それが私の心を動かします。彼の編曲がこれほどの次元に達しえたことは、驚くべきことです。私は当初、やや二次的な何かに帰着すると覚悟していたのですが、結果として、その音楽は完全にピアノに即していました。ブゾーニは、バッハの原曲の全体像を把握し、それらの芯にあるアイデンティティと対峙しています。技術的にチャレンジングであることをのぞけば、彼の編曲は、ひとりでに——しかも並はずれて素晴らしく——鳴り響きます。

それはピアノ演奏の観点から見て、何を意味するのでしょうか？

ブゾーニは目もくらむような才能の持ち主でしたし、身体の複雑な構造に精通していたことは間違いないでしょう。手は音の生成システムの一部と化し、一本一本の指が何らかの目的にかなわなければなりません。それにしても、何たる才能！ なぜこれほど事が上手く運ぶのでしょうか？ 私には、全てがどこまでも自然に感じられます。ブゾーニが書いた大きな和音は、もっぱら生理学的に自然な手法で鳴らされ、手に刻印されます。さらにブゾーニの編曲作品では、左手に極めて支配的な力が託されています。左手は、音響空間と絶えず対話を重ねながら基盤を確立します。左手こそが支柱なのです。幸運にも私の左手はとても力が強いので、そのような基盤を築く上で大いに役立ちました。とはいえ私の脳内には原曲という模範が存在しますから、全く展望がなかったわけではありません。そのため私は、まずは自分の指に身を任せてみました。練習が進むにつれて、まるで音楽が手に同化してきたような感覚をおぼえました。

ブゾーニはバロック時代の精神に忠実なのでしょうか？

私から見れば、両者のアプローチは全く異なります。この問題について考えたことすらありませんし、関心もありません。ブゾーニがピアノのために手がけた壮大な編曲とバロック様式は合致しません。おそらくブゾーニの“翻訳”は、いわばバッハの音楽への無敵な通行許可証をモダン楽器に授けています。私たちは一秒たりとも、今日のピアノの現代的な側面に煩わされることはありません。じっさい、私が八長調のトゥッカータを初めて聞いたのはジョルジュ・シフラの演奏でした。衝撃を受けました。バッハが筆を手に取り、「ド - ミ - ソ - シ - フ - ア」と書き記し、休符を置く姿が目に見え、ただただ驚嘆しました！

本盤は、貴方の録音活動の有終の美を飾るものとなりうるのでしょうか？

今はバッハの音楽を通じて抱いた強烈な感情からようやく抜け出したところですし、まだその感触が残っています。ピアニストである喜び、音を生み出す喜びが、私の内部であまりに咲き乱れたがゆえに、一つの環(わ)が閉じたように感じられます。私には、もう入り口がないのです。バッハのあとに少しシューベルトを弾こうとしてみました——それが“最後の最後”になるかもしれないと考えながら。しかし私は、どうにもそれを受け入れられませんでした。本盤のプログラムは、私のピアニストとしての知の完遂を意味し、他を凌ぐ次元にあります。これ以上、何を探求できるというのでしょうか？

色彩のなかで

ジャン＝フィリップ・コラールは、演奏している時と同じように立ち振る舞うタイプの音楽家である。その慎み深い所作は、ピアノの前に腰かける寸前まで、そっと光をかすめているのだ。そしてコラールは、彼の演奏を聴きにやって来た人々の心の声に耳を傾け、言葉のない対話、まなざしと無数の音の対話をうながす。

このような聴衆との特異な連携は、演奏会に先立つ一連の“準備”をすっかり覆い隠す。そう、彼もまた、しばし興奮を忘れようとし——舞台に立つ前の午後のひとときの何と長いこと！——、本番を待ち焦がれる体を静め、度胸を誘導し、虚空の中へ飛び込む直前の束の間を支配しようと努めているのだ。それでも結局のところ、全ては状況に任せるしかない。コラールは言う、必要なのは「音楽から切望されること、自らを落ち着かせ、自発性に再び道を譲って聴衆を引き付けること」だと。なぜなら音楽の美を示し伝達する行為は、情熱の域を超えたところにある。つまりそれは、この上ない必然性に根ざしたアプローチであり、その実現のためには、見返りに人心を掌握しようと望むことなく、みずからの感情を分かち合う覚悟を決めなければならないのである。あまたの演奏と録音を通じて、それはやがて一つの巨大な贈り物となりうる。

「演奏を人々の心に届けなければなりません。自分が長年のあいだ耕してきた音楽作品を知的に扱い過ぎてはならないのです」と、コラールは断言する。彼が“耕してきた”レパートリーは、驚くべき“収穫”に結実している。そこにはショパン、シューマンからラフマニノフまで、ロマン派の旗手たちが生んだ果実と、200年にわたるフランス音楽の歴史が詰まっている。

コラールが紡ぐ音世界には、つねに色彩が染み込んでいる。リトレの有名な『フランス語大辞典』が「視覚器官に引き起こされる感覚、諸物質によってさまざまに反射される光」と定義した色彩はしかし、この種の書物には馴染まない快楽主義的な知覚を勧める。それは、まさしく自分が「色彩に飢えている」と語るコラールにとっては、実に馴染み深い感覚である。ただし、色彩なら何でもよいというわけではない。いわば色素までを味わい尽くすコラールは、節度ある音風景がアルペッジョの虹や和音の余韻の中で鳴り響くとき、あらゆるニュアンスを知り尽くしているのだ。コラールは、師ピエール・サンカンのもとでの研鑽、ウラディミール・ホロヴィッツと育んだ友情、そして卓越した指揮者たちやオーケストラとの世界各地での共演の記憶を辿るとき、自分は全てを聴衆に伝えられるのだと思い返す。そうして彼は、色彩の神々である作曲家たちにオマージュを捧げるのである。



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。

- LDV09 Frédéric Chopin**
24 Preludes
Piano Sonata no.2 in B flat minor op.35
- LDV30 Robert Schumann**
Fantasy in C major op.17
Kreisleriana op.16
- LDV45 Sergei Rachmaninoff**
Six Moments musicaux
Modest Mussorgsky
Pictures at an Exhibition
- LDV73 Enrique Granados**
Goyescas – Suite for piano
- LDV91 Gabriel Fauré**
13 Barcarolles
Ballade in F sharp major op.19
- LDV92 Alexandre Scriabine**
*Piano Concerto in F sharp minor, op.20**
Études in B flat minor op.8 Nos 11 & 12
Prélude & Nocturne op.9
Nikolaï Rimski-Korsakov
*Piano Concerto in C sharp minor**
* Bilkent Symphony Orchestra, Emil Tabakov



© La Prima Volta 2024

© La Dolce Volta 2025

Enregistré à l'Arsenal Cité musicale-Metz (Grande Salle)
du 22 au 25 avril 2024

Direction de la production : La Dolce Volta

Prise de son, montage et direction artistique : Jean-Marc Laisné

Piano Steinway D-274 préparé par Oriane Colombe (Pianos Thiell)

Textes : Jean-Michel Verneiges

Biographie : Stéphane Friédérich

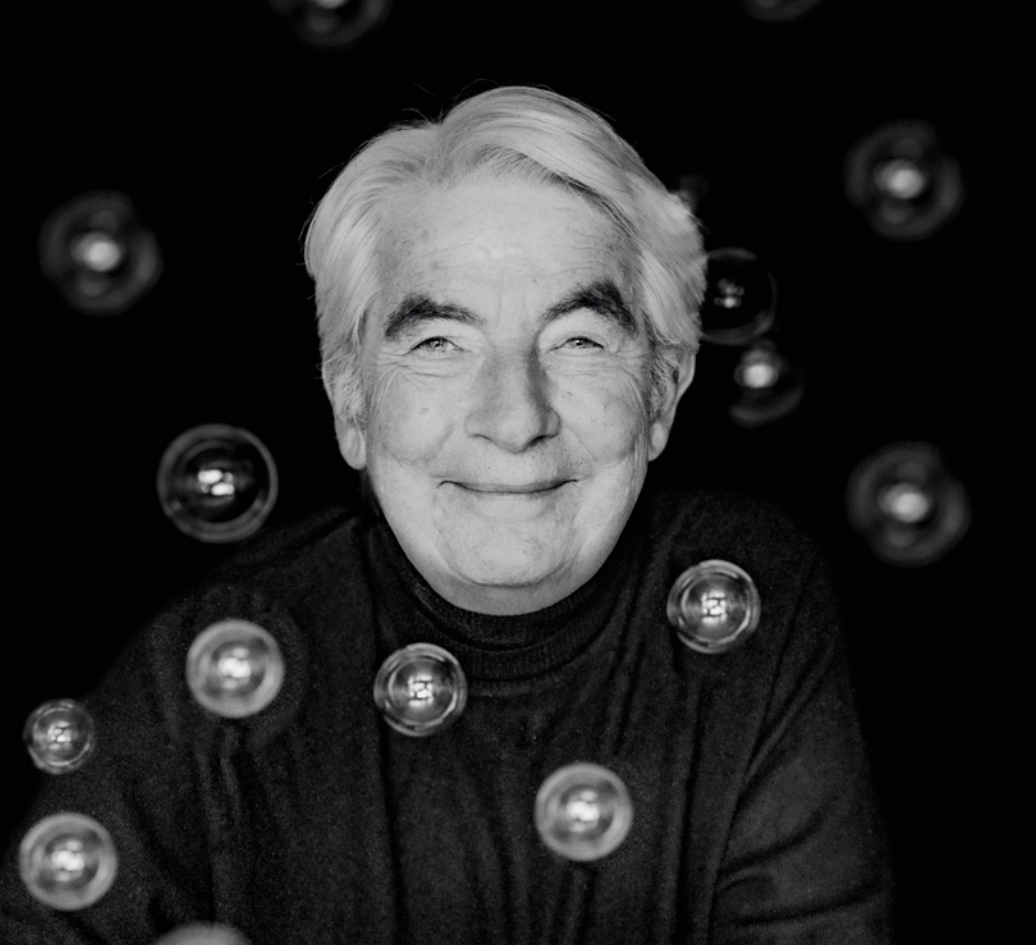
Traduction et relecture : Christopher Bayton, Charles Johnston (GB)
Kumiko Nishi (JP)

Photos © Lyodoh Kaneko

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions
Réalisation graphique : Stéphane Gaudion (lechienestunchat.com)

ladolcevolta.com

LDV139



ladolcevolta.com



Plein jeu | Jean-Philippe Collard
Johann Sebastian Bach - Ferruccio Busoni

Prelude & Fugue in D major BWV 532
Toccatà, Adagio & Fugue in C major BWV 564
Choral „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ BWV 639
Prelude & Fugue in E flat major BWV 552
„Nun komm, der Heiden Heiland“ BWV 659
Toccatà & Fugue in D minor BWV 565



Made in Czech Republic



Total Timing: 68'29

English commentary inside
日本語解説付