

Récital de piano / iPhil 13–17 ans
Mercredi / Mittwoch / Wednesday
25.02.2015 20:00
Grand Auditorium

«Scandale»

Alice Sara Ott, Francesco Tristano piano



Maurice Ravel (1875–1937)

Boléro. Ballet pour orchestre (1929, arr. Francesco Tristano, 2014)
16'

Claude Debussy (1862–1918)

Nocturnes L 91 N° 1: Nuages (Wolken)

(1897–1899, arr. Maurice Ravel, 1909)

Nocturnes L 91 N° 2: Fêtes (1897–1899, arr. Maurice Ravel, 1909)

Maurice Ravel (1875–1937)

La Valse. Poème chorégraphique pour deux pianos (1919–1920)

Mouvement de Valse viennoise

12'

—

Francesco Tristano (1981)

A soft shell groove pour deux pianos (2014)

9'

Igor Stravinsky (1882–1971)

Le Sacre du printemps. Tableaux de la Russie païenne

en deux parties (arr. Igor Stravinsky, 1912) (1910–1912)

Premier tableau: Le Baiser à la terre / Die Anbetung der Erde

Introduction / Introdution (Lento – Più mosso – Tempo I)

*Augures printaniers – Danses des adolescentes / Vorboten des
Frühlings – Tanz der jungen Mädchen (Tempo giusto)*

Jeu du rapt / Entführungsspiel (Presto)

*Rondes printanières / Frühlingsreigen (Tranquillo – Sostenuto
e pesante – Vivo – Tempo I)*

*Jeu des cités rivales / Kampfspiel rivalisierender Stämme
(Molto allegro)*

Cortège du Sage / Prozession des alten Weisen (Molto allegro)

Adoration de la terre (Le Sage) / Kuss der Erde (Der Weise) (Lento)

Danse de la terre / Tanz der Erde (Prestissimo)

Deuxième tableau: Le Grand Sacrifice / Das Opfer

Introduction / Introdution (Largo)

*Cercle mystérieux des adolescentes / Mystischer Reigen der
jungen Mädchen (Andante con moto – Più mosso – Tempo I)*

Glorification de l'élue / Verherrlichung der Erwählten (Vivo)

Évocation des ancêtres / Anrufung der Ahnen (Lento)

Action rituelle des ancêtres / Ritueltanz der Ahnen (Lento)

*Danse sacrale de l'élue / Opfertanz der Erwählten
(Allegro moderato)*

34'

Si la musique est la langue des émotions, le concert de ce soir en constitue l'exemple parfait. Les deux jeunes pianistes Alice Sara Ott et Francesco Tristano nous envoûtent par leur interprétation moderne et résolument tournée vers l'avenir d'œuvres qui comptent aujourd'hui parmi les grands classiques.

La capacité d'oser et de réinventer constitue la facette la plus riche de l'artiste et le duo de ce soir brille par le modernisme éclairé avec lequel ils donnent un nouveau souffle aux partitions d'époque.

C'est cette même volonté de soutien à l'innovation qui guide la politique de mécénat de l'art et de la culture de la Banque Internationale à Luxembourg (BIL). En soutenant des événements musicaux tels que celui organisé aujourd'hui par la Philharmonie, elle contribue au dynamisme culturel du Grand-Duché, tout en prenant part à l'ouverture sur le monde qui le caractérise. À l'approche de son 160^e anniversaire, notre banque aussi se réinvente, elle innove pour mieux encore servir ses clients résidents et non-résidents, particuliers et professionnels.

C'est pour moi un honneur de vous accueillir ce soir dans le joyau architectural que constitue la Philharmonie et digne du talent d'exception des deux solistes.

Je vous souhaite une agréable soirée et un excellent concert !

Hugues Delcourt

Président du Comité de direction
Banque Internationale à Luxembourg

«Scandale»

Entretien avec Francesco Tristano

Propos recueillis par Dominique Escande

Pourquoi avoir intitulé ce programme «Scandale»?

Ce projet est lié à ma rencontre avec Alice, il y a près de cinq ans. Nous avons toujours voulu jouer ensemble et Alice m'a un jour contacté pour me proposer d'apparaître sur son album solo. Ce projet n'a finalement pas vu le jour et elle m'a rappelé pour me proposer de faire un album ensemble [Le disque «Scandale» est paru chez Deutsche Grammophon]. Nous sommes très amis et j'ai trouvé que c'était une très belle idée de réaliser ce disque ensemble. On s'est tout de suite mis d'accord sur l'envie de jouer *Le Sacre du Printemps* – d'où le titre «scandale», en référence au scandale du *Sacre*.

Nous avons très envie de jouer cette œuvre emblématique du 20^e siècle et pour compléter le programme, nous sommes partis sur l'idée que pour les Ballets russes, Diaghilev commandait des œuvres «scandaleuses» aux compositeurs. Certains documents et critiques des années 1920–1930 témoignent que le public sortait en courant, ou jetait des œufs sur scène, etc. À cette époque et à cet endroit [Paris], la musique avait une énorme force provocatrice, pouvait encore choquer. De nos jours, il est beaucoup plus difficile d'être choqué par quoi que ce soit. On a perdu toute notion de choc ou de scandale. Nous avons juste envie de revivre un peu cette époque et de rendre hommage à Serge de Diaghilev qui était un visionnaire pour tout ce qui concerne l'art en général. Pour compléter l'album, Deutsche Grammophon m'a demandé d'écrire une pièce qui n'a rien à voir avec Diaghilev pro-

Le «Massacre du printemps»

Le 29 mai 1913, Diaghilev et sa troupe des Ballets russes font entendre pour la première fois le *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky, dans une chorégraphie rythmique de Nijinski, qui suscite un **scandale mémorable au tout nouveau Théâtre des Champs-Élysées, en présence du Tout-Paris**. Rituels mystiques, enlèvements de vierges, sacrifices... Le ballet est très vite rebaptisé le «Massacre du printemps» par ses détracteurs. À l'exception de quelques rares admirateurs comme Maurice Ravel, l'accueil du public est désastreux: les piétinements lourds, primitifs et syncopés des danseurs engendrent un scandale sans précédent. Sous les huées, spectateurs et danseurs n'entendent plus l'orchestre et on doit interrompre le spectacle avant la fin. *«Le Sacre du Printemps me déracine. La beauté s'adresse aux entrailles. Le génie ne s'analyse pas mieux que l'électricité. On le possède ou on ne le possède pas. Stravinsky le possède»* (Jean Cocteau)

prement dit, mais simplement de recréer ce désir contemporain. En 2014, en rendant hommage à Diaghilev, il était incontournable d'inclure de la musique contemporaine. Mais nous jouons aussi à ce concert des œuvres qui ne sont pas sur l'album, notamment *Le Boléro* de Ravel qui est l'une de mes œuvres préférées du répertoire et dont nous présentons en exclusivité une nouvelle partition pour deux pianos. Il en existe déjà plusieurs versions mais j'avais envie de revisiter cette partition.

Avez-vous déjà beaucoup pratiqué le deux pianos avant ce programme?

Oui, beaucoup, le deux pianos est quelque chose de naturel pour un pianiste. C'est peut-être le moyen le plus facile, pour un pianiste, de faire de la musique de chambre, car on n'a pas tellement l'habitude de penser comme un musicien d'un instrument à cordes pincées. Avec Alice, nous n'avions surtout pas envie de créer un duo de piano où les deux pianos seraient en parfaite harmonie. On se complète très bien et on n'avait pas vraiment ce besoin de symbiose. Nos performances sur scène sont assez naturelles, il y a une bonne complémentarité entre les deux pianos. Cela se complète organiquement et naturellement, sans avoir besoin de chercher de balance. On joue sur des pianos différents: un Steinway pour Alice et un Yamaha pour moi. Nos

Ravel a lui-même composé en 1929 deux réductions pour piano de son *Boléro*, l'une à deux mains et l'autre quatre mains. Les sœurs Marielle et Katia Labèque ont enregistré en 2006 une version modifiée pour deux pianos de l'arrangement de Ravel, en lui ajoutant des percussions basques.

sonorités sont différentes, notamment de par les marques différentes de nos pianos. J'ai un côté très rythmique et elle a un côté très mélodique. On forme un jeune duo, qui dialogue, et on recherche presque une dynamique d'improvisation, sur scène.

Les pianos sur lesquels vous jouez sont très différents des pianos utilisés à l'époque de Diaghilev...

Nous ne jouons que des transcriptions [d'œuvres écrites pour orchestre] donc, aucune œuvre du programme n'a spécifiquement été écrite pour le piano, à l'exception de ma propre composition, *a soft shell groove*, qui est de la musique inspirée de la musique électronique ou minimaliste et qui donc, pourrait aussi être de la musique qui ressemble à une transcription. Il n'y a pas que la facture des pianos qui est différente, mais aussi les salles de concert et les acoustiques. Ce n'est donc pas un voyage dans le passé. Au contraire, on emmène les œuvres du répertoire vers le présent, en essayant de leur redonner leur côté scandaleux, et leur côté séduisant pour le public. La musique de il y a à peine un siècle peut servir d'actualité et est encore provocante en 2014–2015.

Retrouve-t-on certaines sonorités du Boléro ou de La Valse au piano? Comment faites-vous pour différencier les retours de thèmes (normalement distribués aux différents instruments de l'orchestre) dans le Boléro? Jouez-vous sur les tessitures ou les dynamiques?

Le piano est déjà en soi un instrument-orchestre. Finalement, dans ma transcription du *Boléro* et du *Sacre du Printemps*, il ne s'agit pas du tout d'imiter l'orchestre. L'imitation de l'orchestre serait une réduction totale et le piano est un instrument à part entière.

Dans l'interprétation, avec Alice, on cherche à redonner une identité à ces pièces. Plutôt que d'une réduction, il préférable

La Valse, «poème chorégraphique» commandé par Diaghilev, fut composé à Lapras, en Ardèche, entre décembre 1919 et avril 1920. La version primitive pour piano à deux mains fut rapidement remplacée par une **seconde version pour deux pianos, soigneusement élaborée; c'est à partir de celle-ci que fut effectuée l'orchestration** dans laquelle l'œuvre s'est finalement imposée. Refusée par Diaghilev, cette chorégraphie ne vit le jour qu'en mai 1929 dans les décors d'Alexandre Benois, par les ballets d'Ida Rubinstein. Mais avant même la partition d'orchestre, la version pour deux pianos fut créée le 23 octobre 1920 au Kleiner Konzerthausaal de Vienne par Ravel et son ami Alfredo Casella. Dès 1920, Durand édita cette version (ainsi que celle pour deux mains).

de parler d'une amplification: vous entendrez des choses que vous n'avez jamais entendues parce que ces deux pianos ont une palette de sonorités exceptionnelles. Notre jeu a une dynamique assez forte et il ne s'agit vraiment pas de donner l'impression au public que l'on est dans l'univers de l'orchestre. On montre la palette du piano sans chercher à recréer les sonorités de l'orchestre. Par contre, l'orchestre est bien sûr une inspiration. Lorsque Alice joue dans l'aigu certains passages du *Boléro*, on retrouve les sonorités du célesta, cette sonorité venue d'ailleurs ou d'autres couleurs orchestrales.

À l'époque, Stravinsky ou Ravel jouaient d'abord leurs partitions au piano devant Diaghilev, avant de lui donner leurs partitions orchestrales. Les partitions de ballet étaient souvent écrites pour piano seul ou piano à quatre mains...

Je pense que les compositeurs faisaient peu de différence entre les différentes versions. C'est l'idée musicale qui compte; de quelle façon on la présente n'est pas la priorité. Il est possible de donner de nombreuses identités différentes à une même partition, et cela reste quand même la même partition. C'est la richesse de la partition. Finalement, une partition est très peu «autoritaire», elle laisse beaucoup de place à la transcription et à l'interprétation.

Nuages et *Fêtes* ont obtenu un franc succès lors de leur création orchestrale aux Concerts Lamoureux (Paris), le 9 décembre 1900. Debussy a rédigé le commentaire suivant à l'attention des auditeurs de la création: **«Le titre Nocturnes veut prendre ici un sens plus général, et surtout plus décoratif.** Il ne s'agit donc pas de la forme habituelle de Nocturne, mais de tout ce que ce mot contient d'impressions et de lumières spéciales. *Nuages*: c'est l'aspect immuable du ciel avec la marche lente et mélancolique des nuages, finissant dans une agonie grise, doucement teintée de blanc. *Fêtes*: c'est le mouvement, le rythme dansant de l'atmosphère avec des éclats de lumière brusque, c'est aussi l'épisode d'un cortège (vision éblouissante et chimérique) passant à travers la fête, se confondant en elle, mais le fond reste, s'obstine, et c'est toujours la fête et son mélange de musique, de poussière lumineuse participant à un rythme total.». Entre 1908 et 1913, les nocturnes furent joués de plus en plus fréquemment dans les salles de concert. La chorégraphe américaine Loïe Fuller a réalisé une chorégraphie de *Nuages* et *Sirènes* sous la direction du jeune chef Inghelbrecht, le 5 mai 1913 au Théâtre des Champs-Élysées, en se servant d'une profusion de voiles brillants, couleur de flamme.

Pourquoi avoir choisi l'arrangement de Ravel des deux Nocturnes de Debussy?

C'est un aller-et-retour sympathique d'avoir Ravel compositeur et Ravel transcripteur. On a aussi réarrangé la partition donc, il y a quelques excursions dans la partition proprement dite de Ravel qui nous sert de fil conducteur et de base. Nous ne l'avons pas réécrite.

Comment s'inscrit votre composition dans ce programme?

C'est la seule œuvre contemporaine du programme, largement inspirée des rythmes minimalistes de la période électronique. Elle contraste avec le reste du programme – sauf peut-être avec le *Sacre* au rythme «motorique». Ce qui est surtout sympa, c'est le dialogue entre les deux pianos. C'est l'œuvre qui nous a demandé le plus de temps à mettre en place avec Alice, même si le *Sacre du Printemps* est d'une difficulté bien supérieure.



Ravel et Nijinsky au piano, 1914

Le titre *Soft Shell Groove* évoque un petit groove rythmique et *Soft Shell*, une pièce en contraste avec les musiques virtuoses, fortissimo, de Stravinsky, Ravel, etc. Cette œuvre est plus «aimable» à écouter, plus tranquille, même si la dynamique prend le dessus à certains moments. Cela reste «sympathique» à l'oreille, ce n'est pas de la musique agressive.

Entretien réalisé le 16.12.2014.

Transe païenne

Igor Stravinsky

André Lischke (2011)

Igor Stravinsky: Le Sacre du Printemps

L'Oiseau de feu, Pétrouchka, Le Sacre du Printemps: un conte merveilleux, un théâtre de marionnettes avec une dimension humaine inattendue, et une grande fête païenne. En trois ans, de 1910 à 1913, Igor Stravinsky (1882–1971), qui fut élève à titre privé de Rimski-Korsakov et n'étudia jamais au conservatoire, s'est placé au premier rang des pionniers qui créaient l'art nouveau dans le cadre des Ballets russes de Diaghilev à Paris. Le *Sacre* qui marque la fin d'une première étape dans la production de Stravinsky est resté l'œuvre par excellence de son auteur, et l'événement le plus déterminant dans l'élaboration de la musique moderne, avec cependant cette particularité d'être resté un monument isolé et de n'avoir pas créé d'école.

Sur la genèse du sujet, on n'évoquera que pour mémoire les pages de Stravinsky dans ses *Chroniques de ma vie*, bien connues et prises pour argent comptant, où il déclare qu'alors qu'il travaillait encore à *L'Oiseau de feu*, il avait eu soudain une vision d'un grand rite sacré païen: de vieux sages assis en rond et regardant la danse à la mort d'une jeune fille qu'ils sacrifient pour rendre propices le dieu du printemps. Il aurait ensuite transmis cette idée à son ami le peintre Nicolas Roerich (1874–1947) qui s'en enthousiasma et devint son collaborateur pour les décors du ballet. De fait, Roerich, érudit passionné par l'antiquité et le paganisme slave, a par la suite rectifié la version en démontrant que c'est bien lui qui était à l'origine de l'idée et du scénario...



Nicolas Roederich: esquisse de costume pour une jeune fille dans *Le Sacre du Printemps*, 1913

Remonter le chemin qui mène au *Sacre* implique une double investigation, autant musicale que culturelle, car il s'agit d'une œuvre qui reflète jusqu'aux limites des possibilités expressives les pulsions ataviques de son peuple et l'inconscient collectif de son époque. Depuis toujours, cohabitant avec le christianisme, le paganisme est resté profondément enraciné dans la culture russe, surtout à travers les fêtes liées au cycle des saisons et au retour du printemps. Certains opéras de Rimski-Korsakov, comme *La Nuit de mai* et *Snégourotchka* en témoignent. Au tournant du 19^e au 20^e siècle, une double transmutation esthétique s'est effectuée. D'une part, des types de sujets jusque-là utilisés dans l'opéra ont été transportés sur la scène chorégraphique, et Diaghilev

aimait répéter qu'à son époque, l'opéra était un genre en déclin alors que le ballet avait encore tout à dire. Mais surtout, les nouveaux courants artistiques qui sont en train de s'affirmer s'opposent totalement à l'euphémisme poétique qui a prévalu jusque-là – même si certaines des dernières partitions de Rimski-Korsakov comme *Kastcheï l'immortel* ou *Le Coq d'or* révèlent d'évidents prémices stravinskiens. Mais le bon maître de Stravinsky, qui s'est toujours démarqué du modernisme, aurait à coup sûr été épouvanté s'il avait vécu assez longtemps pour voir jusqu'où son disciple a poussé son évolution.

Car à l'imagination contemplative succède maintenant l'expression de la force primitive avec ses effets les plus crus, les plus paroxystiques. Dans l'art russe du début du 20^e siècle, cette force a deux noms: le futurisme, hérité des Italiens, prôné en littérature par Vladimir Maïakovski (1893–1930), projection dans un monde où tous les critères de beauté traditionnels sont inversés et qui exalte la force, l'agression et l'angulosité; et le primitivisme, replongeant dans un passé ancestral dont la violence barbare et païenne, chantée par le poète Alexandre Blok (1880–1921) dans *Les Scythes*, est parente de l'univers du *Sacre*. À l'intérieur de ce courant, l'atavisme mongol des steppes sud-orientales et l'atavisme slave de la Russie du Nord se rejoignent dans une même perception. Au *Sacre* slave de Stravinsky répliquera deux ans plus tard la *Suite Scythe* de Prokofiev. Et en Europe à la même époque, la relativité des critères esthétiques se révèle au grand jour avec la découverte des musiques extra-européennes, dont le jazz que Igor Stravinsky sera parmi les premiers à intégrer à la musique savante.

Par sa forme, le *Sacre* se subdivise en deux parties, s'enchaînant sans interruption: *Le Baiser à la terre* et *Le grand sacrifice*, chacune constituée d'une série de jeux rituels et de scènes incantatoires. Le jour de la création de l'œuvre, ce mémorable 29 mai 1913 au Théâtre des Champs-Élysées sous la direction de Pierre Monteux, la notice du programme résumait ainsi l'action du ballet, dans un style qui ne manque pas aujourd'hui de paraître étrange:

«Premier tableau: Printemps. La terre est couverte de fleurs. La terre est couverte d'herbe. Une grande joie règne sur la terre. Les hommes se livrent à la danse et interrogent l'avenir selon les rites. L'Aïeul de tous les sages prend part lui-même à la glorification du Printemps. On l'amène pour l'unir à la terre abondante et superbe. Chacun piétine la terre avec extase.

Deuxième tableau: Après le jour, après minuit. Sur les collines sont les pierres consacrées. Les adolescentes mènent les jeux mythiques et cherchent la grande voie. On glorifie, on acclame celle qui fut désignée pour être livrée aux Dieux. On appelle les Aïeux, témoins vénérés. Et les sages aïeux des hommes contemplant le sacrifice. C'est ainsi qu'on sacrifie à Iarilo, le magnifique, le flamboyant.»

Iarilo était le nom du dieu-soleil de la mythologie slave, fêté au printemps comme le régénérateur des forces vives de la nature et des humains. Le mouvement d'ensemble de chaque partie suit un crescendo dynamique entrecoupé de «paliers de décompression», et aboutissant aux deux grandes danses rituelles: la *Danse de la terre* et la *Danse sacrée*. Le prodigieux impact que produit l'œuvre est dû à une condensation sans précédent de tous les éléments de l'écriture musicale. Les harmonies âpres résultent de la superposition de mouvements mélodiques, d'accords et de tonalités différentes. Les assemblages et les entrelacements de timbres produisent des effets acoustiques bruts destinés à traduire les frémissements latents ou les vigoureuses pulsions de la nature renaissante. L'utilisation des instruments à vent, séparément ou en groupes, est typique de l'orchestre de Stravinsky, qui les privilégiera souvent dans ses œuvres ultérieures. Quant au foisonnement de rythmes, avec leurs mesures syncopées, changeantes et irrégulières, il est la généralisation d'un principe issu du chant populaire russe, où se rencontrent couramment des mesures à 5, à 7 et même à 11 temps. Mais la différence fondamentale est qu'ils y servent uniquement à la découpe de la mélodie, alors que Stravinsky utilise cette irrégularité pour elle-même, non seulement dans la perspective d'une diversification du mouvement, mais aussi dans celle d'une simultanéité de figures rythmiques superposées.

Le thématisme du *Sacre*, avec ses tournures modales, puise dans les intonations authentiques des chants rituels russes ou avoisinants – le célèbre thème du début, dans l'aigu du basson, est emprunté pour sa part à une mélodie lituanienne. Cette référence au folklore musical fait de Stravinsky l'héritier le plus direct du Groupe des Cinq parmi les modernistes russes, ayant réussi comme personne d'autre l'osmose de la tradition et de la nouveauté.

On ne peut passer sous silence l'autre influence subie par Stravinsky: celle de Debussy. Si différents soient-ils par leurs tempéraments, Stravinsky est en quelque sorte passé à travers Debussy, lui empruntant son sens de l'entrelacement des arabesques et de la décomposition des rythmes pour les adapter à son langage personnel. Il n'est jusqu'à l'étoffe de l'orchestre debussyste qui ne trouve son reflet dans certaines pages du *Sacre*, contrastant parfois totalement avec ce qui précède et ce qui suit, comme dans *Le Cercle mystérieux des adolescentes*, au début de la seconde partie.

Les incidents qui avaient émaillé la création du *Sacre*, relatés par Stravinsky dans ses *Chroniques* et abondamment répercutés dans la presse, ont attesté du désarroi salutaire dans lequel il avait jeté un public habitué à une tradition du ballet policée et esthétisante, et ces lignes du musicologue Emile Vuillermoz dans *La Revue musicale SIM* en constituent sans doute une des meilleures synthèses: «Comment analyser le monstrueux attrait d'une œuvre aussi résolument outrancière, aussi volontairement agressive, si riche d'apports nouveaux, et si contraire à ceux de nos goûts qui nous paraissent les plus respectables? On n'analyse pas le *Sacre*, on le subit avec horreur ou volupté selon son tempérament».

Composition and transcription

Francesco Tristano

A soft shell groove

A soft shell groove was written for the «Scandale» recording project with Alice Sara Ott. As the title says, the music is deliberately smooth, yet groovy. The 2 pianos have complimentary yet contrasting roles. Locking in a theme with alternating patterns, the piece explores a few facets of Minimalism while remaining tonal. The Suite was written as an extension to the initial groove and will be premiered during the tour of «Scandale». As with most of my music, it is a work-in-progress, rarely will the piece be heard in the same form and shape.

Bolero

Ravel's *Bolero* is doubtlessly one of the major works of the 20th century, and it is also one of my personal favourites. Writing a version for 2 pianos had been on my mind for a while, and playing with Alice has materialized this wish at last. Pianos are, after all, orchestral instruments, and though they cannot reproduce the full range orchestral timbres, they can give a close impression thereof. In my version, I tried to accentuate the small, minimalistic changes which determine the structure. The body of the piano gives room to the gigantic progression which is the piece. This version is also especially written for the Alice Sara Ott/Francesco Tristano piano duet.

Vier Hände als orchesterlicher Kosmos

Eine vergessene Musikgattung

Christoph Vratz

«Wir Freunde hatten den ganzen Spaziergang hindurch Politik getrieben, Vergangenes und Künftiges erwägend [...]. An der Haustür angelangt, war es uns, als könnten wir nicht so scheiden. Fast schüchtern regte uns die Frage, ob wir nicht ein wenig Musik machen sollten? [...] Es verstand sich von selbst, dass mit vierhändigem Spiel der Anfang gemacht wurde. Ist es doch die intimste, die bequemste und in ihrer Begrenzung vollständigste Form häuslichen Musizierens. Sie ist jünger, als unsere Generation wähnt, und verdankt der rapiden Verbreitung des Klavierspiels, der Erweiterung und Vervollkommnung des Pianofortes ihren Aufschwung.»

Vierhändiges Klavierspiel – eine Mode? In seinem 1866 verfassten und 1870 im zweiten Teil der *Geschichte des Concertwesens* publizierten Beitrag «Waffenruhe am Klavier» hebt der Musikkritiker Eduard Hanslick das vierhändige Klavierspiel als Idealform häuslichen Musizierens heraus. Damit mag zwar auch eine persönliche Vorliebe verbunden sein; in jedem Fall aber bringt Hanslick den Zeitgeist auf den Punkt. Denn bei dieser Form des Klavier-Zusammenspiels handelt es sich keineswegs um eine musikhistorische Fußnote, sondern um ein Phänomen, das sich im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts Bahn brach und dessen Grabrede erst im Jahr 1933 gehalten wurde – von Theodor W. Adorno:

«Das Zuhören beim Vierhändigspielen vollends ist kaum je eine Freude. Wenn es trotzdem hundert Jahre lang seine große Rolle behauptete, so darum, weil es allein die Musiziertradition in Wohnräumen behütete, die mittlerweile auch die Kammermusik ans Podium verloren. Im Zeitalter der strikten Arbeitsteilung verteidigten die Bürger ihre letzte Musik

in der Festung des Klaviers, die sich dicht besetzt hielten [...]. Dafür mussten freilich die Vierhändigspieler den Preis bezahlen, veraltet-häuslich und dilettantisch-ungeschult in Aktion zu treten. Aber ihr Dilettantismus ist nichts als Nachhall und Verfallsprodukt der wahren Musiziertradition. [...] Es kann füglich nicht wundernehmen, dass das Vierhändigspielen mittlerweile verstummte. So wenig man mehr Romane von entführten Klavierschülerinnen und entführenden Klavierlehrern auf Konservatorien erfährt, so wenig werden angesichts der Grammophon- und Radioautos mehr die vierhändigen Klavier-Equipagen traben oder galoppieren.»

Das Klavier war seit Beethoven zu einem maßgeblichen Faktor des allgemeinen Kulturlebens geworden – nicht nur im Kreise höherer Töchter. Im Zeitalter vor der technischen Reproduzierbarkeit von Musik dienten Bearbeitungen – Auszüge, Transkriptionen, Paraphrasen – dem kundigen Musikliebhaber dazu, sich die großen Werke am häuslichen Instrument zu vergegenwärtigen; im Konzertsaal bekam er sie nur selten (wenn überhaupt) zu hören. Im allgemeinen Bearbeitungsdschungel stößt man immer wieder auf Kuriositäten:

- Anton Bruckner, arrangiert von Gustav Mahler
- Johannes Brahms – transkribiert von Johannes Brahms (Symphonien, Streichquartette, Klavierkonzerte u.a.)
- Gustav Mahler, bearbeitet von Alexander von Zemlinsky
- Franz Schubert und Gioacchino Rossini, eingerichtet von Arnold Schönberg

Auch in Frankreich blüht der Markt an vierhändigen Bearbeitungen. «Oft improvisierten auf dem Bänkchen vor einem der Klaviere, Fauré und [Messager] vierhändig, indem sie in überraschenden Modulationen, im Ausweichen aus einer Tonart wetteiferten. Beide liebten dieses Spiel, während dem sie sich im Stil von Duellanten anredeten: «Priere diesen! [...] Und diesen, hast du ihn erwartet? [...] Geh nur, ich hole dich wieder ein...» So heißt es bei Colette in einem ihrer Salonberichte von 1900.

Nachdem Georges Bizet seine *Jeux d'enfants* sowohl für Orchester als für Klavier gesetzt hatte, war es vor allem Maurice Ravel, der – wie Brahms – von etlichen seiner Werke zwei, teilweise sogar drei Besetzungen anfertigte, darunter *Ma mère l'Oye*, die *Valses nobles et sentimentales*, *Daphnis et Chloé*, *La Valse*, *Boléro* und *Rapsodie espagnole*. Auch zwei Werke Claude Debussys hat Ravel für Klavier arrangiert: die *Trois Nocturnes* und 1910 das *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Dabei hatte Debussy selbst bereits 1895, kurz nach der Uraufführung der Orchesterversion, sein *Prélude* für Klavierduett arrangiert.

Dass sich selbst die einschlägigen französischen Klaviermusiker – auch heute noch – über diese Bearbeitungen ausschweigen, lässt zweierlei Schlüsse zu: Zum einen galten Klavierarrangements, selbst die durch den Komponisten selbst, bis ins erste Drittel des 20. Jahrhunderts als selbstverständlich und fanden deshalb keine Erwähnung; zum anderen wird deutlich, wie wenig dieses Kapitel Musikgeschichte bis heute aufgearbeitet worden ist.

Ravel: Boléro

«Ich bin von Natur aus künstlich», hat Maurice Ravel von sich behauptet. Eine gesunde Selbsterkenntnis, denn in dieser ebenso knappen wie präzisen Aussage spiegelt sich ein Großteil seiner musikalischen Ästhetik. Sein *Boléro* ist von einer geradezu mathematischen Kühle und mit einer technischen Perfektion entworfen, als habe hier weniger ein Künstler als vielmehr ein Ingenieur Pate gestanden. Die kleine Trommel bildet das Fundament. Sie ist als einziges Instrument im Dauereinsatz. Über zwei Themen entwickelt Ravel insgesamt 18 Variationen, in deren Zentrum immer wieder die Tonart C-Dur steht, mal ins schwesterliche a-moll abwandernd, mal gleichzeitig um andere Tonarten ergänzt. Ravel dreht den Lautstärkeregel kontinuierlich höher, sodass dieses Werk, dessen Aufführungsdauer zwischen 14 und 18 Minuten schwankt, auf seinem Höhepunkt zum Stillstand kommt.



Claude Debussy am Klavier bei Ernest Chausson

So nüchtern und auf den Schlusseffekt hin ausgerichtet dieses Stück auch angelegt ist, so offen bleibt die Deutung. Bis heute ist die Ravel-Rezeption sich nicht einig darüber, worum es in diesem Stück überhaupt geht. Bereits die Ballerina Ida Rubinstein, für deren Balletttruppe Ravel den *Boléro* geschrieben hatte (eigentlich hatte er nichts Eigenes geplant, sondern eine Orchestrierung von Albéniz' *Ibéria*), verortete für die Uraufführung des Balletts 1928 an der Pariser Opéra ihre Version in eine Taverne. Dort tanzt eine Solistin auf dem Tisch, bis ihre Bewegungen sich nach und nach der männlichen Kneipenkundschaft mitteilen und diese in Ekstase versetzt. Auch Hollywood hat auf dieses Sujet dankbar zurückgegriffen, schon 1934, als Carole Lombard



James Abbott McNeill Whistler: *Nocturne – The Solent* (1866)

und George Raft zu Ravels Musik einen Hollywood-Tanz par excellence vollführten, bevor ein härteres Zensur-Gesetz die Filmwelt vor solchen Exzessen befreien sollte.

Debussy: Nocturnes N° 1 und N° 2

Der Komponist selbst war von Anfang an um Aufklärung bemüht. In einem Vorwort zu der am 9. November 1900 erfolgten Uraufführung schreibt Claude Debussy: «Der Titel *Nocturnes* will hier in allgemeiner und vor allem in mehr dekorativer Bedeutung verstanden werden. Es handelt sich also nicht um die übliche Form des Nocturno, sondern um alle Eindrücke und speziellen Beleuchtungen, die in diesem Wort enthalten sein können.»

Diese drei Beleuchtungen – mit den Titeln *Nuages* (Wolken), *Fêtes* (Feste) und *Sirènes* (Sirenen) – beruhen auf Bildern des aus Amerika stammenden und in Europa heimisch gewordenen Malers James Abbott McNeill Whistler. Debussy schreibt, ähnlich wie in seinen *Préludes* für Klavier (wo er die Titel bewusst ans jeweilige Ende gesetzt hat!), keine im engeren Sinne programmatische Musik, die einen konkreten Vorgang, eine konkrete Handlung schildert. Es handelt sich vielmehr um traumähnliche Visionen, die nicht unbedingt die reale Welt spiegeln, sondern allein durch Klänge im Kopf des Hörers verschiedene Bilder wachrufen sollen. Diese zwischen 1897 und 1899 entworfenen Werke, die musikhistorisch den «Triumph der Nuance in der Musik» (Hein-

rich Strobel) bilden, sind gleichzeitig ein Gegenentwurf zum Ringen mit der klassischen Sinfonieform, einschließlich ihrer formalen Gesetzmäßigkeiten. An die Stelle einer vorgegebenen dramatischen Entwicklung rücken hier Formen des gleitenden Nebeneinanders und der winzigen Verschiebungen, wie in *Nuages*, mit dem Anblick des unbeweglichen Himmels als zentralem Bild, und den langsam und melancholisch ziehenden Wolken als subtilen Veränderungen.

«Es scheint mir», hat der Komponist festgehalten, «dass seit Beethoven der Beweis für die Sinnlosigkeit der Symphonie erbracht wurde. Bei Schumann und bei Mendelssohn ist sie nur mehr die respektvolle Wiederholung der gleichen Formen mit schwächeren Kräften. Dennoch war Beethovens *Neunte* ein genialer Hinweis, sie kündigt den herrlichen Wunsch, die gewohnten Formen zu weiten und zu befreien [...]. Die Lehre Beethovens lautet also nicht, die alten Formen zu bewahren [...]. Man muss durch die offenen Fenster auf den freien Himmel schauen»

Ravel: La Valse

Gegen die Werke der Zweiten Wiener Schule hat sich Ravel stets verwahrt: «Ich habe sie immer als eine intellektuelle Pose betrachtet.» Ausgerechnet er, Ravel, der keine Note ohne feinste Akribie aufzeichnete. So verwundert es nicht, dass Ravel sich mit *La Valse*, dem Abgesang auf den Wiener Walzer, mehr als vierzehn Jahre lang herumplagte. Bereits in einem Brief vom Februar 1906 vermeldet er, dass er «eine Hommage an Johann Strauss» plane. Bis 1914 wollte er das Ganze «Wien» nennen, Untertitel: «Poème symphonique». Später überschrieb sein Werk mit: «La Valse. Poème chorégraphique». Ravel schwärmte in seiner *Autobiographischen Skizze* von «einer Art Apotheose des Wiener Walzer», die er mit dem «Eindruck eines phantastischen, fatalen Wirbels» verknüpfen wollte. Konkret: «Durch wirbelnde Wolken hindurch sind Walzer tanzende Paare schwach erkennbar. Allmählich zerstreuen sich die Wolken: Man gewahrt eine ungeheuer riesige Halle mit einer wirbelnden Menschenmenge. Die Szene wird allmählich heller. Das Licht der Kronleuchter verbreitet sich in strahlendem Fortissimo. Ein kaiserlicher Hof, um

1855.» Neben allem Strahlen, allem rauschhaften Glanz und wirbelnden Glamour impliziert *La Valse* aber auch eine ganz andere Form der Apotheose: den schwarzen, pessimistisch-katastrophen-nahen Taumel des Ersten Weltkriegs. Die Energie des Walzers erfährt eine Sinnumkehrung von feinem psychologischem Kalkül.

La Valse besteht zwar aus einer fortwährenden Reihe von Walzern, teilt sich aber in zwei große Teile, dessen zweiter kein neues Material verwendet, sondern eine frei gestaltete Reprise darstellt. Zu Beginn bleiben die Melodien recht floskelhaft, deuten die tremolierenden Streicher auf eine beinahe morbide Eleganz. Erst allmählich steigern sich Rhythmus und Klangfarben, schwillt das Orchester an, entwickelt sich, nach mehrfachem Verebben, ein Rausch. Doch der fragile Dreiviertel-Unterbau kann all dem nicht mehr standhalten. Aller äußerlicher Glanz bricht in sich zusammen, die kaiserliche Hofgesellschaft wankt ihrem Untergang entgegen.

Tristano: a soft shell groove

Francesco Tristano versteht sein Werk *a soft shell groove* als Gegenpol zu den anderen eher hitzigen Werken. «Ein Kontrast zu dem vielen Forte und dieser Aufgeregtheit.» Dabei ist diese Komposition rhythmisch ebenso rhythmisch, wenngleich weicher im Ausdruck. Für Alice Sara Ott bedeutete dieses Stück auch, «dass mir meine Grenzen präsentiert wurden. Das Werk zu spielen, bedeutete anfangs für mich eine große Überwindung, doch mehr und mehr habe ich Spaß daran gefunden.» Das wohl auch, weil der gebürtige Luxemburger Tristano *a soft shell groove* bewusst so konzipiert hat, dass es weniger anspruchsvoll für den Hörer ist – als eine Art Ruhepol im Gegensatz zu Werken wie *La Valse* oder eben auch *Le Sacre du Printemps*.

Strawinsky: Le Sacre du Printemps

Le Sacre du Printemps (Das Frühlingsopfer, der Untertitel lautet: «Bilder aus dem heidnischen Russland») ist das dritte der insgesamt acht Ballette, die Strawinsky zwischen 1908 und 1914 für die Pariser Sommersaisons des Russischen Balletts im Auftrag von Sergej Diaghilew schrieb. Die Uraufführung, einer der meis-

te beschriebenen Premierenskandale der Musik des 20. Jahrhunderts, fand am 29. Mai 1913 im Pariser Théâtre des Champs-Élysées unter Leitung von Pierre Monteux statt, der – nach Worten des Komponisten – trotz der Eskalationen und Provokationen im Saal weiterdirigierte «wie ein Krokodil!». Die Choreographie stammte von Waslaw Nijinsky. Vor der Konzertpremiere im Jahr 1914 erklärte Strawinsky die Grundidee des Werkes: «In diesem Frühlingsopfer habe ich den panischen Schrecken der Natur vor der ewigen Schönheit darstellen wollen. Und so muss das ganze Orchester die Geburt des Frühlings wiedergeben.» Strawinsky bannt das Elementare dieser Musik, die rhythmischen Ballungen und vielen kleinen Motive, die Ostinati und Orgelpunkte in ein Riesenorchester, das eine Größe erfordert, wie sie sonst nur in Mahlers *Achter*, Schönbergs *Gurreliedern* oder Strauss' *Elektra* vorkommt: 25 Holzbläser, 19 Blechbläser, 60 Streicher und 5 Pauken, dazu große Trommel, Tamtam, kleine Becken, Triangel und kubanischer Reibestock.

Den thematischen Fokus hat Strawinsky, im Gegensatz zu den vorangegangenen Pariser Produktionen, ganz anders gesetzt, besonders klar abgesetzt von der Märchenerzählung *Feuervogel* und der Puppen-Allegorie *Petruschka*. Als Ideengeber dürfte eine Verserzählung von Sergej Mitrofanowitsch Gorodetzky über Yarila, die altslawische Schutzgottheit von Frühling und Zeugung, gedient haben. Hauptpersonen sind eine 300-jährige Alte, ein Weiser und ein erwähltes Mädchen. Hinzu kommen Mädchen und Frauen, der Rat der Weisen sowie Jugendliche und Ahnen. Eine Handlung im konkreten Sinne gibt es nicht, dafür eine lose Folge choreographischer Skizzen. Die Alte verkündet während des Frühlingsfestes Weissagungen über die Geheimnisse der Natur. Junge Mädchen kommen hinzu und beginnen mit dem Frühlingstanz. Später zieht eine Prozession weiser, alter Männer heran, deren Ältester das Spiel abbricht. Die Erde wird gesegnet. Kuss. Fortsetzung des Tanzes. Im zweiten Teil widmen sich die Jungfrauen geheimnisvollen Spielen. Eine von ihnen ist als Opfer ausersehen, wird zunächst in einen Kreis eingefangen, mit einem stürmischen Tanz geehrt und anschließend den alten Männern übergeben. Sie opfert sich im großen, heiligen Tanz.



Alice Sara Ott & Tristano Schlimé
(photo: Marie Staggat)

Interprètes

Biographies



Alice Sara Ott piano

Les prestations de la jeune pianiste germano-japonaise Alice Sara Ott dans les salles les plus prestigieuses au monde, sont saluées de critiques élogieuses. Elle s'est ainsi imposée comme l'un des talents les plus prometteurs de sa génération. Selon le quotidien anglais *The Guardian*, au sujet de son concert avec le London Symphony Orchestra, «elle nous a livré un morceau de bravoure hypnotisant, qui a le potentiel pour en faire une légende.». Dernièrement, Alice s'est produite avec le Philharmonia Orchestra (Vladimir Ashkenazy), le Washington National Symphony Orchestra (Neeme Järvi) et le Chamber Orchestra of Europe (Thomas Dausgaard). En outre, elle est partie en tournées avec le Finnish Radio Symphony Orchestra (Hannu Lintu), l'Oslo Philharmonic Orchestra (Vasily Petrenko) et l'Orchestre Philharmonique de Radio France (Myung-Whun Chung). Parmi les grands moments de la saison 2014/15, elle jouera pour la première fois avec l'Indianapolis Symphony Orchestra (Krzysztof Urbanski), le Chicago Symphony Orchestra (Pablo Heras-Casado), le Toronto Symphony Orchestra (Cristian Macelaru) et l'Orchestre National du Capitole de Toulouse (Thomas Søndergård). Elle retrouvera le London Symphony Orchestra (Gianandrea Noseda) et le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (Esa-Pekka Salonen) et sera en tournée avec le NHK-Sinfonieorchester (John Storgards). Ces dernières saisons, Alice a joué avec le Royal Stockholm Philharmonic Orchestra (Sakari Oramo), le San Francisco Symphony (Pablo Heras-Casado), le Danish National Symphony Orchestra (Robin Ticciati), le hr-Sinfonieorches-

ter (Paavo Järvi) et les Münchner Philharmoniker (Lorin Maazel). Suite au succès d'une série de récitals en duo avec le pianiste Francesco Tristano au Japon, en Corée du Sud et en Australie, ils ont tous deux entrepris une tournée européenne qui les a menés, entre autres, au Festspielhaus Baden-Baden, à la Stuttgarter Liederhalle, à la Philharmonie Luxembourg et au Queen Elizabeth Hall, à Londres. Au tout début de la tournée, Alice et Tristano ont sorti leur premier CD commun: «Scandale», un enregistrement en duo chez Deutsche Grammophon. Depuis 2008, Alice est sous contrat exclusif avec DG. Ses débuts très remarquables dans les 12 *Études d'exécution transcendante* de Liszt furent suivis peu de temps après d'un enregistrement d'une intégrale des valse de Chopin ayant atteint les premières places des chartes classiques iTunes allemande et américaine et lui ayant valu un ECHO-Klassik dans la catégorie Nachwuchskünstler des Jahres (artiste prometteur de l'année). Son premier enregistrement au concert – d'œuvres de Tchaïkovski et Liszt avec les Münchner Philharmoniker et Thomas Hengelbrock – a été nommé «Editors Choice» des magazines *International Piano* et *Classic FM Magazine*. En janvier 2013, un extrait de son récital (enregistré en direct) au Théâtre Mariinsky de Saint-Petersbourg (*Les Tableaux d'une exposition* de Moussorgski) est paru sur l'enregistrement «Die Sterne der Weißen Nächte» (Les étoiles des Nuits Blanches). Au printemps 2013, elle a enregistré un album d'œuvres de Clara Schumann avec la violoniste Lisa Batiashvili.



Alice Sara Ott Klavier

Die deutsch-japanische Pianistin Alice Sara Ott wird für ihre Auftritte in allen bedeutenden Konzertsälen der Welt immer wieder von der Kritik in höchsten Tönen gelobt. Sie hat sich so als eine der vielversprechendsten Talente der heutigen Zeit etabliert. Die englische Zeitung *The Guardian* kommentierte jüngst ihren Auftritt mit dem London Symphony Orchestra wie folgt: «Sie lieferte eine bravouröse und hypnotisierende Darbietung, die das Potenzial hat, sie zur Legende werden zu lassen.» Zuletzt ist Alice mit dem Philharmonia Orchestra (Vladimir Ashkenazy), dem

Washington National Symphony Orchestra (Neeme Järvi) und dem Chamber Orchestra of Europe (Thomas Dausgaard) aufgetreten. Außerdem tourte sie mit dem Finnish Radio Symphony Orchestra (Hannu Lintu), dem Oslo Philharmonic Orchestra (Vasily Petrenko) und dem Orchestre Philharmonique de Radio France (Myung-Whun Chung). Zu den Höhepunkten der Saison 2014/15 gehören erstmalige Auftritte mit dem Indianapolis Symphony Orchestra (Krzysztof Urbański), dem Chicago Symphony Orchestra (Pablo Heras-Casado), dem Toronto Symphony Orchestra (Cristian Macelaru) und dem Orchestre National du Capitole de Toulouse (Thomas Søndergård). Sie kehrt zudem zum London Symphony Orchestra (Gianandrea Noseda) und dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks (Esa-Pekka Salonen) zurück und geht mit dem NHK Symphony Orchestra (John Storgards) auf Tournee. In vergangenen Spielzeiten konzertierte Alice mit dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra (Sakari Oramo), dem San Francisco Symphony (Pablo Heras-Casado), dem Danish National Symphony Orchestra (Robin Ticciati), dem hr-Sinfonieorchester (Paavo Järvi) und den Münchner Philharmonikern (Lorin Maazel). Nach einer Reihe erfolgreicher Duo-Rezital-Gastspielreisen mit dem Pianisten Francesco Tristano in Japan, Südkorea und Australien, beginnen die beiden nun eine Europa-Tournee, die sie unter anderem ans Festspielhaus Baden-Baden, die Stuttgarter Liederhalle, die Philharmonie Luxembourg und die Londoner Queen Elizabeth Hall führen werden. Pünktlich zu Beginn der Tournee veröffentlichen Alice und Tristano ihre erste gemeinsame CD «Scandale», eine Duo-Aufnahme für die Deutsche Grammophon. Seit 2008 hat Alice einen Exklusivvertrag mit DG. Auf ihr vielbeachtetes Debut mit den zwölf Liszt'schen *Études d'exécution transcendante* folgte kurz darauf eine Gesamteinspielung aller Chopin-Walzer, die auf Platz 1 sowohl der deutschen als auch der amerikanischen iTunes-Klassikcharts einstieg, und ihr einen ECHO Klassik in der Kategorie Nachwuchskünstler des Jahres einbrachte. Ihre erste Konzertaufnahme – Werke von Tschaikowsky und Liszt mit den Münchner Philharmonikern und Thomas Hengelbrock – wurde zum Editor's Choice im *International Piano* sowie *Classic FM Magazine* ernannt. Im Januar 2013 wurde ein Live-Mitschnitt ihres

Rezitals im St. Petersburger Mariinsky-Theater im Rahmen des Festivals Sterne der Weißen Nächte veröffentlicht, das Musorgskys Klavierzyklus *Bilder einer Ausstellung* beinhaltete. Im Frühling 2013 nahm sie gemeinsam mit der Violinistin Lisa Batiashvili ein Album mit Werken von Clara Schumann auf.



Francesco Tristano piano

Qu'un jeune compositeur et musicien soit aussi passionné par la scène des clubs que par les salles de concerts classiques n'est sans doute pas une nouveauté à l'échelle du monde. Mais ce qui est pourtant nouveau, c'est de réunir les puristes du classique aux tenants de la techno. Ils sont tout autant déconcertés par un artiste qui transcende les règles. Francesco est habitué à déconcerter. Lorsqu'il commence à jouer dans les clubs, avec son trio, le public commence par se méfier. Le public d'une salle de concert et le passionné de musique classique peut être tout aussi déconcerté en découvrant pour la première fois ce pianiste improviser sur une pièce de Frescobaldi, comme s'il était un DJ. L'audace avec laquelle Francesco Tristano, à 29 ans, associe les époques et les styles musicaux, les fait entrer en collision, peut également susciter l'incompréhension. Pourtant, ce pianiste luxembourgeois n'est pas un provocateur au sens strict du terme. Tout ce qu'il entreprend reflète son désir d'ouverture à une expression sans frontière ni restriction. Pianiste talentueux, Tristano dispose d'une technique remarquable, d'un jeu virtuose et d'interprétations audacieuses et non conventionnelles. Mais il n'est pas un «attaquant» du son pur. Sa connaissance du répertoire baroque, classique, de musique contemporaine ou musique de club reflète son expérience et ses aptitudes de jeu. Mais on peut avant tout déceler dans le jeu de Tristano son respect pour la musique. Artiste atypique, Francesco Tristano est l'un des pianistes les plus talentueux de sa génération. Diplômé de la Juilliard School à New York, des conservatoires de Bruxelles, Riga et Paris, Luxembourg pour le piano-jazz et du Conservatori Superior de Música del Liceu (Catalogne), Il remporte le célèbre Concours international de piano d'Orléans en 2004. À la Juilliard School de New York, Francesco Tristano

a été l'un des derniers étudiants à fréquenter la master-class de la grande spécialiste de Bach, Rosalyn Tureck. Né à Luxembourg, Francesco Tristano a commencé à jouer du piano à l'âge de cinq ans. À 13 ans, il donne son premier concert et joue ses propres compositions. Il se produit ensuite en soliste avec de prestigieux orchestres dont l'Orchestre National de Russie, l'Orchestre National de Lille, l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg ou le Hamburger Symphoniker sous la direction de chefs tels que Michaël Pletnev, Georges Octors, Claus-Peter Flor, Janos Fürst, Emmanuel Krivine, François-Xavier Roth ou Sir Jeffrey Tate. S'il joue Bach, Frescobaldi, Vivaldi, Scarlatti ou Berio, passionné de musique avide de nouvelles découvertes, il est également attiré par le jazz, la musique contemporaine et la musique électronique. Sans cesse en quête de nouvelles expériences, il fonde le Chicho's Akoustic Band, la Formation Triologues, et l'Ensemble The New Bach Players qu'il dirige et avec lesquels il se produit en musique de chambre. Cette formation qui joue sur un piano à queue Steinway et sans vibrato sur des instruments à cordes modernes avec des archets anciens, rompt délibérément avec les conventions de l'interprétation sur instruments d'époque. Pour cet ensemble, il a réalisé et dirigé une transcription originale pour piano et orchestre des *Quatre Saisons* d'Antonio Vivaldi. L'approche de Francesco Tristano est libre, courageuse et originale. Il rompt avec les normes, peut être provoquant, mais toujours avec intelligence et respect des différents genres de musique. La liste des enregistrements de Francesco Tristano reflète son éclectisme musical. Il a jusqu'ici publié 11 albums, dont certains – notamment l'enregistrement des *Variations Goldberg* de Bach et l'œuvre pianistique intégrale de Luciano Berio – ont été particulièrement prisés par la critique et primés de diverses récompenses. Son album «Not for Piano», un album de piano solo associant le classique à la musique minimaliste (classique-techno) est paru en 2007. Son second album intitulé «idiosynkrasia» comportant ses propres compositions est paru en 2010. Actuellement, Francesco Tristano travaille, entre autres, avec Carl Craig, un des protagonistes de la scène techno de Detroit de la deuxième génération. En 2010, Francesco Tristano a signé un contrat d'exclusivité avec Uni-

versal Music. Son premier CD «bachCage» est paru en mars 2011 sous le label de Deutsche Grammophon, suivi en 2013 de «Long Walk», avec des œuvres de Buxtehude, Bach et Tristano. Son nouveau CD «Scandale», en duo avec Alice Sara Ott, est paru l'automne dernier.

|||||

Francesco Tristano Klavier

Dass ein junger Musiker und Komponist gleichzeitig sowohl in der Clubszene als auch in klassischen Konzerthäusern für Aufregung sorgt, dürfte weltweit ein Novum sein. Ebenso neu ist es, dass Puristen aus dem Klassik- und dem Techno-Lager sich einig sind. Einig in ihrer Irritation über jemanden, der sich nicht an die Regeln hält. Francesco Tristano ist Irritation gewohnt. Wenn er mit seinem Trio Aufgang im Club Techno nach Noten spielt, dann ist das Publikum zunächst verunsichert. Irritiert sein mag auch der erfahrene Konzertbesucher und Klassikliebhaber, der zum ersten Mal erlebt, wie ein Pianist eine Eigenkomposition in ein Stück von Frescobaldi übergehen lässt. So als wäre er ein DJ. Die Unerschrockenheit, mit der der 29-jährige Francesco Tristano Epochen und Stilistiken kombiniert und mitunter auch kollidieren lässt, mag auf Unverständnis stoßen. Wobei der gebürtige Luxemburger kein Provokateur im eigentlichen Sinn ist. Alles, was er tut, ist Ausdruck einer Offenheit, die keine Grenzen, keine Einengung duldet. Tristanos Talent steht außer Frage. Seine Technik ist überragend, sein Spiel ist virtuos, seine Interpretationen sind mutig und unkonventionell. Niemals aber geriert er sich als reiner Klangstürmer. Seine Repertoirekenntnis in Barock, Klassik, Neuer Musik, Jazz oder Clubmusik korrespondiert mit seiner Erfahrung und seinen spielerischen Fähigkeiten. Tristanos Tun ist stets reflektiert und zeugt vom respektvollen Umgang mit Musik. Als atypische Persönlichkeit am Klavier zeigt sich Francesco Tristano als eines der besten Talente der jungen Generation. Der Absolvent der Juilliard School in New York, der Konservatorien in Brüssel, Riga und Paris sowie in Luxemburg für den Klavierjazz und der Musikhochschule Kataloniens ist auch der Gewinner des renommierten internationalen Pianistenpreises für zeitgenössische Musik im franzö-



Alice Sara Ott & Tristano Schlimé
(photo: Marie Staggat)

sischen Orléans im Jahre 2004. An der Juilliard School in New York absolviert Tristano als einer der letzten Studenten eine Masterclass bei der Bach-Legende Rosalyn Tureck. Der in Luxemburg geborene Francesco Tristano beginnt mit 5 Jahren Klavier zu spielen. Mit 13 gibt er sein erstes Konzert und spielt eigene Kompositionen. Danach bereist er als Solist oder mit hochkarätigen Orchestern die Welt, beispielsweise dem Russischen Nationalorchester, dem Französischen Nationalorchester Lille, dem Orchestre Philharmonique du Luxembourg, den Hamburger Symphonikern unter der Leitung großer Dirigenten wie Michaël Pletnev, Georges Octors, Claus-Peter Flor, Janos Fürst, Emmanuel Krivine, François-Xavier Roth oder Sir Jeffrey Tate. Er interessiert sich für Komponisten wie Bach, Frescobaldi, Vivaldi, Scarlatti oder Berio, aber als Musikliebhaber mit unstillbarem Durst nach neuen Entdeckungen entwickelt Francesco Tristano auch eine Leidenschaft für den Jazz, die zeitgenössische Musik und die elektronische Musik. Er gewöhnt sich an, sein Publikum in seinen Konzerten in ein Spiel der wissenden Ausgewogenheit zwischen den Stilrichtungen zu entführen, er mischt Gattungen und Epochen, indem er eigene Kompositionen spielt oder diejenigen anderer neu erfindet und dabei genial alle Wege der Improvisation ausschöpft. Immer auf der Suche nach neuen Erfahrungen hat er die Chicho's Akoustic Band, die Formation Triologues, und das Ensemble The New Bach Players gegründet, das Kammerensemble mit dem er auch als Dirigent auftritt. Mit dem Einsatz eines Steinway-Flügels und alter Bögen auf modernen, vibratolos gespielten Streichinstrumenten bricht diese Formation bewusst mit den Konventionen der historischen Aufführungspraxis. Für dieses Ensemble realisiert und dirigiert er eine Originaltranskription für Klavier und Orchester der *Vier Jahreszeiten* von Antonio Vivaldi. Der Ansatz von Francesco Tristano ist frei, unerschrocken und ursprünglich. Er sprengt alle Normen, kann provozierend sein, zeigt sich jedoch stets intelligent und achtungsvoll gegenüber den Musikgattungen. Die Liste der aufgenommenen Alben von Francesco Tristano ist ein perfektes Abbild seiner musikalischen Vielfältigkeit, bislang hat er elf Alben veröffentlicht, darunter von der Kritik hoch gelobte und mit diversen Auszeichnungen bedachte Einspielungen von Bachs

Goldberg-Variationen sowie des pianistischen Gesamtwerks Luciano Berios. 2007 erscheint das Album «Not for Piano», auf dem er mittels stilistischer Anleihen bei Klassik und Minimal Music eigene Versionen von Techno-Klassikern für Piano solo präsentiert. Sein zweites aus Eigenkompositionen bestehendes Album erscheint 2010 unter dem Namen «idiosynkrasia». Aktuell kooperiert Tristano unter anderem mit Carl Craig, einem der Protagonisten der Detroit Techno Szene in zweiter Generation. 2010 unterschrieb Francesco Tristano einen Exklusivvertrag mit Universal Music, seine erste CD «bachCage» erschien im März 2011 unter dem Label der Deutschen Grammophon, 2013 folgte «LongWalk» mit Werken von Buxtehude, Bach und Tristano. Seine neueste CD im Duo mit Alice Sara Ott, «Scandale», erschien letzten Herbst.