


FRANZ SCHUBERT
LEONID DESYATNIKOV

Pavel Kolesnikov
Samson Tsoy

 harmonia
mundi



FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Divertissement à la hongroise D. 818, Op. 54

G minor / sol mineur / g-Moll

- | | | |
|---|------------------------------|-------|
| 1 | I. Andante | 12'03 |
| 2 | II. Marcia. Andante con moto | 3'13 |
| 3 | III. Allegretto | 12'48 |

LEONID DESYATNIKOV (b. 1955)

- | | | |
|---|--|-------|
| 4 | <i>Trompe-l'œil</i> WORLD PREMIERE RECORDING | 20'37 |
| | © Belaieff Musikverlag | |

FRANZ SCHUBERT

Fantasie in F minor D. 940, Op. 103

fa mineur / f-Moll

- | | | |
|---|------------------------------------|------|
| 5 | I. Allegro molto moderato | 5'02 |
| 6 | II. Largo | 2'53 |
| 7 | III. Scherzo. Allegro vivace | 5'03 |
| 8 | IV. Finale. Allegro molto moderato | 6'17 |

Pavel Kolesnikov & Samson Tsoy, *piano four hands*

Yamaha CFX Concert Grand Piano

Triangulation en trompe-l'œil

Pavel Kolesnikov et Samson Tsoy en conversation avec Camille De Rijck

(Toutes les citations reprises entre guillemets sont des pianistes, à l'exception des citations attribuées au compositeur Leonid Desyatnikov).

La place occupée par le *Trompe-l'œil* entre le *Divertissement à la hongroise* et la *Fantaisie en fa mineur* de Schubert n'est pas anodine. L'œuvre de Leonid Desyatnikov a été, à l'origine, conçue comme un miroir à la *Fantaisie*, dont elle a repris la substance. Ainsi disait le compositeur lors de la création à Aldeburgh : "Lorsqu'il a été pour la première fois question de cette pièce, ma mémoire a convoqué pour une raison opaque une nouvelle de Jorge Luis Borges : *Pierre Ménard, l'auteur du Quichotte*. Dans celle-ci, Borges imagine un auteur, totalement fictif – Pierre Ménard – qui aurait entrepris de réécrire le premier livre de *Don Quichotte* dans un espagnol historique. J'avais envie de m'essayer à un exercice analogue à l'égard de la *Fantaisie* de Schubert, tout en évitant de citer le premier thème. Je me suis mis à parcourir l'œuvre par petites touches. La *Fantaisie* est un objet inanimé. On peut l'observer calmement et s'en faire sa propre image mentale".

Pour Pavel Kolesnikov et Samson Tsoy, "le risque était de construire un enregistrement en jeu de miroirs entre deux œuvres et d'en exclure le *Divertissement*", offert en bonus, pour des questions mesquines de minutage. Or, celui-ci, loin d'être tenu à l'écart des effets de réflexion, finit par imposer sa propre impression. Mais comment ? Par une opération qui n'est pas totalement explicable. Dans cette triangulation, l'axe qui met en regard le *Divertissement* et le *Trompe-l'œil* apparaît comme le plus intéressant, car peut-être le plus complexe.

Les Ambassadeurs

À l'heure d'écrire ces lignes, nous sommes dans une pièce où pend un miroir. En face de ce miroir, pend un tableau. "Nos regards, le tableau et le miroir forment une triangulation qui pourrait résumer cet enregistrement. De part et d'autre de la *Fantaisie* – œuvre majeure, archi-célébrée – nous souhaitons placer des partitions plus farouches. D'une part, le *Divertissement* qui, dans la folle profusion du catalogue de Schubert, apparaît comme un objet totalement singulier (structurellement, thématiquement et même du point de vue de l'humeur) et qui sonne ici comme le contrepied de la *Fantaisie*. Elle, si impressionnante, si parfaite et lui, imprévisible". *Divertissement* d'allure fragile, aux lèvres bleues, comme un enfant chétif, qui demande pour vivre des attentions particulières. D'autre part, le *Trompe-l'œil* s'amuse à disparaître ou à s'effacer, comme le chat d'*Alice au Pays des Merveilles* qui, selon sa fantaisie, n'apparaît qu'à travers ses rayures ou par la perversité amusée de son sourire anthropomorphe, mais rarement en entier. *Selon sa fantaisie*.

Divertissement à la hongroise

Ainsi, le *Divertissement à la hongroise* donne l'illusion d'apparaître et de disparaître, surtout dans le premier mouvement, qui pourrait n'être qu'une illusion. "Son fil thématique n'a jamais réellement valeur de guide. On sait qu'il est là, mais il est impossible de le suivre pour ne pas s'égarer. C'est très poétique : tout ce qui prend vie semble naître et s'éteindre du même élan furtif. Chopin tenait cette partition en immense admiration, probablement par l'insolente frugalité de son matériau. Une œuvre colossale qui tiendrait sur un socle à peine visible. Chopin a pu sembler s'en inspirer, dans certaines pièces de jeunesse ou plus tardives : une fois dépouillées de l'ornementation, demeure un minuscule substrat musical". Comme si les terres fébriles sur lesquelles évoluent les musiciens rendaient leur fréquentation périlleuse. Sables mouvants.

Trompe-l'œil

Toujours les mots de Leonid Desyatnikov : "On peut envisager ma pièce comme la suite, ou comme le brouillon de la *Fantaisie* de Schubert. Quelque chose d'inabouti. Comme une étude de composition qui aurait été abandonnée en cours de route. À Milan, dans l'église de Santa Maria presso San Satiro, j'ai découvert un trompe-l'œil qui m'a beaucoup inspiré. Depuis le vestibule, on aperçoit la fresque de l'autel. Vue de loin, elle ressemble à un tiramisu. En revanche, en s'approchant, on découvre que la masse apparemment informe est constituée d'ornements d'une grande clarté et d'un parfait agencement géométrique. J'aimerais qu'on découvre mon *Trompe-l'œil* comme on se tiendrait sur le seuil de l'église. Que la structure n'apparaisse pas à l'œil nu mais, progressivement, à celui qui s'avance".

Pour les artistes, l'abord de *Trompe-l'œil*, depuis les premières répétitions, a été biaisé : "Nous connaissions son lien à la *Fantaisie* de Schubert, c'est donc par ce prisme que nous l'avons abordé, traquant les éléments de convergence et les accentuant pour qu'ils fassent sens aux oreilles du public. Très vite pourtant, le compositeur nous a demandé d'invisibiliser les effets qui, dans notre approche, dévoilaient trop grossièrement le trompe-l'œil". Rétropédalage, donc. Desyatnikov, grand admirateur de Glenn Gould et de ses techniques d'enregistrement, sait que – par le jeu des micros – on peut donner à entendre la moindre microfissure interprétative mais aussi potentiellement noyer le bébé dans le tourbillon acoustique. Trouver sa place dans ce terreau biscornu revient à trouver son chemin dans la forêt d'Alce.

L'enregistrement a précisément permis de placer les micros au plus près des cordes et de capter la moindre manifestation sonore. "Ce n'est qu'en écoutant les prises que nous avons mesuré le rôle fondamental du trompe-l'œil dans le processus d'enregistrement. La musique de Desyatnikov est pleine de sang-froid, presque digitale ; paradoxalement, elle est balayée d'une constante émotion agissant en contrepoint. En écoutant la première prise intégrale, le trompe-l'œil nous est finalement apparu."

Fantaisie

"Une œuvre tellement célébrée qu'on ne peut l'aborder réellement sans biais. Les enregistrements qui existent sont d'un niveau ahurissant, mais d'un genre diaphane. Ils incarnent une lecture bien spécifique de l'œuvre à laquelle celle-ci ne doit pas être réduite". La connexion avec la création de Desyatnikov permet de sortir la *Fantaisie* de son écrin, quitte à en changer fondamentalement les perspectives. "Nos réalités contemporaines nous amènent à penser qu'il est important de garder une certaine distance vis-à-vis de l'idéalisation de l'œuvre ; d'une lecture parfaite, ronde, presque affable. Les angles ont aussi leur mot à dire". Desyatnikov, lui, se garde des lignes trop rondes, de l'infini polissage de Brancusi.

"Notre enregistrement de la *Fantaisie* est très différent des nombreuses versions que nous avons jouées – ou ambitionné de jouer – sur scène. Étrangement, ici, l'œuvre agit en éponge émotionnelle. Elle n'est pas isolée des pièces qui l'entourent ; au contraire, les enjeux dramatiques et sonores de ses voisines pénètrent ses tissus". Disons que celles-ci l'éclairent très singulièrement, comme un temple à la tombée de la nuit, entre le bleu de la lune et les halos d'une ville d'ocre.

Dans l'atelier du son

Les conditions du studio sont stimulantes en ce qu'elles offrent un tout nouveau rapport au son. "Lorsque nous nous sommes projetés dans ces sessions, nous avons réalisé que nous allions y réunir trois œuvres très différentes, faites de réalités sonores parfois antinomiques. Chacune convoquant des moyens rhétoriques propres et ficelées pourtant les unes aux autres. Nous avons d'abord travaillé sur plusieurs types d'instruments avant d'opter pour un piano unique, mais préparé de trois manières différentes", pour filer la métaphore gastronomique.

Certains effets avaient déjà été éprouvés par le passé : comme une écharpe de soie déposée sur les cordes¹ ou, dans Schubert, des fragments de papier, qui favorisent l'étrangeté du son. Ce sont en réalité des cartes de vœux, posées verticalement sur les cordes. "Lorsque le marteau frappe les cordes, la carte sursaute et son atterrissage produit un bruissement mécanique, tuant au passage tout effet de résonance. Le son qui en résulte est à la fois cru et surprenant ; il nous évoque les teintes janissaires propres à certains instruments d'époque ; cet effet a été utilisé dans le dernier mouvement du *Divertissement*. L'étoffe, quant à elle, déposée sur les cordes dans certains passages de Schubert, produit un son de velours étouffé, étrange et légèrement sinistre".

Abstraction du son, au point – dans le *Divertissement* – de tendre à la transparence. "Enregistrer avec beaucoup de clarté, et remarquer que la puissance peine à convaincre les micros", qu'ils s'y dérobent. Allers et retours vers et depuis le studio pour écouter les prises, et ce constat, alarmant : "Toujours manque la puissance alors que déjà les doigts font mal". C'est là la perversité de l'enregistrement : "On a tendance à croire que le son naît de notre rapport au piano, or l'acoustique et le positionnement des micros créent une constellation tout à fait particulière. Si nous n'avions pas trouvé la solution, nous n'aurions simplement jamais quitté ce studio".

1. J. S. Bach, *Variations Goldberg*, Pavel Kolesnikov (Hyperion, 2020)

Trompe-l'œil triangulation

Pavel Kolesnikov and Samson Tsoy in conversation with Camille De Rijck

(The quotations in the article are from Kolesnikov and Tsoy, with the exception of those specifically attributed to the composer Leonid Desyatnikov.)

It is with good reason that Leonid Desyatnikov's *Trompe-l'œil* is placed between two pieces by Schubert, the *Divertissement à la hongroise* and the Fantasy in F minor. Desyatnikov conceived his piece as a reflection of the Fantasy, drawing on its material. When it was premiered at Aldeburgh in 2023, he said: 'When I was first considering this piece, for some obscure reason a short story by Jorge Luis Borges came to mind – *Pierre Ménard, Author of the Quixote*. In it, Borges imagines a totally fictional author, Pierre Ménard, who has taken on the task of rewriting the first book of *Don Quixote* in period Spanish. I wanted to undertake a similar exercise with Schubert's Fantasy, albeit without quoting its first theme. I started to go through the piece step by step. The Fantasy is an inanimate object. You can observe it calmly and make your own mental image of it.'

Pavel Kolesnikov and Samson Tsoy feel that 'in building a recording around the two works that mirror each other, we could have been at risk of excluding the *Divertissement*', which would therefore have become a mere 'filler' for the album. As it happens, the *Divertissement* is by no means distanced by the play of reflections. It makes an impression in its own terms, though it is difficult to explain exactly how. In this triangular relationship, it is in fact the connection between the *Divertissement* and *Trompe-l'œil* that arouses the most interest, perhaps due to its greater complexity.

Les Ambassadeurs

The writer is in a room with the two pianists. There is a mirror on the wall, and opposite it hangs a painting. 'Our eyes, the painting and the mirror form the points of a triangle that is analogous to this recording. On either side of the Fantasy – a major and very famous work – we wanted to place less readily accessible scores. There is the *Divertissement*, which in the wild profusion of the Schubert canon appears to be wholly singular – from the point of view of its structure, themes and even mood. Here, in its unpredictability, it seems to be the antithesis of the Fantasy, which is such an architecturally impressive piece.' This *divertissement* might appear fragile, in need of special attention, like a frail child with blue-tinged lips. *Trompe-l'œil* meanwhile is like the Cheshire Cat in *Alice in Wonderland*, which, smiling inscrutably, materialises (sometimes only partially) and gradually fades out at will. *Selon sa fantaisie*.

Divertissement à la hongroise

Likewise, the *Divertissement à la hongroise* appears to materialise and dematerialise, especially in its final movement, which is perhaps nothing but an illusion. 'Its thematic thread never really provides a guide. You know it's there, but you can't rely on it if you don't want to lose your way. It's very poetic: there is a furtive energy that seems to bring it to life, driving its ebb and flow. It was a score that Chopin admired enormously, probably because its material is so astonishingly sparse. It's a huge work that stands on a base that's so small you can hardly see it. Chopin seems to have taken inspiration from it in certain early pieces, and some from later periods too: once you take away the ornamentation, the musical substrate is insubstantial.' It is as if the performers are striking a musical path over dangerously shifting sands.

Trompe-l'œil

Leonid Desyatnikov again: 'You can envisage my piece as the follow-up to, or the rough draft of Schubert's Fantasy. Something incomplete. Like a study for a composition that's been abandoned en route. In Milan, in the church of Santa Maria presso San Satiro, I discovered a deceptive piece of architecture that was a great inspiration for me. From the entrance hall, you can see the fresco on the altar. From a distance, it looks like a lump of tiramisu. But when you come closer, you discover that this apparently formless mass is made up of ornaments of great clarity and of a perfectly geometric design. I should like my *Trompe-l'œil* to be discovered as though you were standing in the porch of the church; and that the structure would not be obvious at once to the naked eye but to emerge, progressively, to the person walking towards it.'

Kolesnikov and Tsoy, right from their first rehearsals of the piece, took an angle on *Trompe-l'œil*: 'We were aware of the connection to Schubert's Fantasy, so it was with that in mind that we approached the piece, searching out the common elements and emphasising them so that they would make sense to listeners. But very soon Leonid Desyatnikov asked us to conceal any effects we had applied that could expose the trompe-l'œil in too obvious a fashion.' In other words, they had to back-pedal. Desyatnikov, who is a great admirer of Glenn Gould and his recording techniques, knows that different deployments of microphones can clarify the tiniest interpretative detail or scale things up to an overwhelming degree. As Lewis Carroll's Alice reminds us, 'Being so many different sizes in a day is very confusing.'

For this recording, close-miking was used as much as possible to capture the smallest sound from the strings of the piano. 'It was only when we were listening to the takes that we recognised the fundamental role that trompe-l'œil technique plays in the recording process. Desyatnikov's music is very cool, almost digital in feel, yet paradoxically it is constantly counterpointed by an emotional force. It was only when we heard the first complete take that the trompe-l'œil finally became apparent to us.'

Fantasy

'It's hard to approach such a celebrated work without bias. The recordings in the catalogue are of an astonishing quality, but they are often diaphanous in their approach. That represents a particular reading of the piece, but it is not the whole story.' Through the association with Desyatnikov's new piece the Fantasy was displaced from its customary box, effecting a fundamental change of perspective. 'In the light of what's going on in the world, we think that it's important to distance ourselves from idealising the Fantasy as a perfect, smoothly rounded and amenable piece. There is also a place for angularity.' Desyatnikov refrains from smoothing and polishing the piece like a musical Brancusi.

'Our recording of the Fantasy is very different from the many interpretations of the piece that we have given – or at least tried to give – on the concert stage. Strangely, in the studio it becomes a kind of emotional sponge. It is not isolated from the pieces around it; the dramatic and sonic components of its companion pieces find their way into its organism.' They illuminate the Fantasy as if it were a temple at dusk, evoking the cool tones of moonlight on ancient ochre stone.

The sonic workshop

Under studio conditions we have the opportunity to redefine our relationship to sound. 'When we were thinking about these sessions, we realised that we would be bringing together three very different works inhabiting sometimes irreconcilable sonic worlds. The rhetoric of each is distinctive, yet common threads run through them. We tried out various types of instrument before opting to use a single piano that was prepared in a different way for each piece.'

Certain special effects had been similarly achieved in the past – for instance by placing items on the strings of the piano, such as a small piece of fabric¹ or scraps of paper to modify the sound to eerie effect in Schubert. On this new recording, scraps of paper modify the sound to eerie effect. They are, in fact, greetings cards were placed in a vertical position on the strings. 'When a hammer hits the strings, the card is lifted off, and when the card lands back on the strings it produces a mechanical rustling, damping any resonance along the way. The resulting sound is raw and arresting; for us, it evokes the 'janissary' effects that certain period instruments were equipped to produce. We made use of it in the last movement of the *Divertissement*. We also made use of fabric again – on this occasion a silk scarf was placed on the strings for certain passages in the Schubert.'

In the *Divertissement* this kind of abstraction of sound tends towards transparency. 'Our aim was to record with great clarity and we noticed that microphones are not impressed by mere power.' Listening to takes in the studio the two pianists noticed that, 'Even when we had been working so hard that our fingers were hurting, the power wasn't seeming to register.' The recording process can be full of paradoxes. 'We tend to think that the sound we produce depends on our relationship with the piano, but the acoustic and the microphone placing create a particular chemistry. If we hadn't found the solution, we would simply have stayed in the studio forever.'

Translation: YEHUDA SHAPIRO

1. J. S. Bach, *Goldberg Variations*, Pavel Kolesnikov (Hyperion, 2020)

Ein Dreiergespann als *Trompe-l'œil*

Pavel Kolesnikov und Samson Tsoy im Gespräch mit Camille De Rijck

(Die Zitate stammen von den Pianisten, es sei denn, sie sind als Aussagen des Komponisten Leonid Desyatnikov erkennbar.)

Dass das Werk *Trompe-l'œil* seinen Platz zwischen dem *Divertissement à la hongroise* und der *Fantasie in f-Moll* von Schubert hat, ist nicht ohne Bedeutung. Die Komposition von Leonid Desyatnikov war ursprünglich als eine Art Spiegel der *Fantasie* gedacht, deren Substanz übernommen wurde. Dazu sagte der Komponist anlässlich der Uraufführung in Aldeburgh: „Als dieses Stück zum ersten Mal in Erwägung gezogen wurde, erinnerte ich mich aus einem unerfindlichen Grund an eine Kurzgeschichte von Jorge Luis Borges: *Pierre Menard, Autor des Quijote*. Sie handelt von einem rein fiktiven Dichter – Pierre Menard –, der es unternahm, den ersten Teil des *Don Quijote* in einem historischen Spanisch neu zu schreiben. Ich bekam Lust, mich in analoger Weise an einem Übungsstück über Schuberts *Fantasie* zu versuchen, ohne das erste Thema zu zitieren. Ich begann das Werk in kleinen Schritten zu durchlaufen. Diese *Fantasie* ist ein unbelebtetes Objekt. Man kann sie in aller Ruhe beobachten und sich eine eigene Vorstellung von ihr machen.“

Für Pavel Kolesnikov und Samson Tsoy bestand „die Gefahr, dass diese Aufnahme zu einem Spiel geraten könnte, bei dem zwei Werke gespiegelt werden und dabei das *Divertissement* ausgeschlossen wird“; dieses würde aus kleinlichen Gründen des Timings nur als Bonus angeboten. Doch die Spiegeleffekte wurden diesem Stück keinesfalls verwehrt, und es erwirkte schließlich eine eigene Prägung. Wie das? Durch einen Vorgang, der nicht restlos zu erklären ist. Bei der Bildung dieses Dreiergespanns scheint die Achse, die das *Divertissement* mit dem *Trompe-l'œil* verbindet, interessanter, weil vielleicht komplexer.

Die Botschafter

Wenn wir diese Zeilen schreiben, befinden wir uns in einem Zimmer, in dem ein Spiegel hängt. Gegenüber diesem Spiegel hängt ein Bild. „Unsere Blicke, das Bild und der Spiegel formen ein Dreieck, das wohl geeignet ist, diese Aufnahme zu veranschaulichen. Neben die *Fantasie* – dieses großartige, unmäßig gefeierte Werk – wollen wir etwas weniger zugängliche Musik setzen. Zum einen das *Divertissement*, das in der irren Überfülle von Schuberts Werken ein höchst singuläres Objekt darstellt (in struktureller und thematischer Hinsicht und sogar bezüglich der Atmosphäre) und hier wie das genaue Gegenteil der *Fantasie* klingt. Diese ist überaus eindrucksvoll und perfekt, und jenes ist unvorhersehbar.“ Ein *Divertissement* von zarter Erscheinung, mit blauen Lippen, wie ein schwächtiges Kind, das zum Leben besondere Aufmerksamkeit benötigt. Zum anderen das *Trompe-l'œil*, das zum Spaß verschwindet oder verblasst, wie die Katze in *Alice im Wunderland*, die je nach Laune nur durch ihre Streifen oder durch die verschmierte Verschlagenheit ihres menschenähnlichen Grinsens wahrzunehmen ist, aber selten als Ganzes. Auf die *Fantasie* kommt es an.

Divertissement à la hongroise

Im *Divertissement à la hongroise* gibt es ebenfalls ein irreales Erscheinen und Verschwinden, vor allem im ersten Satz, der selbst auch nur eine Illusion sein könnte. „Sein thematischer Faden hat nie wirklich eine Leitfunktion. Man weiß, dass er da ist, aber man kann sich nicht auf ihn verlassen, um zu verhindern, dass man sich verirrt. Das ist sehr poetisch: Alles, was Gestalt bekommt, scheint im selben flüchtigen Schwung geboren zu werden und zu vergehen. Chopin bewunderte diese Komposition in höchstem Maße, wahrscheinlich wegen der ungewöhnlichen Schlichtheit in Bezug auf ihr Material. Ein kolossales Werk, das auf einem kaum sichtbaren Sockel stehen würde. Chopin hat sich wohl in seiner Jugend und auch später davon inspirieren lassen: Sind solche Werke einmal der Ornamente beraubt, bleibt ein winziges musikalisches Substrat.“ Als ob das fiebrige Gelände, auf dem die Musiker fortschreiten, seine Berührung gefährlich machen würde. Treibsand.

Trompe-l'œil

Noch einmal hat Leonid Desyatnikov das Wort: „Man kann mein Stück als Folge oder als Skizze von Schuberts *Fantasie* betrachten. Als etwas Unvollendetes. Wie eine Kompositionsstudie, die man auf halber Strecke fallengelassen hat. In Mailand, in der Kirche Santa Maria presso San Satiro, entdeckte ich ein *Trompe-l'œil*,

das mich sehr inspirierte. Von der Vorhalle aus sieht man das Fresko des Altars. Von weitem gesehen, ähnelt es einem Tiramisu. Aus der Nähe dagegen bemerkt man, dass die scheinbar unförmige Masse aus sehr klaren Ornamenten und einem perfekten geometrischen Gefüge besteht. Ich wünschte mir, dass man mein *Trompe-l'œil* so sieht, als stehe man auf der Schwelle der Kirche; dass die Struktur mit bloßem Auge auf Anhieb nicht zu erkennen ist, sondern erst nach und nach, wenn man sich ihr nähert.“

Die Musiker waren beim *Trompe-l'œil* von den ersten Proben an voreingenommen: „Wir wussten von seiner Verbindung zu Schuberts *Fantasie*, und die Betrachtung durch dieses Prisma bestimmte unseren Zugang: Wir haben Jagd gemacht auf übereinstimmende Elemente und sie herausgehoben, damit die Ohren des Publikums ihren Sinn erfassen. Doch sehr bald hat uns der Komponist gebeten, diese Effekte unsichtbar zu machen, da sie durch unseren Ansatz das *Trompe-l'œil* zu plump enthüllten.“ Also galt es zurückzurudern. Als großer Bewunderer von Glenn Gould und dessen Aufnahmetechniken weiß Desyatnikov, dass man mit einem bestimmten Einsatz der Mikrofone noch den winzigsten Riss in der Interpretation hörbar machen, aber in dem akustischen Gestöber auch das Kind mit dem Bad ausschütten kann. In diesem absonderlichen Terrain seinen Platz zu finden, ist wie die Suche nach dem richtigen Weg im Wald von Alice.

Bei der Aufnahme ist es gelungen, die Mikrofone ganz nah an die Saiten zu positionieren und so auch die schwächste Klangemission zu erfassen. „Erst beim Anhören der Aufnahmen wurde uns klar, welche bedeutende Rolle die *Trompe-l'œil*-Technik im Verlauf des Prozesses gespielt hatte. Die Musik von Desyatnikov ist kaltblütig, fast digital; paradoxerweise treibt eine ständige Emotion als Gegengewicht sie vor sich her. Erst als wir uns die erste Aufnahme als Ganzes anhörten, erschloss sich uns der *Trompe-l'œil*-Aspekt.“

Fantasie

„Ein hochgelobtes Werk, das man deshalb nicht wirklich unbefangen angehen kann. Die existierenden Aufnahmen sind von erstaunlichem Niveau und durchaus transparentem Zugriff. Ihnen eignet eine sehr spezifische Lesart des Werks, auf welche die unsere nicht reduziert werden soll.“ Ihre Verbindung zu der Komposition von Desyatnikov ermöglicht es, die *Fantasie* aus ihrer Schatulle herauszuholen, auch auf die Gefahr hin, dass sie unter einem grundlegend anderen Blickwinkel gesehen wird. „Die Realität der heutigen Zeit führt uns zu der Vorstellung, dass es wichtig sei, eine gewisse Distanz zu wahren gegenüber der Idealisierung des Werks; und gegenüber einer perfekten, runden, fast jovialen Interpretation. Ecken und Kanten haben auch etwas zu sagen.“ Desyatnikov selbst meidet allzu runde Linien, das endlose Polieren eines Brancusi.

„Unsere Einspielung der *Fantasie* ist ganz anders als die vielen Versionen, die wir auf dem Konzertpodium gespielt haben – oder angestrebt haben zu spielen. Merkwürdigerweise verhält sich die Komposition hier wie ein emotionaler Schwamm. Sie steht nicht isoliert von den anderen Stücken; im Gegenteil wird ihr Gewebe von den dramatischen und klanglichen Einsätzen ihrer Nachbarn durchdrungen.“ Man kann sagen, dass diese sie auf sehr eigenartige Weise bescheiden: ein Tempel bei Einbruch der Nacht, zwischen dem Blau des Mondes und dem Lichtkreis einer ockerfarbenen Stadt.

Im Klangatelier

Die Bedingungen im Studio sind insofern anregend, als sich hier ein ganz neues Verhältnis zum Klang ergibt. „Bei der Planung der Aufnahmesitzungen wurde uns klar, dass wir drei sehr unterschiedliche Werke kombinieren würden, deren Klangrealitäten manchmal widersprüchlich sind. Jedes verlangt individuelle rhetorische Mittel, und zugleich sind sie alle miteinander verschnürt. Wir haben erst mit verschiedenen Instrumententypen gearbeitet, um uns dann für ein einziges Instrument zu entscheiden, das jedoch auf drei unterschiedliche Arten ‚angerichtet‘ wird“, um es mit einem Bild aus der Gastronomie zu sagen.

Einige Effekte wurden in der Vergangenheit schon erprobt, als z.B. ein Seidenschal auf die Saiten gelegt wurde¹ oder, bei Schubert, Papierschnitzel, die den Klang noch mehr zu verfremden vermögen. In Wahrheit sind es Grußkarten, die vertikal auf die Saiten gesetzt werden. „Wenn der Hammer die Saiten anschlägt, springt die Karte hoch und ihre Landung erzeugt ein mechanisches Geräusch, wobei sie beim Fallen jede Resonanzwirkung aufhebt. Der Klang, der dadurch entsteht, ist grob und verblüffend, er erinnert uns an die Janitscharen-Farben, die gewissen historischen Instrumenten eigen sind; dieser Effekt wurde im letzten Satz des *Divertissement* eingesetzt. Bei bestimmten Passagen in Schuberts Stück wurde ein Stoff auf die Saiten platziert, was einen samteneu, gedämpften, seltsamen und etwas unheimlichen Klang erzeugt.“

Abstraktion des Klangs, die – im *Divertissement* – fast bis zur Transparenz geht. „Mit viel Frische aufnehmen und bemerken, dass sich die Mikrofone von Klanggewalt nicht beeindrucken lassen“, sondern sich ihr entziehen. Vom Studio in den Regieraum und die Takes hören, um beunruhigt festzustellen: „Es fehlt immer noch an Wucht, dabei tun die Finger schon weh.“ Darin liegt die Anomalie dieser Einspielung: „Man neigt dazu zu glauben, dass der Ton aus unserer Beziehung zum Flügel heraus entsteht, aber die Akustik und die Aufstellung der Mikrofone schaffen eine ganz besondere Konstellation. Hätten wir die Lösung nicht gefunden, wären wir für immer in diesem Studio geblieben.“

Übersetzung: IRÈNE WEBER-FROBOESE

1 J. S. Bach, *Goldberg-Variationen*, Pavel Kolesnikov (Hyperion, 2020)



Loués pour “l’intimité électrisante” de leur jeu (*The Guardian*), Pavel Kolesnikov et Samson Tsoy vivent et travaillent ensemble depuis le tout début de leurs études. Pour tous deux, l’espace et le cadre dans lequel ils se produisent constituent des éléments fondamentaux de leur pratique musicale. Pendant la pandémie de Covid-19, ils ont interprété les *Visions de l’Amen* d’Olivier Messiaen dans un ancien parking, à Londres, et ils ont ramené en 2023 le Festival d’Aldeburgh à son lieu d’origine en donnant des concerts dans la salle historique du Jubilé. Ils y ont installé le public sur scène et interprété des œuvres de Bach et de Kurtág sur des pianos droits placés à l’orchestre. Ils y ont également fait revivre de manière émouvante le dialogue entre les *Préludes et Fugues* de J. S. Bach et ceux de D. Chostakovitch, qu’ils ont joués en alternance sur deux pianos, ce qui n’avait jamais été fait auparavant. Et, parmi d’autres spectacles, ils ont joué la Suite pour deux pianos de *Cendrillon* de Prokofiev sur les quais devant le Muziekgebouw d’Amsterdam et se sont produits dans des galeries d’art de différents pays européens. Leur collaboration numérique avec la danseuse et chorégraphe Anne Teresa De Keersmaecker a été présentée à l’exposition “ECHO. Enveloppé dans le souvenir” au MoMu, le musée de la mode d’Anvers.

En 2024, le duo a fait ses débuts au Carnegie Hall de New York, au De Doelen de Rotterdam et au Konzerthaus de Berlin. Ils se produisent régulièrement au Festival d’Aldeburgh, au Muziekgebouw d’Amsterdam, au Southbank Centre et au Barbican de Londres. Dans cette dernière salle, ils ont donné le *Concerto pour deux pianos* de Poulenc avec l’Orchestre de Birmingham dans le cadre du premier concert européen Classical Pride.

En 2019, Kolesnikov et Tsoy ont fondé ensemble le Ragged Music Festival, où les artistes peuvent développer un dialogue entre musique, architecture et arts visuels dans un environnement dépouillé. Situé à l’origine au Ragged School Museum de Londres, le festival a pris une dimension internationale : l’édition 2023 a ainsi eu lieu pour la première fois au Muziekgebouw d’Amsterdam. Le festival a par ailleurs été nommé aux South Bank Sky Arts Awards en 2021.

Après avoir été artiste en résidence pour sept concerts au Festival d’Aldeburgh et avoir participé pour la sixième fois aux BBC Proms l’été 2023, Pavel Kolesnikov a fait ses débuts avec l’Orchestre symphonique national du Danemark (sous la direction de Susanna Mälkki et de Manfred Honeck), l’Orchestre symphonique de Cincinnati et l’Orchestre philharmonique des Pays-Bas (tous deux dirigés par Mark Elder) et a fait une tournée de récitals en Amérique du Nord. Il est également revenu jouer avec le Philharmonia Orchestra dirigé par Santtu-Matias Rouvali et le Royal Philharmonic Orchestra dirigé par Vasily Petrenko, et a donné des concerts au Festival de piano de la Ruhr et au Wigmore Hall, où il a été artiste en résidence en 2020-2021.

Pavel Kolesnikov est connu pour ses collaborations avec des artistes travaillant dans d’autres domaines et pour ses programmes narratifs. Il a ainsi imaginé une séquence musicale agrémentée de projections de l’architecte Sophie Hicks et d’un texte de Martin Crimp, intitulée *Celestial Navigation*, et interprété les *Variations Goldberg* de Bach avec la danseuse Anne Teresa De Keersmaecker, un spectacle donné plus de cinquante fois dans toute l’Europe.

Pianiste d’une grande originalité et d’une “imagination inépuisable”, Samson Tsoy s’est produit dans le monde entier, notamment au Barbican Centre, au Wigmore Hall, au Royal Festival Hall et au Queen Elizabeth Hall, au Festival d’Aldeburgh, au Théâtre de la Ville et à la Salle Gaveau à Paris, au Konzerthaus de Berlin et au Festival de Verbier. En 2023, il a été le premier musicien classique invité à jouer lors de l’ouverture de la Conférence sur la sécurité de Munich, devant les principaux dirigeants politiques mondiaux. La même année, il a fait ses débuts avec l’Orchestre philharmonique de Londres en interprétant le *Concerto n°3* de Beethoven, ce qui lui a valu d’être immédiatement réinvité pour le *Concerto n°4* avec le même orchestre.

Parmi ses projets importants, il interprétera les deux concertos pour piano de Brahms dans la même soirée avec le Philharmonia Orchestra dirigé par Maxim Emelyanychev et le *Prométhée* de Scriabine avec le Philharmonia Orchestra sous la direction de Gergely Madaras dans un ancien parking de Londres. Samson Tsoy a également collaboré avec le célèbre artiste américain Richard Serra à la galerie Gagosian, où il a interprété le *Quatuor pour la fin du temps* de Messiaen avec trois autres musiciens au sein d’une œuvre récente de l’artiste, *Transmitter*.

Praised for the ‘electrifying intimacy’ (*The Guardian*) Pavel Kolesnikov and Samson Tsoy have been living and working together since their early student days. For both artists, space and setting is a crucial element in their music-making. During the pandemic they performed Messiaen’s *Visions de l’Amen* at a former multistorey car park in London, while in the summer 2023, they brought back concerts at Aldeburgh’s historic Jubilee Theatre. There, they placed the audience on stage while performing Bach and Kurtág on upright pianos placed in the stalls and reviving and reliving the poignant dialogue between J.S. Bach and D. Shostakovich on two pianos through their Preludes and Fugues in a way that has never been done before. Other presentations include Prokofiev’s *Cinderella* in the Muziekgebouw loading bay and performances in galleries across Europe. Their digital collaboration with choreographer Anne Teresa De Keersmaeker was shown at the ‘ECHO. Wrapped in Memory’ exhibition at Antwerp’s MoMu.

In 2024 the duo debuted at New York’s Carnegie Hall, Rotterdam’s De Doelen and Berlin’s Konzerthaus. They regularly appear at the Aldeburgh Festival, Amsterdam’s Muziekgebouw and London’s Southbank and Barbican centres – the latter in Poulenc’s Concerto for Two Pianos with the City of Birmingham Orchestra as part of Europe’s first Classical Pride Concert.

In 2019, Kolesnikov and Tsoy co-founded the Ragged Music Festival, which provides a stripped-down environment for artists to explore a dialogue between music, architecture, and visual arts. Originally based in London’s Ragged School Museum, the festival has expanded internationally with the first edition at the Muziekgebouw Amsterdam in 2023. The Festival was nominated for a South Bank Sky Arts Awards in 2021.

Following Pavel Kolesnikov’s seven-concert residency at the Aldeburgh Festival and sixth appearance at the BBC Proms in summer 2023, he since debuted with the Danish National Symphony (with Susanna Mälkki and Manfred Honeck), Cincinnati Symphony and Netherlands Philharmonic (both with Sir Mark Elder) and embarked on a recital tour of North America. He also returned to the Philharmonia Orchestra (Santtu-Matias Rouvali), Royal Philharmonic Orchestra (Vasily Petrenko), Klavier Festival Ruhr, and to Wigmore Hall where he was Artist-in-Residence during 2020/21.

Kolesnikov is known for his cross-genre collaborations and narrative programmes. Recent examples include Celestial Navigation – a sequence of music featuring projections by architect Sophie Hicks and text by Martin Crimp – and his realisation of Bach’s *Goldberg Variations* with dancer Anne Teresa de Keersmaeker which has been staged over fifty times across Europe.

Lauded for originality and ‘inexhaustible imagination’, Samson Tsoy has performed in venues and festivals around the world including the Barbican, Wigmore Hall, Royal Festival Hall and Queen Elizabeth Hall, Aldeburgh festival, Théâtre de la Ville and Salle Gaveau in Paris, Berlin’s Konzerthaus, and Verbier Festival. In 2023, he was the first-ever classical musician to perform for the opening of the Münchner Sicherheitskonferenz (Munich Security Conference) in front of the world’s most important political leaders. The same year he debuted with the London Philharmonic Orchestra performing Beethoven Piano Concerto No.3, which followed with an immediate re-invitation to perform 4th Piano Concerto with the LPO.

His large scale projects include both Brahms’ Piano Concertis in one evening with the Philharmonia Orchestra and Maxim Emelyanychev, Scriabin’s Prometheus with the Philharmonia Orchestra and Gergely Madaras at the multi-storey car park. Samson also collaborated with acclaimed American artist Richard Serra at the Gagosian Gallery, where he performed Messiaen’s *Quatuor pour la fin du temps* within artists’ recent work Transmitter.

Das für seine „mitreißende Innigkeit“ (*The Guardian*) gepriesene Duo Pavel Kolesnikov und Samson Tsoy lebt und arbeitet seit seiner frühen Studentenzeit zusammen. Für die beiden Künstler zählen Raum und Kulisse zu den zentralen Elementen ihrer Aufführungen. Während der Pandemie spielten sie Messiaens *Visions de l’Amen* in einem Londoner Parkhaus und im Sommer 2023 erneuerten sie die Konzerttradition in der historischen Jubilee Hall von Aldeburgh. Dort platzierten sie das Publikum auf der Bühne, während sie auf senkrecht stehenden Klavieren im Parkett Bach und Kurtág spielten und den eindrucksvollen Dialog zwischen J. S. Bach und D. Schostakowitsch in deren Präludien und Fugen auf zwei Klavieren auf eine nie zuvor gehörte Weise wiederaufleben ließen. Weitere Darbietungen umfassen Prokofievs *Cinderella* auf der Laderampe des Muziekgebouw und Aufführungen in Galerien in ganz Europa. Ihre digitale Kollaboration mit der Choreographin Anne Teresa De Keersmaeker wurde im Rahmen der Ausstellung „ECHO. Wrapped in Memory“ im Antwerpener MoMu gezeigt.

Im Jahr 2024 feierte das Duo sein Debüt in der New Yorker Carnegie Hall, in Rotterdams De Doelen und dem Berliner Konzerthaus. Sie treten regelmäßig auf dem Aldeburgh Festival, im Amsterdamer Muziekgebouw und in den Konzertsälen der Londoner Southbank und des Barbican auf – in Letzterem mit Poulencs Konzert für zwei Klaviere mit dem City of Birmingham Orchestra als Teil des ersten Classical Pride Concert in Europa.

2019 gründeten Kolesnikov und Tsoy gemeinsam das Ragged Music Festival, das Künstlern ein reduziertes Umfeld bietet, in dem sie einen Dialog zwischen Musik, Architektur und den bildenden Künsten erkunden können. Das zunächst im Londoner Ragged School Museum angesiedelte Festival wurde inzwischen auf internationale Schauplätze erweitert, mit einer ersten Ausgabe 2023 im Amsterdamer Muziekgebouw. Das Festival wurde 2021 für einen South Bank Sky Arts Award nominiert.

Nach seiner siebenjährigen Residency beim Aldeburgh Festival und seit seinem sechsten Auftritt im Rahmen der BBC Proms im Sommer 2023 hat Pavel Kolesnikov seine Debüts mit dem Danish National Symphony Orchestra (mit Susanna Mälkki und Manfred Honeck), der Cincinnati Symphony und dem Netherlands Philharmonic (beides mit Sir Mark Elder) gefeiert und sich auf eine Recital-Tour durch Nordamerika begeben. Außerdem ist er erneut mit dem Philharmonia Orchestra (Santtu-Matias Rouvali), mit dem Royal Philharmonic Orchestra (Vasily Petrenko), auf dem Klavier Festival Ruhr und in der Wigmore Hall aufgetreten, wo er 2020/21 Artist-in-Residence war.

Kolesnikov ist bekannt für seine gattungsübergreifenden Kollaborationen und narrativen Programme. Jüngere Beispiel umfassen „Celestial Navigation“ – eine Abfolge von musikalischen Präsentationen mit Projektionen der Architektin Sophie Hinks und Texten von Martin Crimp – und seine Umsetzung von Bachs *Goldberg-Variationen* mit der Tänzerin Anne Teresa de Keersmaeker, die in ganz Europa mehr als fünfzig Aufführungen erlebte.

Samson Tsoy wird für seine Originalität und seinen „unerschöpflichen Ideenreichtum“ gepriesen und ist auf Konzertpodien und Festivals in der ganzen Welt aufgetreten, darunter das Barbican Centre, die Wigmore Hall, die Royal Festival Hall und die Queen Elizabeth Hall, das Aldeburgh Festival, das Théâtre de la Ville und die Salle Gaveau in Paris, das Berliner Konzerthaus und das Verbier Festival. Im Jahr 2023 trat er als erster Musiker aus dem klassischen Bereich bei der Eröffnung der Münchner Sicherheitskonferenz vor den wichtigsten Politikern der Welt auf. Im selben Jahr feierte er sein Debüt mit dem London Philharmonic Orchestra in einem Programm mit Beethovens Klavierkonzert Nr. 3, woraufhin er unmittelbar eine Einladung zu einem weiteren Auftritt mit dem Orchester und Klavierkonzert Nr. 4 erhielt.

Zu seinen großen Projekten zählen die Aufführung der beiden Klavierkonzerte von Brahms an einem einzigen Abend mit dem Philharmonia Orchestra und Maxim Emelyanychev sowie Scriabins *Prometheus* mit dem Philharmonia Orchestra und Gergely Madaras im Parkhaus. Samson hat zudem mit dem gefeierten amerikanischen Künstler Richard Serra an der Gagosian Gallery zusammengearbeitet, wo er im Rahmen von dessen jüngst entstandener Skulptur *Transmitter* Messiaens *Quatuor pour la fin du temps* aufgeführt hat.



CFX

Yamaha Concert Grand Piano

europe.yamaha.com/CFX

Crafted for Your Moment.

There's a moment every artist lives for.

Where the music flows effortlessly.

Player and piano in harmony, as one.

Reaching this state takes more than practice.

It takes a piano that feels like an extension of you.

You are listening to the Yamaha CFX, our flagship concert grand.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2024

Enregistrement : novembre 2023, Gustav-Mahler-Hall, Euregio Kulturzentrum, Dobbiaco (Italie)

Réalisation et direction artistique : Alban Moraud Audio

Prise de son : Alban Moraud, assisté d'Alexandra Evrard

Montage : Alban Moraud, Alexandra Evrard

Mastering : Alexandra Evrard

Piano : Grand Piano de concert Yamaha CFX (numéro de série : 6560000)

Accord piano : Kazuhiko Omaru

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos : Joss McKinley – Sir John Soane's Museum, London

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
pavelkolesnikov.co.uk
samsontsoy.com