

Marche fatale – Pastorale – Sérénade

Un hymne à la réconciliation, entre deux abîmes

Eine Hymne an die Versöhnung zwischen zwei Abgründen

A hymn to the reconciliation between two abysses

Texte en Français : page 2-5

Text auf Deutsch : page 6-9

Text in English : page 10-13

Credits : page 14-15

Marche fatale – Pastorale – Serynade

Imaginez cette étrange scène d'un film au cours de laquelle le même personnage ferait son apparition quarante et une fois de suite. Sa silhouette reste quasiment toujours identique, seule sa présence s'étiole un peu parfois, sa substance devenant alors plus laiteuse, plus poreuse. Mais l'ombre que ce personnage projette est, elle, à chaque fois différente. Plus étirée ou plus large, découpée en marches d'escalier ou trouée, elle adopte des formes de plus en plus fantasmagoriques. À la vingt-sixième apparition, l'ombre devient soudain menaçante, plus intense, gagne de plus en plus en noirceur, en ampleur, jusqu'à obliterer le personnage, envahir tout l'écran et tout engloutir avec elle, comme les ailes noires de Méphisto dans une scène fameuse du Faust de Murnau.

Le personnage : un accord de dix notes composé de huit quartes étroitement entrelacées, apparaissant à la dixième minute de la *Serynade* de Helmut Lachenmann.

L'ombre : sa résonance, toujours autre.

L'écran noir : une série de clusters hurlants, le plus ample occupant l'amplitude maximum permise par deux avant-bras – plus précisément, un triton étalé sur cinq octaves et demie, intervalle qu'on appelait autrefois : *diabolus in musica*.

Marche fatale – Pastorale – Serynade

Faut-il tout dire ?

Faut-il révéler que la signification véritable de ce programme – conçu en mars 2020, enregistré en février 2021 – ne m'est apparue, comme une évidence, qu'au lendemain du 24 février 2022 ?

Faut-il s'attarder sur l'étrange éclat qu'acquiert la *Pastorale* – réinventée ici de façon hallucinante par Liszt – une fois placée entre deux œuvres de cet autre immense compositeur allemand : Helmut Lachenmann ?

Faut-il évoquer l’impérieuse nécessité qui m’a enjoint de nettoyer l’œuvre beethovenienne de son vernis, de sonder ses clair-obscur et ses profondeurs à l’aune d’une lumière aveuglante et crue, en un geste qui équivaudrait à celui de suspendre un tableau de Rembrandt entre, disons, deux toiles de Gerhard Richter ?

Faut-il vraiment insister sur l’actualité urgente de cette *Pastorale* qui, située ici entre ces deux abîmes que sont la *Marche fatale* et la *Sérénade*, exhorte plus que jamais l’homme à retrouver, et sa place dans l’harmonie universelle, et son humanité ?

« J’ai entrepris, un jour, de prendre le ‘ridicule’ au sérieux – un sérieux teinté, peut-être, d’amer-tume – en tant que symbole révélateur de notre civilisation au bord du gouffre. La course – semble-t-il irrésistible – vers le trou noir d’un esprit mauvais qui autour de lui tout paralyse : ‘Amusons-nous toujours plus !’. Cette exigence ancienne – envers moi comme envers mon entourage musical – visant à écrire une ‘non-musique’ à partir de laquelle notre notion familière de la musique puisse se réinventer et

se renouveler de façon à ce que la salle de concert ne soit plus l’endroit où l’on se retranche dans une trompeuse sécurité mais celui où l’on vit les aventures qui ouvrent l’esprit, cette exigence a – peut-être – déraillé ici de traître façon. Comment cela a-t-il pu se produire ? Le reste est – affaire de pensée. »

[Lachenmann : Introduction à *Marche fatale*, extrait]

Marche fatale : musique d’emprunt – « banale », dit Lachenmann – plus proche de la musique de cirque que de la marche militaire, elle s’offre un détour par Liszt [Liebestraum], le côté obscur de la politique [AfD – la faré – ritardando ad libitum], l’abrutissement de l’ivresse [pesante, quasi ubriaco] et connaît un ultime et poignant sursaut lyrique [Tristan : Schmach-tend, più lento] avant de s’achever brutalement en choc frontal.

Des ruines encore fumantes de cette *Marche fatale* émerge la *Symphonie Pastorale*. Une œuvre de circonstance, écrite originellement pour piano et dont Lachenmann donnera une opulente version orchestrale non moins brillante

et virtuose, est donc suivie, à l'inverse, d'une œuvre orchestrale recréée par Franz Liszt sous la forme, par lui inventée, de la Partition de piano. Vision dantesque [une Scène au ruisseau pareille à une méditation existentielle au bord du Léthé – pédale una corda enfoncee ad libitum, comme un crêpe noir posé sur les cordes de l'instrument –, une Tempête hurlante et vociférante qui réinvente la notion de timbre au piano et trouvera son pendant à la vingtième minute de la Serynade] mais aussi fresque dynamique aux couleurs et aux profondeurs somptueuses, elle est, pour détourner la formule beethovénienne, « expression des sentiments ET peinture. »

Puis vient la Serynade [1997-1998] : lumière aveuglante et noir granit, le piano, réinventé par Lachenmann dans la continuité des géniales expérimentations lisziennes, se fait dialectique.

« Le piano », écrivait-il en 2000, « doit devenir un instrument nouveau, inconnu, comme jamais il n'y en eut encore. »

Le compositeur y sculpte véritablement les accords et leurs « ombres », ces stupéfiantes résonances issues de filtrages successifs. À la quinzième minute émergent ainsi, pareils à de fantomatiques apparitions, cinq accords empruntés à l'un des Deutsche Volkslieder de Brahms, « In stiller Nacht » – seules manquent ici les paroles du chœur : « Dans la nuit calme, aux premières heures, une voix plaintive s'élève [...] La belle lune veut disparaître, pour ne plus éclairer la douleur. »

« Ce qui m'a mû depuis une vingtaine d'années, c'était avant tout le rêve [Traum] d'écrire des Lieder [...] C'est un vieux traumatisme [Trauma] chez moi [...] Et c'est pour développer une écriture de piano adéquate que je me suis mis, en 1985, à écrire des pièces pour piano. »

Traum, Trauma : le lyrisme, dans la Serynade, est partout présent. Helmut Lachenmann, avec le temps, exige toujours davantage de ses interprètes qu'ils fassent chanter la mélodie, se dissimule-t-elle au sommet de clusters. Nul hasard, donc, si cette œuvre, célébration d'accords réels et virtuels en constantes métamor-

phoses, se termine par une longue mélodie de cinquante et une notes. Mais, alors que la Pastorale s'achevait dans l'élan extraordinaire de la réconciliation, cette « mélodie-choral à une voix » semble hurlée – la dernière note, un fa dièse suraigu, est marquée ffff – dans les profondeurs de ce « silence éternel des espaces infinis » dont parle Blaise Pascal.

« À la fin d'une œuvre, nous sommes ailleurs – et différents de ce que nous étions au départ, en tant que compositeurs – et en tant qu'auditeurs. »

Puisse-t-il en être ainsi de ce programme qui est aussi, tout simplement, un hommage à la musique allemande.

– JEAN-PIERRE COLLOT

[Citations de Helmut Lachenmann : *Kunst als vom Geist beherrschte Magie*, 2021, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, pp. 303, 537, 547]

Né à Metz dans une famille d'artistes, le pianiste Jean-Pierre Collot a étudié au CNSM de Paris et a obtenu les premiers prix de piano et de musique de chambre dans les classes de Jean-Claude Pennetier et de Christian Ivaldi avant de se perfectionner, au sein de la classe d'accompagnement au piano, auprès du disciple de Messiaen Jean Koerner. Il bénéficie également de l'enseignement des pianistes russes Elena Varvarova, Evgeni Malinin et Rudolf Kerer.

Les années 2003 à 2017 sont marquées par son engagement au sein de l'ensemble recherche. Masterclasses et concerts le mènent en Europe, en Ukraine, en Russie, en Asie centrale, au Japon, en Chine ainsi qu'aux Etats-Unis. Il se produit en soliste sous la direction de Pierre Boulez, Vladimir Jurowski, Kent Nagano, Emilio Pomàrico, Peter Rundel, Michael Wendeberg et effectue de nombreux enregistrements, notamment d'œuvres de Schönberg, Kahn, Wolpe, Henze, Stockhausen, Dufourt, Rihm, Abrahamsen [Schnee, Winter & Winter], Pauset, Parra. Ses albums solo, tous publiés par Winter & Winter, ont été récompensés à de nombreuses reprises : en 2016, *Univers* [Sciarrino, Debussy] suivi en 2019 de *Espaces imaginaires*, première au disque de huit pièces inédites de Jean Barraqué et de la version révisée de la Sonate et, en 2020, de *Spectral Visions of Goethe* [Hugues Dufourt, Schubert/Liszt]. En 2021, Jean-Pierre Collot a reçu le Prix du Jury France Musique / Claude Samuel pour *Maria Youdina – Pierre Souvtchinsky : Correspondance et documents [1959-1970]* [Contrechamps, Genève, 2020], ouvrage qu'il a traduit et commenté. Jean-Pierre Collot vit actuellement à Munich.

Marche fatale – Pastorale – Serynade

Stellen Sie sich eine seltsame Filmszene vor, in der ein und dieselbe Figur einundvierzig Mal hintereinander auftaucht. Ihre Silhouette bleibt fast immer gleich, nur ihre Präsenz schwindet manchmal ein wenig, dann wird ihre Substanz milchiger und poröser. Der Schatten, den diese Figur wirft, ist jedoch jedes Mal anders. Er wird länger oder breiter, zu Treppenstufen geformt oder durchlöchert und nimmt immer phantasmagorischere Formen an. Bei der sechsundzwanzigsten Erscheinung wird der Schatten plötzlich bedrohlich, intensiver, dunkler und größer, bis er die Figur ausblendet, den ganzen Bildschirm einnimmt und alles verschlingt, wie die schwarzen Flügel Mephistos in einer berühmten Szene in Murnaus Faust.

Die Figur : Ein zehntöniger Akkord aus acht eng miteinander verflochtenen Quarten, der in der zehnten Minute von Helmut Lachenmanns Serynade auftaucht.

Der Schatten : seine Resonanz, immer anders.

Der schwarze Bildschirm : eine Reihe von brülenden Clustern, wobei der breiteste die maximale Schwingungsweite einnimmt, den zwei Unterarme erreichen können – genauer gesagt : ein Tritonus, der sich über fünfeinhalb Oktaven erstreckt, jenes Intervall, das man früher als diabolus in musica bezeichnete.

Marche fatale – Pastorale – Serynade

Muss alles gesagt werden ?

Muss ich enthüllen, dass mir die wahre Bedeutung dieses Programms – konzipiert im März 2020, aufgenommen im Februar 2021 –, erst nach dem 24. Februar 2022 klar wurde ?

Ist es wirklich notwenig zu sagen, dass die Pastorale – die hier von Liszt auf halluzinierende Weise neu erdacht wurde – einen neuen seltsamen Glanz entfaltet, wenn sie zwischen zwei Werken dieses anderen herausragenden deutschen Komponisten steht : Helmut Lachenmann ?

Muss ich mein dringendes Bedürfnis rechtfertigen, das Werk Beethovens von seinem Firnis zu befreien, seine Schattenseiten und Tiefen in einem grellen und harten Licht zu ergrün den, in einer Geste, die dem Aufhängen eines Rembrandt-Bildes zwischen, sagen wir, zwei Gerhard Richter Bildern gleichkommt ?

Muss ich wirklich auf die dringende Aktualität dieser Pastorale hinweisen, die hier, zwischen diesen beiden Abgründen – Marche fatale und Serynade – stehend, den Menschen mehr denn je dazu auffordert, seinen Platz in der Harmonie des Universums und seine wahre Menschlichkeit wiederzufinden ?

« Ich habe mir irgendwann vorgenommen, das ‘Lächerliche’ als entlarvendes Wahrzeichen unserer am Abgrund stehenden Zivilisation ernst – vielleicht bitter ernst – zu nehmen. Der – wie es scheint unaufhaltsame – Weg ins schwarze Loch alles lähmenden Ungeistes : ‘das kann ja heiter werden’. Meine alte Forderung an mich und meine musikalische Umgebung, eine ‘Nicht-Musik’ zu schreiben, von wo aus der vertraute Musikbegriff sich neu und immer wieder anders

bestimmt, so daß der Konzertsaal statt zur Zuflucht in trügerische Geborgenheiten zum Ort von geist-öffnenden Abenteuern wird, ist hier – vielleicht ? – auf verräterische Weise ‘entgleist’. Wie konnte das passieren ?
Der Rest ist – Denken. »

[Lachenmann : aus dem Vorwort zur Marche fatale]

Marche fatale : Mehr Zirkusmusik als Militärmarsch, geliehene Musik – « banal », wie Lachenmann sagt – sie bietet einen Umweg über Liszt [Liebestraum], die dunkle Seite der Politik [AfD – a f d – ritardando ad libitum], die Betäubung des Rausches [pesante, quasi ubriaco] und erlebt ein letztes und ergreifendes lyrisches Aufbäumen [Tristan : Schmachtend, più lento], bevor sie abrupt in einem frontalen Zusammenstoß endet.

Aus den noch rauchenden Überresten dieses tödlichen Marsches [Marche fatale] taucht die Pastorale auf. Auf ein ursprünglich für Klavier geschriebenes Werk, von dem Lachenmann später eine opulente Orchesterfassung schuf, die nicht weniger brillant und virtuos

ist, folgt also umgekehrt ein Orchesterwerk, das von Franz Liszt in der von ihm erfundenen Form der Klavierpartitur neu geschaffen wurde. Danteske Vision [eine Szene am Bach, die einer existenziellen Meditation am Ufer des Lethe gleicht – Pedal una corda ad libitum durchgedrückt, wie ein schwarzer Krepp, der auf die Saiten des Instruments gelegt wird –, ein heulender und brüllender Sturm, der den Begriff der Klangfarbe am Klavier neu definiert, und sein Pendant in der zwanzigsten Minute der Serynade finden wird], aber zugleich ist sie auch ein dynamisches Fresko in den unterschiedlichsten Farbtönen und Tiefen, um die Beethovensche Formel abzuwandeln, « Ausdruck der Empfindung » wie auch « Malerey ».

Dann kommt die Serynade [1997-1998] : blendendes Licht und Granitschwarz, das Klavier, von Lachenmann in der Kontinuität der genialen Lisztschen Experimente neu erfunden, wird dialektisch.

« Das Klavier », schrieb er im Jahr 2000, « muss noch einmal ein neues, unbekanntes Instrument werden, wie es vorher noch keines gab. »

Der Komponist modelliert hier Akkorde und ihre « Schatten », diese erstaunlichen Resonanzen, die durch sukzessive Filterungen entstehen. In der 15. Minute tauchen fünf Akkorde aus einem der Deutschen Volkslieder von Brahms, « In stiller Nacht », auf, die wie Geistererscheinungen wirken - nur die Worte des Chors fehlen : « In der stillen Nacht, zur ersten Wacht, ein Stimm' begunnt zu klagen [...] Der schöne Mond will untergahn, für Leid nicht mehr mag scheinen... »

« Was mich seit zwanzig Jahren umtrieb, war ursprünglich der Traum, Lieder zu schreiben [...] Das ist mein altes Trauma: Lieder schreiben – richtig mit Stimme und Klavier [...] Um dafür einen Klaviersatz zu entwickeln, schrieb ich seit 1985 Musik für Klavier. »

Traum, Trauma : Die Lyrik in der Serynade ist überall präsent. Helmut Lachenmann fordert von seinen Interpreten zunehmend, dass sie die Melodie singen, selbst wenn sie sich in höchsten Noten der Clustern versteckt. Daher ist es kein Zufall, dass dieses Werk, das reale und virtuelle Akkorde in ständiger Metamorphose

zelebriert, mit einer langen Melodie aus ein- und fünfzig Noten schließt. Doch während die Pastorale mit dem außerordentlichen Elan der Versöhnung endete, scheint diese « einstimmige Choralmelodie » – die letzte Note, ein hohes Fis, ist mit ffff versehen – in die Tiefen jener « ewigen Stille der unendlichen Räume » gebrüllt zu werden, von der Blaise Pascal spricht.

« Wir sind am Ende eines Werkes woanders – und wir sind andere! – als wir am Anfang waren, als Komponisten – und als Hörer. »

Möge dies auch bei diesem Programm der Fall sein, das ganz einfach auch eine Hommage an die deutsche Musik ist.

– JEAN-PIERRE COLLOT

[Zitate aus dem Buch : Kunst als vom Geist beherrschte Magie von Helmut Lachenmann, 2021, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, Seite 303, 537, 547]

Geboren in Metz in einer Künstlerfamilie, studiert der französische Pianist Jean-Pierre Collot bei Jean-Claude Pennetier, Christian Ivaldi und dem Schüler von Messiaen Jean Koerner an der Pariser Hochschule [CNSM] sowie bei den russischen Pianisten Elena Varvarova, Evgeni Malinin und Rudolf Kerer.

Von 2003 bis 2017 wirkt er im ensemble recherche mit. Als Solist tritt er mit zahlreichen Orchestern und Ensembles auf, u. a. unter der Leitung von Pierre Boulez, Vladimir Jurowski, Kent Nagano, Emilio Pomàrico, Peter Rundel, Michael Wendeberg... Mit Komponisten wie Helmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino, Hugues Dufourt, Brice Pauset u.a. arbeitet er eng zusammen.

Intensive Konzerttätigkeiten und Meisterklassen führen ihn nach Europa, in die Ukraine, nach Russland, Zentralasien, Japan, China und in die USA. Collot veröffentlicht zahlreiche Alben, darunter Werke von Schönberg, Wolpe, Kahn, Stockhausen, Henze, Ferneyhough, Dufourt, Rihm, Abrahamsen [Schnee, Winter & Winter], Pauset, Parra. Seine Soloalben, alle bei Winter & Winter erschienen, sind mehrmals ausgezeichnet worden : 2016, Universe [Sciarrino, Debussy]; 2019, Espaces Imaginaires, Ersteinspielung des gesamten Klavierwerks von Jean Barraqué; 2020 folgte Spectral Visions of Goethe mit Werken von Hugues Dufourt und Schubert Liedern adaptiert von Liszt und Czerny; 2021 bekam das von ihm übersetzte und kommentierte Buch Maria Youdina / Pierre Souvitchinsky : Correspondance et documents [1959-1970] [Contrechamps, Genf, 2020] den Prix du Jury Claude Samuel/France Musique. Jean-Pierre Collot lebt in München.

Marche fatale – Pastorale – Serynade

Imagine a strange film scene in which the same character appears forty-one times in a row. His silhouette remains almost always the same, only his presence sometimes fades a little, his substance becoming more milky, more porous. But the shadow that this character projects is different each time. Stretching out or becoming wider, cut into stair steps or perforated, it adopts increasingly phantasmagorical forms. At the twenty-sixth appearance, the shadow suddenly becomes ominous, more intense, gaining more and more darkness and scale, until it obliterates the character, invades the screen and absorbs everything with it, like Mephisto's black wings in a famous scene of Murnau's Faust.

The character : a ten-note chord composed of eight closely intertwined fourths, occurring in the tenth minute of Helmut Lachenmann's Serynade.

The shadow : its resonance, always different.

The black screen : a series of shouting tone clusters, the largest occupying the maximum range allowed by two forearms – more precisely : a tritone spread over five and a half octaves, the interval that was once called: diabolus in musica.

Marche fatale – Pastorale – Serynade

Must everything be said ?

Must it be revealed that the true meaning of this programme – conceived in March 2020, recorded in February 2021 – did not appear to me, as a matter of course, until the day after 24 February 2022 ?

Do we need to linger over the strange brilliance that the Pastorale – reinvented here in a hallucinating way by Liszt – acquires when placed between two works by this other great German composer : Helmut Lachenmann ?

Should I mention the urge I felt to cleanse the Beethovenian work of its varnish, to fathom its chiaroscuro and its depths in a blinding and raw light, in a gesture equivalent to hanging a Rembrandt painting between, say, two Gerhard Richter paintings ?

Is it really necessary to insist on the urgent topicality of this *Pastorale* which, situated here between the two abysses of the *Marche fatale* and the *Serenade*, exhorts the human being more than ever to regain both his place in universal harmony and his humanity ?

« At some point I decided to take the 'ridiculous' seriously – perhaps bitter-seriously – as an unmasking landmark of our civilisation standing on the precipice. The – seemingly unstoppable – path into the black pit of all paralysing unspirit : 'that could be cheerful'. My old demand on myself and my musical environment to write 'non-music', from which the familiar concept of music is determined anew and always differently, so that the concert hall becomes a place of spirit-opening adventures instead of a refuge in deceptive safety, is here – perhaps – 'de-

railed' in a treacherous way. How could this happen ?

The rest is – thinking. »

[Lachenmann : from the preface to *Marche fatale*]

Marche fatale : more a circus music than a military march, borrowed music – 'banal', says Lachenmann – it makes a diversion through Liszt [Liebestraum], the dark side of politics [AfD – A FD – ritardando ad libitum], the stupor of drunkenness [pesante, quasi ubriaco] and undergoes a final, moving lyrical burst [Tristan : Schmachtend, più lento] before terminating abruptly in a head-on collision.

From the still smoking ruins of this fatal march [*Marche fatale*] emerges the *Pastorale*. A work of circumstance, originally written for piano and of which Lachenmann would later give an equally brilliant and virtuoso opulent orchestral version, is thus followed, in contrast, by an orchestral work recreated by Franz Liszt in the form, invented by him, of the Partition de piano. A Dantesque vision [a Scene by the brook] similar to an existential meditation on the shore

of the Lethe – pedal una corda pressed ad libitum, like a black crepe laid on the strings of the instrument –, a howling and vociferating Storm that reinvents the notion of timbre on the piano and will find its equivalent in the twentieth minute of the *Serynade*] but also a dynamic fresco in sumptuous colours and depths. It is, to twist Beethoven's formula, « expression of feelings » AND « painting ».

Then comes the *Serynade* [1997-1998] : blinding light and granite black, the piano, re-invented by Lachenmann in the continuity of the brilliant Lisztian experiments, becomes dialectic.

« The piano, » he wrote in 2000, « must become a new and unknown instrument, the first of its kind. »

The composer truly sculpts the chords and their 'shadows', those astonishing resonances resulting from successive filterings. At the fifteenth minute, five chords borrowed from one of Brahms's Deutsche Volkslieder, « In stiller Nacht », emerge like ghostly apparitions – only the chorus' lyrics are missing here :

« In the quiet night, in the early hours, a plaintive voice rises [...] The beautiful moon wants to disappear, so as to no longer illuminate the pain. »

« What has driven me for the last twenty years or so was above all the dream [Traum] of writing Lieder [...] It is an old trauma [Trauma] for me [...] And it was to develop adequate piano writing that I began, in 1985, to write pieces for piano. »

Traum, Trauma : the lyricism in the *Serynade* is everywhere. As time goes by, Helmut Lachenmann demands more and more from his interpreters to sing the melody, even if it is hidden at the summit of the clusters. It is no coincidence, then, if this work, a celebration of real and virtual chords in constant metamorphosis, finishes with a long melody of fifty-one notes. But whereas the *Pastorale* concluded with the extraordinary impetus of reconciliation, this « one-voice choral melody » seems to be screamed out – the last note, a high F-sharp, is marked ffff – into the depths of this « eternal silence of infinite spaces » that Blaise Pascal spoke of.

« At the end of a work, we are somewhere else – and we are different – than we were at the beginning, as composers – and as listeners. »

May this also be the case with this programme, which is quite simply also a tribute to German music.

– JEAN-PIERRE COLLOT

[Translation : Alba Angelini]

[Quotes from Helmut Lachenmann : *Kunst als vom Geist beherrschte Magie*, 2021, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, pp. 303, 537, 547]

Born in Metz into a family of artists, the pianist Jean-Pierre Collot studied at the CNSM of Paris and obtained first prizes in piano and chamber music in the classes of Jean-Claude Pennetier and Christian Ivaldi before perfecting his skills with the disciple of Messiaen Jean Koerner in the piano accompaniment class. He also benefited from the teaching of the Russian pianists Elena Varvarova, Evgeni Malinin and Rudolf Kerer.

The years 2003 to 2017 were characterised by his involvement in the Ensemble Recherche. Masterclasses and concerts led him to Europe, Ukraine, Russia, Central Asia, Japan, China as well as the United States. He performed as a soloist under the direction of Pierre Boulez, Vladimir Jurowski, Kent Nagano, Emilio Pomàrico, Peter Rundel, Michael Wendeberg and made numerous recordings, notably of works by Schönberg, Kahn, Wolpe, Henze, Stockhausen, Dufourt, Rihm, Abrahamsen [*Schnee, Winter & Winter*], Pauset, Parra. His solo albums, all published by Winter & Winter, have received numerous awards : in 2016, *Univers* [Sciarrino, Debussy] followed in 2019 by *Espaces imaginaires*, the premiere recording of eight previously unpublished pieces by Jean Barraqué and the revised version of the *Sonata* and, in 2020, *Spectral Visions of Goethe* [Hugues Dufourt, Schubert/Liszt]. In 2021, Jean-Pierre Collot received the *Prix du Jury France Musique / Claude Samuel* for *Maria Youdina - Pierre Souvtchinsky : Correspondance et documents [1959-1970]* [*Contrechamps*, Geneva, 2020], a work he translated and commented on.

Jean-Pierre Collot currently lives in Munich.



Jean-Pierre Collot, Photography : Claire Angelini

Gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien im Rahmen von Neustart Kultur

Jean-Pierre Collot piano

www.jeanpierrecollot.eu

1. **Marche fatale** [2016/17/20] 5:31

for piano

Helmut Lachenmann [*1935]

Sinfonie Nr. 6 F-Dur op. 68, « Pastorale »

Ludwig van Beethoven [1770 - 1827]

for piano [third version 1863] by Franz Liszt [1811- 1886]

2. Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande 9:53

3. Szene am Bach 14:41

4. Lustiges Beisammensein der Landleute 3:00

5. Donner. Sturm 3:54

6. Hirtengesang. Frohe, dankbare Gefühle nach dem Sturm 9:47

7. **Serynade** 26:37

Music for piano [1997/98]

Helmut Lachenmann

A Production of WDR, Köln, Germany

Licensed through WDR mediagroup GmbH

Recorded at WDR Funkhaus, Klaus-von-Bismarck-Saal

Köln, Germany, February 22nd - 25th, 2021

Executive Producer for WDR : Harry Vogt

Recording Producer : Stephan Schmidt

Recording Engineer : Jens Digel

Mastered at WDR, Köln, Germany, July 28th, 2022

Mastering : Dirk Franken

Publisher [**Marche fatale, Serynade**] : Breitkopf & Härtel

Cover Painting : Gérald Collot « Étude pour les sonorités alternées »

Layout & Design : WINTER & WINTER

Executive Producers for WINTER & WINTER :

Mariko Takahashi and Stefan Winter