

## PIANO PARLANDO 1

PETER ABLINGER	Voices and Piano: Hanna Schygulla (1998-)
JOHANN SEBASTIAN BACH	Capriccio in B-Dur BWV 992 (1704)
FREDERICO MOMPOU	Dialogues (1926)
GEORGES APERGHIS	Conversation X (2017) *
VÍTĚZSLAVA KAPRÁLOVÁ	Zwei Blumensträuße (1935)
GYÖRGY KURTÁG	Leises Gespräch mit dem Teufel (1973-)
DARIYA MAMINOVA	Muschel II (2022) *
LEOŠ JÁNÁČEK	Intime Skizzen (1911-27)
PETER ABLINGER	Voices and Piano: Guillaume Apollinaire (1998-)
ERIK SATIE	3 <sup>ème</sup> Gnessinienne (1890)

\* World Premiere Recording

# Key Words

## PIANO PARLANDO 2

FLORENCE  
MILLET



## PETER ABLINGER

- 1 Voices and Piano: Pina Bausch (2021) \*  
für Klavier und Tonband 04:06

## LEOŠ JANÁČEK

1.X.1905 Sonáta (1905)

- 2 *Předtucha* / Vorahnung – Con moto 05:31  
3 *Smrt* / Der Tod – Adagio 06:12

## GYÖRGY KURTÁG

- 4 *Les Adieux* (in Janáčeks Manier), aus: *Játékok VI/25* (1992) für Klavier 02:26  
Semplice, poco rubato e sempre parlando  
5 *Eine Blume für Nuria*, aus: *Játékok VI/8*, (1990) für Klavier 01:24  
6 *Ungarischer Sprachkurs für Ausländer*, aus: *Játékok VI/11*(1991) für Klavier 00:21

## DARIYA MAMINOVA

- 7 *Muschel I* (2020) \* 03:02  
für präpariertes Klavier

## PETER ABLINGER

- 8 Voices and Piano: Bernd Alois Zimmermann (2021) \* 03:36  
für Klavier und Tonband

## GYÖRGY KURTÁG

- 9 *... per Luciana ...*, aus: *Játékok X /14* (2009) für Klavier 01:50  
10 *Tröste dich, Erika*, aus: *Játékok X /17*(1969) für Klavier 01:04

## WOLFGANG RIHM

- 11 *Zwiesprache*: Heinrich Klotz (1999) für Klavier 03:45

## GYÖRGY KURTÁG

- 12 *Fenster zum Flur*, aus: *Játékok X/30* (2011) für Klavier 01:21  
13 „*Message-esquisse*“ *chaleureusement à Pierre Boulez 85*,  
aus: *Játékok X/43* (2012) für Klavier 00:51

## ERIK SATIE

*Danses Gothiques* (1893) für Klavier

■ ■ Neuvaine pour le plus grand calme et la forte tranquillité de mon Âme /  
■ ■ Novene für die größte Ruhe und starke Gelassenheit meiner Seele

Certifiement et coadunation choristiques /  
Zertifizierung und choristische Zusammenlegungen

À la Transcendance, Solennelle, et représentative Extase de Saint Benoît /  
Zur Transzendenz, Feierlichkeit und repräsentativen Ekstase des Heiligen Benedikt

Préparatoire et Méthodique du Très puissant Ordre des Bénédictins /  
Vorbereitung und Methodik des sehr mächtigen Ordens der Benediktiner

■ ■ Le 21 Mars de 1893 à Paris / Der 21. März 1893 in Paris  
■ ■ Le soleil étant sur la Terre / Da die Sonne über der Erde steht

14 A l'occasion d'une grande peine – très lent / 03:18  
Aus Anlass einer großen Trauer – sehr langsam

15 Dans laquelle les Pères de la très Véritable et très Sainte Église sont invoqués / 00:49  
Wo die Väter der wahrsten und heiligsten Kirche aufgerufen werden

16 En faveur d'un malheureux / 00:18  
Zu Gunsten eines Leidtragenden

17 A propos de Saint Bernard et Sainte Lucie / 00:37  
Über den Heiligen Bernhard und die Heilige Lucia

18 Pour les pauvres trépassés / 02:31  
Für die armen Verstorbenen

19 Où il est question du pardon des injures reçues / 00:47  
Wo es um die Vergebung erlittener Beleidigungen geht

20 Par pitié pour les ivrognes, honteux, débauchés, imparfaits, désagréables, 00:32  
et faussaires en tous genres /  
Aus Mitleid mit Trunkenbolden, Schamlosen, Ausschweifenden,  
Unvollkommenen, Unliebsamen und Fälschern aller Art

21 En le haut honneur du vénéré Saint Michel, le gracieux Archange / 00:36  
Zu Ehren des verehrten Heiligen Michael, des gnädigen Erzengels

22 Après avoir obtenu la remise de ses fautes / 00:50  
Nach Vergebung seiner Fehler

FLORENCE MILLET *Klavier*

\* World Premiere Recording



*Der Verbundenheit für den fruchtbaren Austausch und der kostbaren Beratung von Redakteur Harry Vogt, vom Konzept bis zu den « WDR3 Studio Neue Musik » Sendungen und der Realisierung der Tonträger sei hier kundgetan.*

\*

*Gratefulness for the valuable exchange and fruitful advice from Producer/editor Harry Vogt shall be expressed here - from the program concept to the Radio broadcasts « WDR3 Studio New Music » until the realization of these albums.*

\*

*Une profonde reconnaissance pour l'échange fructueux et le précieux conseil du producteur/rédacteur Harry Vogt est exprimée ici - de la conception en passant par les émissions « WDR3 Studio musique nouvelle » jusqu'à la réalisation des albums.*

**KEYWORDS**, so der Titel dieses zweiteilig angelegten Konzeptalbums, verwendet das englische Wort „key“ doppeldeutig: es steht sowohl für die Klaviertaste wie den Schlüssel. Bis auf eine Ausnahme finden sich hier Schlüsselwerke der Klaviermusik des 20. und 21. Jahrhunderts, in einer sehr persönlichen Auswahl mit einigen Ersteinstrumenten. Sie möchten einer Grundfrage musikalischer Interpretation und Komposition nachgehen, „wie man mit Musik Menschen anspricht.“ Damit ist nicht die Vorstellung gemeint, Musik irgendwie zum Sprechen zu bringen. Vielmehr sind es selbst „sprechende“ Werke, also Klaviermusik, die dezidierte oder verborgene Botschaften enthält, sich auf Gedichte bezieht, Sprache, Wörter oder Silben mit einbezieht, Dialoge und Zwiegespräche führt, als Tagebuch gelesen werden kann oder ganze Geschichten erzählt. Und es ist auch das Instrument Klavier selbst, das in „Stimmen“ – flüsternd, stotternd, rufend, zögernd – auftritt.

Im zweiten Album knüpft Florence Millet an die ausgelegten Erzählfäden von György Kurtág, Peter Ablinger, Erik Satie, Leoš Janáček und Dariya Maminova an. In ihrer *Muschel I* nach einem Gedicht von Ossip Mandelstam baut sich im präparierten Klavier ein „Mahlstrom dieser Welt“ auf, der sich in der „Glocke des Wellenschlags“ bricht. Auch ist Florence Millet selbst wieder mit ihrer eigenen Stimme zu hören, im kürzesten und witzigsten „Keyword“ ihrer Sammlung, in Kurtágs *ungarischem Sprachkurs für Ausländer*: „Kefe, Kecske, Kalap, Kalapál, Boszant“, was so viel heißt wie Bürste, Ziegel, Hut, „er hämmert“ und Ärger. Zwei Persönlichkeiten aus der akustischen Porträtreihe *Voices and Piano* von Ablinger kommen ausführlicher zu Wort: die nach einer Antwort suchende Choreographin Pina Bausch – „ich weiß es nicht (genau)“ – und der Komponist B.A. Zimmermann über sein Werk *Intercomunicazione* (1967), in dem sich die Kommunikation zwischen der „menschlichen“ Stimme des Violoncellos und dem perkussiven Klavier erst auf einer dritten Ebene einstelle. Mit Grußbotschaften spricht Kurtág die drei Damen Luciana, Nuria (Nono-Schoenberg) und Erika an, deren Name sogar in eine kleine Melodie samt

der Aufforderung „tröste dich!“ eingeht und am Schluss im Klavier im vierfachen Piano skandiert wird. Dagegen greift Kurtág in seiner Vignette zum 85. Geburtstag von Pierre Boulez auf dessen eigenen Werktitel zurück, *Messagesquise* (1976) für 7 Violoncelli, selbst ein Auftragswerk zum 70. Geburtstag von Paul Sacher. Was es mit Kurtágs, seiner Frau Márta gewidmetem, *Fenster zum Flur* auf sich hat, lässt sich aus der Orts- und Zeitangabe nur erahnen: „1. Oktober 1946, Damjanichstr. 18.“ Ein vorsichtiger Ausblick? Kaum hörbare Schritte von Nachbarn, von Marta selbst?

Ein weiteres Stück von Kurtág leitet das Thema Abschied ein: *Les Adieux* (in *Janáčeks Manier*), eine klangsprachliche Einverleibung Janáčeks und zugleich eine Assoziation an Beethovens Klaviersonate *Les Adieux* op.81a. „Parlando“ soll das Stück gespielt werden, aber wie geht das, wenn es auf vier Systemen notiert ist wie ein Streichquartett und außerdem verlangt, zu verstummen? Die Synkopen sollen nur noch mit den Fingerspitzen gefühlt werden, schreibt der Komponist in die Noten. Eine Totenklage ist die *Sonate 5.X.1905* von Janáček und ein politisches Bekenntnis: für die tschechische Sprache und gegen die Polizeigewalt, der ein Demonstrant zum Opfer fiel. Der absichtlich in die Irre führende Titel der *Danses Gothiques* von Satie steht für ein Gebet an vier Heilige: Lucia, Bernhard, Michael und Benedikt, dem er diese variierte dissonante Akkordfolge wie ein blutendes Herz widmet. Neu hinzugekommen ist Wolfgang Rihm mit seiner *Zwiesprache*, einer herzerreißend-zärtlichen Totenandacht für den Kunsthistoriker und Gründungsdirektor des Frankfurter Architekturmuseums Heinrich Klotz.

Lotte Thaler

**BUT IT IS NOT** altogether so straightforward. Human speech depends on two very different parts of the body: the brain, to transmit messages, and—to articulate those messages—the passageway from the lungs to the mouth by way of the vocal cords. Where the piano’s speech is concerned, these two regions are separate. The piano only articulates what is engendered by a human accomplice: the pianist. Piano speech thus depends on two kinds of things: human and machine.

Nor is that the end of it, for on the human side, the brain side, there are two individuals: composer and performer, the one’s message relayed to the piano by the other.

Knowledge of human biology has often been advanced by the study of disorders, those of speech including dysarthria (where the vocal apparatus is not working properly) and aphasia (where the brain is not). Comparable ailments of piano speech would involve defective instruments on the one hand and deficiencies in composition or performance on the other (not to be found here, we may be sure).

Perfectly healthy human speakers can, however, err, in slips of the tongue (including that delightful subspecies the Freudian slip) or talking while asleep, where perhaps the brain is conveying messages that the voice is not at that moment in a condition to act on. The piano, one might say, by virtue of being a machine, is always talking in its sleep.

\*

The starting point, as before, is one of Peter Ablinger’s simultaneous translations, this time of Pina Bausch, whose bursts of speech | separated by pauses | the piano parallels—or are these echoes of the old typewriter we hear?

Janáček's *Sonata 1.X.1905* has its own message to deliver, in terms of anger and distress over the killing of a student at a demonstration to press for a Czech-speaking university in Brno and in the speech-like melodies, aching or insistent.

We find music speaking also in the excerpts from Kurtág's *Jatékók* that punctuate the program to take us into an inner room. These include a flower for Nuria Schoenberg Nono, a tiny Hungarian lesson anticipating Ablinger and words of consolation ('...tröste dich, Erika'). Often the context will be obscure. Still the words count.

Stammering, Maminova's *Muschel I* reminds us of how messages may be impeded.

Another Ablinger translation, of Bernd Alois Zimmermann, conveys the Rhenish composer's rough timbre but increasingly suggests also the unrecorded interviewer.

Rihm's dialogues—*Zwiesprache*—are attempts to reach lost friends, in this case the art historian Heinrich Klotz. He quotes Valéry: 'Death speaks to us with a weighty voice and says nothing.'

Declining dialogue, but not sentence-like statement, Erik Satie's *Danses Gothiques* circle in repetition, adjustment, contradiction.

Paul Griffiths

## CON UNA CERTA ESPRESSIONE PARLANTE

Cette indication de Beethoven (*Bagatelle* op. 33 n°6) semble congédier l'ancienne référence au chant qui voulait qu'une œuvre fût bien écrite si ses « voix » (terme significatif) imitaient la courbe du souffle humain (ni trop essoufflée, ni infinie), et qu'elle était bien interprétée sur un instrument si l'on avait l'illusion d'entendre une voix humaine. Assimiler un instrument à vent à la voix humaine paraît aller de soi. André Schaeffner déduisait d'ailleurs l'invention organologique de deux gestes corporels fondamentaux : frapper du pied et souffler. Mais dans cette classification, le piano serait plutôt du côté percussif, incapable de « lier » les sons, mais capable de les détailler, de frapper des syllabes, de « discrétiser » la parole.

Il peut alors devenir une « machine parlante », dont la tradition remonte jusqu'aux mythiques statues des Colosses de Memnon qui chantaient à l'aube. La modélisation de l'appareil phonatoire par des matériaux de plus en plus adaptés commence avec la *vox humana* sur l'orgue, et prend un tour plus scientifique au xviii<sup>e</sup> siècle, avec le « Turc mécanique » (1769) de Van Kempelen, capable de prononcer de courtes phrases ou l'*Euphonia* (1840) de Joseph Faber, formé d'un clavier à 16 touches. Le phonographe d'Edison infléchira cette histoire : l'appareil devient un miroir permettant d'affiner l'écoute de la parole, comme en témoigne Marcel Schwob dans *La machine à parler* (1892) : « Lorsque sa parole était lente et basse, on entendait les tons graves de cette voix, avec de soudains silences de vibrations, comme s'il y avait des harmoniques lointaines frissonnant à l'unisson ; mais presque toujours les mots se pressaient sur ses lèvres, et jaillissaient sourds, entrecoupés, discordants, semblables à des bruits de fêlure. Il paraissait y avoir en lui sans cesse des cordes qui se cassaient »...

Voilà l'une des deux tresses, technique, de l'histoire de la prise en compte de parole par les compositeurs. L'autre est esthétique. Pour s'affranchir du *bel canto*, certains étaient l'écriture mélodique sur le chant de la parole. Louis Koehler conseille dès 1857 aux compositeurs de prononcer à voix haute un poème et, en trois étapes, d'en dégager la mélodie finale qui, si elle doit s'affranchir

de quarts de ton, doit conserver l'irrégularité des mesures (pas de carrure !). Le prosaïsme de Debussy, les mélodies parlées de Janáček, la mode de la récitation accompagnée au piano et l'essor du *Sprechgesang* formeront ainsi la généalogie des expériences musicales au *xxe* siècle et de la synthèse vocale qui, pour finir, pourra s'appuyer sur l'analyse numérique.

Ablinger intitule à bon escient sa série *Voices and Piano* de « cycle de lieder » puisqu'il s'agit précisément d'écouter le « chant de la langue ». Le piano joue simultanément les résultats d'une analyse fréquentielle des documents sonores, en la grossissant en somme sous forme d'accords. Le cycle est ouvert, ce qui nous vaut ici le premier enregistrement des photographies musicales d'un moment de réflexion de la chorégraphe Pina Bausch et de la voix du compositeur Bernd Alois Zimmermann.

La *Sonate I.X.1905* de Janáček s'inspire d'un événement politique, l'assassinat par des soldats autrichiens de František Pavlík, ouvrier de Moravie, lors d'une manifestation de soutien à l'université tchèque de Brno. La langue tchèque était ostracisée sous l'empire austro-hongrois, mais c'est elle qui semble modeler ici une musique faite d'hésitations, de reprises, d'interruptions, comme si un lamento structuré n'arrivait pas à se former encore.

Les *Játékok* (« Jeux ») de Kurtág s'inscrivent dans la tradition des bagatelles évoquant un compositeur assis au piano et s'entretenant avec lui-même. Celles de Kurtág sont laconiques, relevant d'une esthétique du « je dirais même moins... ». « *Les Adieux* » sont dédiés à Janáček et portent l'indication « *sempre parlando* » et « *La fenêtre sur le couloir* », celle de « *cantabile – parlando* ». La « *Fleur pour Nouria* » est une mélodie éclatée, disséminée sur tout le clavier, le « *Cours de hongrois pour étrangers* » fait appel à la parole prononcée par la pianiste, alors que « *Console-toi, Erika* » imite musicalement le rythme de la parole.

Maminova tente quant à elle de rendre les rumeurs que le poète Ossip Mandelstam scrute dans le creux d'un coquillage. Le piano (préparé avec du patafix) rend par des trémolos tenus le

« chuchotement des embruns » dont parle l'un des vers. Quant à la *Zwiesprache* (« dialogue ») de Rihm, c'est un cycle d'entretiens avec l'au-delà, adressés à des amis du compositeur décédés en 1999. L'invocation de historien de l'art Heinrich Klotz débute sur un accord brutal au triple *sfffz* qui semble vouloir bloquer la douleur. Mais progressivement une ligne méditative se forme, selon le schéma de la « mélodie accompagnée », ici avec des accords parfaits toujours en contradiction avec le chant libre et atonal.

Ce récital « chanté-parlé-joué » s'achève sur les *Danses Gothiques* de Satie, sous-titrés « *Neuvaine pour le plus grand calme et la forte tranquillité de mon âme* ». Chacune progresse lentement, comme une procession d'accords tantôt parfaits, tantôt dissonants, reprenant l'allure d'un choral – rien, ici, sur quoi l'on pourrait danser, sinon en poulaines.

*Martin Kaltenecker*

Pina Bausch

$\text{♩} = 104$   
*nervoso\**

\*vibrierend, keinesfalls mechanisch, ständige Mikro-Fluktuationen sowohl in rhythmischer ("Mikro-Rubati") als auch in dynamischer Hinsicht: wie "Zittern", wie "Schüttelfrost"

*ppp* *pp* *poco cresc.*

5

10 *mp* *pp poco cresc.*

15 *pp poco cresc.*

19 *simile (ad libitum)* *mp*

22

23 *grave*

25  $\text{♩} = \text{♩}$  12/8 *"ballo"*

29 *Tempo primo*  $\text{♩} = \text{♩}$  *Tempo primo*  
*"macchina"* *"ballo"* *"macchina"*

33 *grave*

38  $\text{♩} = \text{♩}$  12/8 *Tempo primo*  
*"ballo"* *"macchina"*



1

A.L. Erik. SATIE.

Mars de 93




No. 10048

2

*Cultivements et Cadences  
Christiques.*

DANSES  
GOTHIQUES

*Nevoine pour le plus grand calme et la plus tranquilité  
de mon Ame.*



1

Vedicae

A la Grassanoise, Solemelle et  
Représentative

Etat de Saint Benoit,

Phonétique et Méthodique du très Puissant Ordre des  
Bénédictins.

Le 21. Mars de 93.  
à Paris,  
le soleil étant sur la terre.



Dances Gothiques.



a l'occasion d'une grande fête.

1

En l'air.



H. Goussier

## FLORENCE MILLET

**F**ür die Konzertpianistin Florence Millet steht die Aktualität der Werke von gestern in Resonanz mit der heutigen Musik im Vordergrund. Als Solistin, Gründerin des Lions Gate Trios, oder Partnerin der Quartette Sine Nomine, Tbilissi, Miami, Jack String Quartet und Quatuor Danel, des Ensemble interContemporain oder Musiker:innen der Berliner Philharmoniker, WDR und Orchestre de Paris, beleuchtet sie das Repertoire und setzt Hauptwerke der Literatur mit unbekannte oder wiederentdeckte Raritäten zusammen. So spielt sie das Klavierkonzert op. 31 von Adolf Busch nach 100 Jahren als Wieder-Uraufführung oder Kompositionsauträge, die sie ins Leben ruft. (Veröffentlicht durch Labels Centaur, SONY/Pianovox, Wergo, Accord, Deutsche Grammophon, Bastille, Erato, Triton, Hortus, CPO, ARS.) Sie hat eine Professur für Klavier an der Hochschule für Musik und Tanz Köln inne, ist seit 2021 Geschäftsführende Direktorin der HfMT/Wuppertal. Sie gibt internationale Meisterkurse, Lesungen, moderierte Konzerte und erscheint in Radiosendungen.



**F**lorence Millet performs with orchestra, in recitals and ensembles in venues across Europe, Asia and the Americas. Her playing can be heard in radio presentations on France Musique, WDR, NDR, Deutschlandfunk, RTBF or in lecture recitals. Her recordings for the labels Labels Centaur, SONY/Pianovox, Wergo, Accord, Deutsche Grammophon, Erato, Triton, are praised on both sides of the Atlantic. Several releases on CPO, ARS, Bastille, Hortus are planned in 2024. As a founding member of the Lions Gate Trio since 1988 she created the « Ode to Joy » Festival in 2014 presenting complete chamber music by Schubert, Fauré, Beethoven, Dvorak or Brahms. The close work with composers Elliott Carter, Hans Werner Henze, Luciano Berio, Johannes Schöllhorn, Philippe Manoury, Jörg Widmann, Steve Reich, Henri Dutilleux, Hans Abrahamsen, George Crumb, Tristan Murail nurrish all aspects and styles of her musical interpretation. She is artistic adviser for the Lichterfeld Foundation, promoting intercultural understanding and propagating lost master pieces from persecuted composers.





**L**a pianiste Florence Millet est présente sur la scène internationale d'Europe, d'Asie et aux Amériques, avec un vaste répertoire et un intérêt toujours vif pour la créations contemporaine. Elle est soliste invitée par des orchestres internationaux sous la direction de Charles Dutoit, Elena Schwartz, Robert Kapilow, Pascal Verrot, Simon Blech, Heinz Holliger, Julia Jones, Mario Bernardi, David Marlow ou Jonathan Darlington. Elle collabore avec les musiciens des orchestres de la Philharmonie de Berlin, de Paris ou du WDR Köln, les quatuors Sine Nomine, Jack Quartet, Tbilissi, Miami, Danel. Membre fondateur du Lions Gate Trio depuis 1988 elle a enregistré pour les labels Centaur, SONY/Pianovox, Wergo, Accord, Deutsche Grammophon, Bastille, Erato, Triton, Hortus, CPO, ARS. Elle est professeur à la Hochschule HFMT/Köln/Wuppertal.

[www.florencemillet.com](http://www.florencemillet.com)



UNSER BESONDERER DANK GEHT AN / OUR SPECIAL THANKS GOES TO



© Eine Produktion des Westdeutschen Rundfunks Köln, 2022  
Lizenziert durch die WDR mediagroup GmbH



Produzent: Annette Schumacher

Redaktion: Harry Vogt

Aufnahmen: 01.04.2021: Stephan Hahn (Tonmeister), Jens Digel (Toningenieur)  
24.03.2022/18.12.2021: Stephan Schmidt (Tonmeister), Jens Digel (Tontechniker)

Klaus-von-Bismarck-Saal, WDR Köln, 2021/22

Stimmer: Hans Giese, Paul Müller

Illustration: Eva Gau

Fotos: Luc Pérénon

Autoren: Lotte Thaler (D), Paul Griffiths (E), Martin Kaltenecker (F)

Layout: Anja Hoppe

gesamt 45:47

© ARS, 2024