



ALEXANDRE THARAUD

GÉRARD **PESSON** FUTURE IS A FADED SONG

HANS **ABRAHAMSEN** LEFT, ALONE

OSCAR **STRASNOY** KULESHOV



Frankfurt Radio Symphony
TITO CECCHERINI

Rotterdam
Philharmonic Orchestra
YANNICK NÉZET-SÉGUIN

Les Violons du Roy
MATHIEU LUSSIER



HANS ABRAHAMSEN b.1952

LEFT, ALONE

concerto for piano left hand and orchestra

PART 1

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | I. Very fast | 2.36 |
| 2 | II. Slowly walking | 3.26 |
| 3 | III. Presto fluente (like a gentle rain, light and bubbly) | 1.24 |

PART 2

- | | | |
|---|--|------|
| 4 | IV. Slowly | 0.52 |
| 5 | V. Prestissimo tempestuoso | 1.58 |
| 6 | VI. In a tempo from another time – In a time of slow motion – Suddenly in flying time, “Fairy Tale Time” | 6.57 |

GÉRARD PESSON b.1958

- | | | |
|---|--------------------------------|-------|
| 7 | FUTURE IS A FADED SONG | 23.38 |
| | <i>for piano and orchestra</i> | |

OSCAR STRASNOY b.1970

- | | | |
|---|---|--------------|
| 8 | KULESHOV | 22.03 |
| | <i>concerto for piano and chamber orchestra</i> | |
| | | 62.55 |

Three world-premiere recordings

ALEXANDRE THARAUD piano

Rotterdam Philharmonic Orchestra **YANNICK NÉZET-SÉGUIN** (1–6)

Frankfurt Radio Symphony **TITO CECCHERINI** (7)

Les Violons du Roy **MATHIEU LUSSIER** (8)

LEFT, ALONE

Commissioned by the Westdeutsche Rundfunk and co-commissioned by the City of Birmingham Symphony Orchestra, Danish National Symphony Orchestra and Rotterdam Philharmonic. Written for and dedicated to Alexandre Tharaud.



I was born with a right hand that is not fully functional, and though it never prevented me from loving playing the piano as well as I could with this physical limitation, it has obviously given me an alternative focus on the whole of the literature for piano and a close relationship with the works written for the left hand by Ravel and others. This repertoire has been with me since my youth.

My very first public performance of one of my own works was in the autumn of 1969. The piece was called *October*, and as well as the horn, my principal instrument (the only instrument that can be played with only the left hand), I played the piano with my left hand. Part of the piece requires the performer to play natural harmonics on the horn directly into the open strings of the grand piano to create resonance. The pedal was kept down by an assistant lying on the floor.

The idea of writing a large-scale work for piano left-hand has been with me for decades. *Left, alone* is not written for a pianist with only one hand, but rather by a composer who can only play with the left hand. The title *Left, alone* contains all kinds of references, not only one to the obvious fact that the left hand is playing alone. *Left, alone* is divided into two large parts, each consisting of three smaller movements – in effect, six in total.

A passage from *October* has been incorporated into *Left, alone* in a reworked form at the beginning of the sixth movement, and the solo horn in the orchestra plays a very important role for a moment in the fourth movement. So for me, the past and the present are connected and in dialogue.

Hans Abrahamsen (2019)

FUTURE IS A FADED SONG

A commission from the Tonhalle Orchestra Zürich, the Frankfurt Radio Symphony (hr-Sinfonieorchester) and the Festival d'Automne in Paris.

The piano, in this concerto where virtuosity is most often manifested in a fleeting, rather than full-bodied sense, is immediately involved, with three simple, direct notes. These same notes will gradually be diluted until they are represented by a touch so light that the memory, the outline of a swaying or faded motif, is all that remains of the music. This music is sometimes played by a single finger, tracing sounds in unison that depict a landscape of diatonic horizons. This melodic pallor is then countered by a response: a succession of musical moments often constructed from simplified figures, stereotypes, of the kind I have often used in my music – rides, marches, an *Allegro assai* waltz (a wink to Ravel), a crossover bossa nova tango, with a kind of rhythmic nerve constantly pulsating, the glissando (whether fast or extremely slow) generally being the most frequent contraction. The orchestra, consisting of blended and cut-out sounds, is in a way simply the piano's reverberating counterpart, which itself has a double, a sort of gentle shadow: a second piano within the orchestra.

The starting point for all the music is the piano, and more particularly the unique sound and style of Alexandre Tharaud. I listened intently to his playing, looking out for a tone, something concrete, maybe even a spirit that we had in common. If there were a cadenza in this concerto, it would simply be a song played in a moderate register (a concerto for right hand?) – expressive yet stripped down, resonant but motionless.

Some years ago, Alexandre Tharaud commissioned a piano concerto from Mauricio Kagel. Kagel, who was already unwell, had told him one day that he had an idea for a concerto no one else had ever had (!) and that he would only tell Tharaud in person once he came to Paris. He died a few weeks later, taking his secret to the grave – a secret that is at the heart of the devices I use for my own music – a kind of dark matter. It is this undisclosed secret that is featured when the pianist suddenly closes the piano lid towards the end of the work, going on to play the instrument as if it were a funeral drum.

Future is a faded song is a fragment of the third verse of "The Dry Salvages", the third poem of T.S. Eliot's *Four Quartets* (1936–42).

*I sometimes wonder if that is what Krishna meant –
Among other things – or one way of putting the same thing:
That the **future is a faded song**, a Royal Rose or a lavender spray
Of wistful regret for those who are not yet here to regret...*

Gérard Pesson (October 2012)

Translation: Saul Lipetz

KULESHOV

A joint commission from Les Violins du Roy (Quebec, Canada) and the Musikkollegium Winterthur (Switzerland).

At the beginning of the 1920s, the Soviet filmmaker and theorist Lev Kuleshov brought a new idea to the embryonic grammar of cinema: he decided (empirically) that the dramatic power of an image would no longer reside within itself (as had always hitherto been the case in painting) but in the context in which it was framed. Kuleshov argued that the dramatic perception of an image was modified by the impression left by the one that preceded it, a kind of mental memory in the retina. The Kuleshov effect consisted in the repetition of an identical image, interspersed with images that would deflect the original meaning (for instance, one identical shot of an actor, deliberately expressionless, juxtaposed in succession with bits of film representing a bowl of soup, a coffin and a child; viewers would get the impression that the actor was expressing hunger, sadness or paternal tenderness, when the original image expressed nothing at all). According to Kuleshov, the different shots in a sequence would influence one another, thus creating a kind of semantic contamination that operates in both directions. The sharper the contrast, the stronger the sense of perceptual adjustment. This idea of course exists in all the arts, most especially in urban planning, where context is king, but also in literature, with the most explicitly relevant text perhaps being Borges's *Pierre Menard, Author of the Quixote*. In music, the Kuleshov effect was for centuries simply called a "rondo", but never established its pedigree in a grammatical sense, as is the case in this sonata movement.

At any rate, the Kuleshov effect prompts the following question in the observer: is the repeated image really always identical, or has it been subtly modified on each occasion? In music, we might ask ourselves the same question: are these repetitive figures *really* repeated, or does their dramatic meaning change every time? The music progresses as time moves on, but the effect of the repetitions is that time is frozen. Kuleshov is one of the first legislators of the art of editing, the chief tool of cinema, engine of the dramatic process and manipulator of memory, creating improbable associations and stimulating the imagination. I believe that editing is also the chief tool of the musical dramatic process, and this piano concerto, written specially for Alexandre Tharaud and inspired by his unique and inimitable phrasing and clarity of playing, reflects this view.

Oscar Strasnoy

Translation: Saul Lipetz

LEFT, ALONE

Commande de la Westdeutscher Rundfunk, et co-commande du City of Birmingham Symphony Orchestra, de l'Orchestre symphonique national danois et du Philharmonique de Rotterdam. L'œuvre, écrite pour Alexandre Tharaud, lui est dédiée.

Je suis né avec une main droite qui n'est pas complètement fonctionnelle, et, bien que cette limitation physique ne m'ait jamais empêché d'aimer jouer du piano aussi bien que je pouvais, elle m'a évidemment donné une autre vision de l'ensemble de la littérature pour piano et une relation étroite avec les œuvres écrites pour la main gauche par Ravel et d'autres. Je fréquente ce répertoire depuis mon enfance.

J'ai donné ma toute première exécution publique d'une de mes propres œuvres à l'automne 1969. La pièce s'appelait *October*, et, outre le cor, mon instrument principal (le seul instrument qui puisse se jouer uniquement avec la main gauche), je jouais le piano avec ma main gauche. Une partie de la pièce demande à l'interprète de jouer des harmoniques naturels du cor directement dans les cordes à vide du piano à queue pour créer une résonance. La pédale était maintenue enfoncée par un assistant allongé par terre.

L'idée d'écrire une œuvre pour piano de grande envergure pour la main gauche m'habite depuis des décennies. *Left, alone* n'est pas écrit pour un pianiste qui n'a qu'une seule main, mais plutôt par un compositeur qui ne peut jouer qu'avec la main gauche. Le titre *Left, alone* (« Gauche, seule ») comporte toute sorte de références, et non seulement au fait évident que la main gauche joue seule (le titre pourrait aussi se traduire par « Laissé, seul »). *Left, alone* est divisé en deux grandes parties, chacune consistant en trois mouvements plus petits – soit six au total.

Un passage de *October* a été incorporé à *Left, alone* sous une forme retravaillée au début du sixième mouvement, et le cor solo de l'orchestre joue un rôle très important pendant un temps dans le quatrième. Alors, pour moi, le passé et le présent sont liés et en dialogue.

Hans Abrahamsen (2019)

Traduction : Dennis Collins

FUTURE IS A FADED SONG

Commande de l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich, de l'Orchestre symphonique de la Radio de Francfort (hr-Sinfonieorchester) et du Festival d'Automne à Paris.

Le piano, dans ce concerto où la virtuosité est plus souvent en creux qu'en plein, prend la parole immédiatement avec trois notes directes et simples, qu'on joue d'une main. Ces mêmes notes vont aller peu à peu jusqu'à se diluer en un toucher si léger que seul le souvenir, la silhouette d'un motif oscillant ou exténué tiendront lieu de musique. Musique d'un seul doigt parfois, épelant des fantômes de mélodies (le *faded song*...), filant des unissons qui dessinent un paysage à horizons diatoniques. À cette blancheur mélodique répond la succession de moments musicaux construits souvent sur des figures simplifiées, des stéréotypes, comme j'en ai souvent utilisés dans ma musique – chevauchées, marches, valse de l'*Allegro assai* (clin d'œil à Ravel), tango hybridé de bossa-nova, toujours pulsés par une sorte de nerf rythmique dont le glissando (vif ou extrêmement lent) est la contraction la plus fréquente. L'orchestre, fait d'alliages et de découpes, n'est jamais que le résonateur du piano qui a lui-même un double, comme une ombre légère : un second piano dans l'orchestre.

Toute la musique est conçue à partir du piano, et plus particulièrement du son et du geste si particuliers d'Alexandre Tharaud que j'ai écouté, épié, pour constituer un timbre, une matière, et peut-être même un esprit qui nous soient communs. Si ce concerto avait une cadence, ce ne serait qu'un chant joué dans le registre médium (concerto pour la main droite ?), expressif mais nu, vibré mais immobile.

Alexandre Tharaud avait commandé, il y a des années, un concerto à Mauricio Kagel qui, déjà malade, lui avait dit un jour au téléphone qu'il avait une idée que personne n'avait jamais eu pour un concerto et qu'il ne lui révélerait que de vive voix lorsqu'il viendrait à Paris. Il est mort quelques semaines plus tard, emportant son secret qui est évidemment au cœur du dispositif de ma propre musique, comme impossible à penser – une matière noire. C'est ce secret non révélé qui est figuré lorsque le pianiste ferme brusquement le couvercle du piano vers la fin de l'œuvre et joue alors sur son instrument comme sur un tambour funèbre.

Future is a faded song est un fragment tiré du troisième vers de « *The Dry Salvages* », le troisième poème des *Four Quartets* (1936–1942) de T.S. Eliot.

I sometimes wonder if that is what Krishna meant –
Among other things – or one way of putting the same thing :
That the **future is a faded song**, a Royal Rose or a lavender spray
Of wistful regret for those who are not yet here to regret...

*Je me demande parfois si c'est bien ce que Krishna voulait dire –
Entre autres choses – ou manière de dire la même chose :
Que **le futur est une chanson passée**, une Rose Royale, un brin de lavande,
Regret mélancolique de ceux qui ne sont pas encore là pour regretter...*

(Traduction : Elena Andreyev)

Gérard Pesson (octobre 2012)



KULESHOV

Co-commande des Violons du Roy (Québec, Canada) et du Musikkollegium Winterthur (Suisse).

Au début des années 1920, le cinéaste et théoricien soviétique Lev Koulechov apporte une idée nouvelle à la grammaire naissante du cinéma : il décide (empiriquement) que le pouvoir dramatique d'une image ne résidera plus en elle-même (comme c'était le cas jusqu'à alors en peinture) mais dans le contexte où elle se trouve encadrée. Selon lui, la perception dramatique d'une image est modifiée par l'impression laissée par celle qui la précède, sorte de persistance rétinienne affective. L'*Effet Koulechov* consistait à répéter une image identique, intercalée avec des images déviant sa signification (par exemple : un plan identique d'un acteur, volontairement inexpressif, juxtaposé successivement avec des bouts de films représentant une assiette de soupe, un cercueil et un enfant ; des spectateurs auraient alors l'impression que l'acteur exprimait la faim, la tristesse ou l'attendrissement paternel, alors que, dans le plan d'origine, il n'exprimait rien du tout). Selon Koulechov, les différents plans d'une séquence s'influencent mutuellement provoquant une sorte de contamination sémantique à double direction. Plus le contraste sera brutal, plus la sensation de modification perceptive sera forte. Cette idée existe naturellement dans tous les arts, dans l'urbanisme avant tout, roi du contexte, mais aussi en littérature, depuis toujours, mais dont le texte le plus explicite est peut-être *Pierre Menard auteur du Quichotte* de Borges. En musique, l'*Effet Koulechov* s'appelait, depuis des siècles, tout simplement « rondo », mais il n'a jamais acquis ses lettres de noblesse grammaticales, comme ce fut le cas du mouvement de sonate.

L'*Effet Koulechov*, en tout cas, provoquait dans celui qui regardait la question suivante : l'image répétitive, est-elle vraiment toujours identique ou elle souffre des petites modifications à chaque fois ? On pourrait se poser, en musique, la même question : les figures répétitives, sont-elles *vraiment* répétitives ou leur signification dramatique change à chaque reprise ? La musique avance par l'action du temps, mais la volonté des répétitions est que le temps se gèle. Koulechov est un des premiers législateurs du montage, outil principal du cinéma, moteur de la dramaturgie, manipulateur de la mémoire, fabricant d'associations improbables, stimulateur de l'imagination. Je crois que le montage est aussi l'outil principal de la dramaturgie musicale et ce concerto pour piano, composé spécialement pour Alexandre Tharaud, inspiré de son phrasé et de sa clarté de jeu uniques et inimitables, va aussi dans ce sens.

Oscar Strasnoy

LEFT, ALONE

Kompositionsauftrag des Westdeutschen Rundfunks, zusammen mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem Danish National Symphony Orchestra und dem Rotterdam Philharmonic. Komponiert für und zugeeignet Alexandre Tharaud.

Meine rechte Hand ist von Geburt an nicht voll funktionstüchtig, und obwohl mich das nie davon abgehalten hat, das Klavierspiel im Rahmen meiner physischen Einschränkungen zu lieben, so hat es mir naheliegender Weise doch auch einen anderen Blickwinkel auf die Klavierliteratur eröffnet, und ich habe eine enge Beziehung zu Werken von Ravel und anderen mehr entwickelt, die für die linke Hand entstanden sind. Dieses Repertoire begleitet mich seit meiner Jugend.

Meinen ersten öffentlichen Auftritt hatte ich im Herbst 1969 mit einem meiner eigenen Werke. Das Stück trug den Titel *October*, und neben dem Horn, meinem Hauptinstrument (es ist das einzige Instrument, das man nur mit der linken Hand spielen kann), spielte ich auch Klavier mit meiner linken Hand. In einigen Abschnitten des Werkes muss der Spieler mit dem Horn Naturtöne direkt in die ungedämpften Saiten des Flügels blasen, um einen Widerklang zu erzeugen. Das rechte Pedal wurde dabei von einem am Boden liegenden Assistenten gehalten.

Die Idee, ein großbesetztes Werk für mit der linken Hand gespieltes Klavier zu schreiben, begleitet mich seit Jahrzehnten. *Left, alone* ist dabei nicht für Pianisten mit nur einer Hand geschrieben, sondern vielmehr von einem Komponisten, der nur mit der linken Hand spielen kann. Der Titel *Left, alone* [Deutsch: *Links, allein*] spielt auf alles Mögliche an, nicht nur auf die offensichtliche Tatsache, dass die linke Hand alleine spielt [ohne das Komma könnte man den Titel etwa auch mit *Allein gelassen* übersetzen]. *Left, alone* gliedert sich in zwei große Teile, von denen ein jeder wiederum aus drei kürzeren Sätzen besteht – letztlich also gesamthaft aus sechs Sätzen.

Zu Beginn des sechsten Satzes findet sich ein umgearbeiteter Abschnitt aus *October*, und auch das Solo-Horn im Orchester spielt gerade im vierten Satz eine wichtige Rolle. Für mich verbinden sich auf diese Weise Vergangenheit und Gegenwart und treten miteinander in einen Dialog.

Hans Abrahamsen (2019)

Übersetzung: Matthias Lehmann

FUTURE IS A FADED SONG

Auftrag des Tonhalle-Orchesters Zürich, des hr-Sinfonieorchesters Frankfurt und des Festival d'Automne Paris.

In diesem Konzert, dessen Virtuosität sich eher zwischen als auf den eigentlichen Zeilen befindet, äußert das Klavier sich gleich zu Beginn mit drei schlichten, direkten Tönen, die mit einer Hand gespielt werden. Jene Töne lösen sich allmählich in einem so leichten Anschlag auf, dass einzig die Erinnerung, der Schatten eines schwankenden, abgehetzten Motivs die Musik gleichsam ersetzt. Musik, die manchmal nur mit einem Finger eine verblasste Melodie (den „*faded song*“ ...) buchstabiert, heraufbeschwört, Einklänge webt, woraus diatonische Landschaften entstehen. Dieser melodischen Leere stehen musikalische Momente gegenüber, die auf vereinfachten Figuren, Stereotypen basieren, wie ich sie in meiner Musik oft verwende – Ritte, Märsche, Walzer *Allegro assai* (eine Anspielung auf Ravel), eine Kreuzung aus Tango und Bossa Nova; stets pulsiert dabei eine Art rhythmischer Nerv, und die häufigste Kontraktion ist das Glissando – heftig oder extrem langsam. Das Orchester, aus Legierung und Zuschnitt geformt, fungiert stets nur als Resonator des Klaviers, das wiederum einen schattenähnlichen Zwilling im Orchester hat: ein zweites Klavier.

Die gesamte Musik basiert auf dem Klavier, insbesondere auf Alexandre Tharauds speziellem Klang und Gestus, den ich erleben durfte, dem ich lauschte, um eine Klangfarbe, einen Stoff, vielleicht sogar einen Geist zu schaffen, den wir gemeinsam haben. Wenn dieses Konzert eine Kadenz hätte, dann wäre es eine Melodie in mittlerer Tonlage (Konzert für die rechte Hand?), ausdrucksstark aber nackt, vibrierend aber reglos.

Vor Jahren gab Alexandre Tharaud ein Konzert bei Mauricio Kagel in Auftrag, der ihm, als er bereits krank war, am Telefon gesagt hatte, er habe eine Idee für ein Konzert, die noch niemandem gekommen sei, und die er ihm nur persönlich unterbreiten wollte, wenn er das nächste Mal nach Paris käme. Er starb ein paar Wochen später und nahm sein Geheimnis mit ins Grab, und natürlich steht das im Zentrum meines musikalischen Apparats, wie etwas Udenkbares – Dunkle Materie. Jenes unaufgedeckte Geheimnis kommt gegen Ende des Stückes zum Ausdruck, wenn der Pianist abrupt den Klavierdeckel zuknallt und anschließend auf dem Instrument spielt wie auf einer Totentrommel.

Future is a faded song stammt aus dem dritten Vers des Gedichts „The Dry Salvages“, dem dritten der *Four Quartets* (Vier Quartette) (1936–42) von T. S. Eliot.

I sometimes wonder if that is what Krishna meant –
Among other things – or one way of putting the same thing:
That the **future is a faded song**, a Royal Rose or a lavender spray
Of wistful regret for those who are not yet here to regret...

*Ich wunder mich manchmal, ob's das ist, was Krishna meint –
Unter anderem –, oder ist es dasselbe in Grün:
Dass **die Zukunft ein verblasstes Lied ist**, eine Königsrose, ein Lavendelspray
Von süchtigem Vermissen derer, die noch nicht hier sind und vermissen können...*
(Übersetzung: Norbert Hummelt)

Gérard Pesson (Oktober 2012)

Übersetzung: Anne Thomas

KULESCHOW

Auftrag der Violons du Roy (Quebec, Kanada) und des Musikkollegiums Winterthur (Schweiz).



Anfang der zwanziger Jahre kam der sowjetische Regisseur und Filmtheoretiker Lew Kuleschow der aufkeimenden Filmlehre mit einer neuen Idee: Er stellte die (empirische) These auf, dass die dramatische Kraft eines Bildes nicht im Bild selbst liege (wie es bisher in der Malerei der Fall gewesen war), sondern im Kontext der Bildverkettung. Ihm zufolge änderte sich die dramatische Wahrnehmung eines Bildes durch den Eindruck, der durch das vorangegangene Bild entstanden war, eine Art affektive Nachbildwirkung. Der *Kuleschow-Effekt* kommt zustande, indem nacheinander dasselbe Bild gezeigt wird, dazwischen jedoch andere Bilder, die seiner Bedeutung eine andere Richtung geben. (So wurde zum Beispiel die gleiche Einstellung des absichtlich ausdruckslosen Gesicht eines Schauspielers jeweils mit Einstellungen von einem Teller Suppe, einem Sarg mit einem Kind und einer leicht bekleideten Frau kombiniert; den Zuschauern schien es, als drückten sich im Gesicht des Schauspielers Hunger, Trauer oder Lust aus, obwohl er in der Originaleinstellung völlig ausdruckslos schaute.) Laut Kuleschow beeinflussen verschiedene Einstellungen einer Sequenz sich gegenseitig und provozieren eine Art zweispurige semantische Kontaminierung. Je härter der Kontrast, desto stärker wird die Veränderung empfunden. Diese Idee gibt es natürlich überall in der Kunst, vor allem in der Urbanistik, der Königin des Kontextes, aber auch von jeher in der Literatur; am deutlichsten wird das vielleicht in *Pierre Menard*,

Autor des Quijote von Jorge Luis Borges. In der Musik heißt der Kuleschow-Effekt seit Jahrhunderten ganz einfach „Rondo“, aber er erwarb nie jene grammatische Noblesse, wie es beim Sonatenhauptsatz der Fall war.

Der Kuleschow-Effekt jedenfalls provozierte beim Zuschauer die Frage: Ist das wiederholt gezeigte Bild wirklich identisch, oder wird es jedes Mal ein kleines bisschen verändert? In der Musik könnte man sich die gleiche Frage stellen: Sind repetitive Figuren wirklich repetitiv, oder ändert sich ihre dramatische Bedeutung bei jeder Wiederholung? Die Musik schreitet mit der Zeit voran, aber der Wille zur Wiederholung bedeutet, die Zeit einzufrieren. Kuleschow experimentierte als einer der ersten mit Montage: Hauptinstrument des Kinos, Motor der Dramatik, Manipulator der Erinnerung, Fabrikant unerwarteter Assoziationen, Stimulator der Vorstellungskraft. Ich glaube, dass Montage auch das Hauptinstrument musikalischer Dramaturgie darstellt, und dieses Klavierkonzert, das eigens für Alexandre Tharaud komponiert wurde, inspiriert von der einzigartigen, unnachahmlichen Phrasierung und Klarheit seines Spiels, geht in genau diese Richtung.

Oscar Strasnoy

Übersetzung: Anne Thomas

TITO CECCHERINI



YANNICK NÉZET-SÉGUIN



MATHIEU LUSSIER



Cet enregistrement a bénéficié du soutien de l'Action culturelle de la Sacem. Créée en 1851 et gérée par les auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, la Sacem (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique) est une société privée à but non lucratif qui compte 169.400 membres dont 20.550 de nationalité étrangère appartenant à 166 pays différents et 4.365 nouveaux membres en 2018. Chaque année, plus de 4.000 nouveaux membres rejoignent la Sacem et lui confient la gestion de leurs œuvres.

La présence des Violons du Roy sur cet enregistrement est rendue possible grâce au soutien du Conseil des arts et des lettres du Québec.

Hans Abrahamsen: **LEFT, ALONE**
© 2015 by Edition Wilhelm Hansen
Recorded: 9.XII.2016, De Doelen, Rotterdam
Producer: Alexander Van Ingen
Balance engineer: Andrew Mellor
Technical engineer: Brett Cox
Editing: Claire Hay, Alexander Van Ingen
Mix, Mastering: Andrew Mellor

Gérard Pesson: **FUTURE IS A FADED SONG**
© 2012 by Éditions Henry Lemoine
Recorded: 8.XII.2012 by France Musique – Radio France,
Cité de la musique, Paris
Artistic sound director: Étienne Pipard
Sound director: Laurent Fracchia
Production manager: Jean-Claude Mullet

Oscar Strasnoy: **KULESHOV**
© 2017 by Gérard Billaudot Éditeur
Recorded: 2.VI.2017 by ProdCan Inc.,
Salle Bourgie du Musée des beaux-arts de Montréal
Producer: Didier Bensa
Mix, Mastering: François Goupil

ALBUM

Producer, Mix, Editing: Cécile Lenoir
Mastering: Alban Sautour

Design: Paul Marc Mitchell for WLP Ltd 

Photography: © Marco Borggreve (Tharaud); © C. Daguet / Éditions Henry Lemoine (Pesson); © Lars Skannig (Abrahamsen); © Thomas Jauk (Strasnoy);
© Daniel Vass (Ceccherini); © Hans van der Woerd (Nézet-Séguin); uncredited (Lussier)

© & © 2020 Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company

alexandretharaud.com · erato.com



