



≥ 48 MM

COMPLETE MUSIC FOR PIANO

# XENAKIS

# RAVEL

GASPARD DE LA NUIT

MARC PONTHUS  
PIANO

NEUMA

NEUMA RECORDS

28 HURLBUT STREET

CAMBRIDGE, MA 02138 USA

NEUMA

Marc Ponthus piano



photo: Cécile Bourlange

## Iannis XENAKIS

Complete music for piano

1	<i>mists</i>	12:50
2	<i>herma</i>	8:44
3	<i>evryali</i>	10:09
4	<i>à r. (hommage à Ravel)</i>	2:57

## Maurice RAVEL

*Gaspard de la Nuit*

5	<i>Ondine (Lent)</i>	7:29
6	<i>Le Gibet (Plus lent)</i>	9:55
7	<i>Scarbo (Moins lent)</i>	9:33

**T**he music of Iannis Xenakis energizes a defining stratum in the second half of the twentieth century. Its force emanates and resides in the work itself and its projected conceptuality. Xenakis did not attempt to exert influence, keeping his creative energy focused on his music. His position has remained, in spite of a broad recognition, one of relative isolation somewhat reminiscent of Varèse's during his lifetime. Nietzsche wrote that "it is equally ignominious to follow as it is to lead." Perhaps history will increase Xenakis' importance and support an ascendancy of his work, assigning in the process an influence he did not seek. However, history follows flawed paths. It is too often dominated by gestures and tyrannical temptations of esthetic colonialism, yielding its own ethic and esthetic irrelevance.

I.X.'s positioning is an act of dissent, a violent but intelligent dissent against the hegemony of serialism and its seminal derivations. It demonstrates remarkable intellectual courage, opposing intelligibly the most prominent group of serious musicians of the time, among which are some extraordinarily brilliant minds.

Writing about this music is particularly daunting. It escapes a familiar pattern of relationship that can emanate between language and music. The mathematical configurations forming its structures undoubtedly pull it away from language. However, it is important to testify for the direct and unconstrained experience as well as to attempt some level of comprehension of its topography. The degree of complexity and fundamental contribution of advanced mathematics in its conception cannot distract from its unusually raw expressive power. The plane of commitment emerges overwhelmingly.

Mathematics is not a goal, nor even a *thinking machine* or *desiring machine*; it is clearly a tool, even if a most complex and sophisticated one. Xenakis develops set theories (derivations of subsets from referential sets) from symbolic logic. Mathematics of probability, through stochastic laws, is explored with a vertiginous rigor. It comes readily to mind that J.S. Bach used mathematics in his work, no doubt in a much simpler conformation. However, Bach's coalescence of music and mathematics is more than significant; it is, in a deep conceptual stratum, crucial to his esthetics.

Paul Feyerabend wrote that "Science is an essentially anarchic enterprise." "We may advance science by proceeding counterinductively." The juxtaposition of mathematics of probability and

free-becoming-Nietzscheism, through Sartre, Guattari and Deleuze, create interesting possibilities, resonating within Xenakis' domain. His music does not unfold a language for and of itself. It has no semantics, of course, but also does not develop a discernable syntax. In works such as HERMA, or even MISTS, there is fundamentally no genuine narrative. The relationship between content and form, small events and their globality, has profoundly been altered. What can be perceived as analogous to a narrative happens in an altogether different and somewhat undefinable space, one seemingly larger than the actual contour of the piece. One can tangibly apprehend a perception of musical thought, formed authentically. It is, through a Deleuzian shift, a deterritorialization of thought to music. Perception of thought is made attainable, being no longer a demonstrated and corroborated event, but rather a contingently determined, although uncontaminated experience. It creates an epistemologic rupture, one that can yield the means for radical motions of thought.

Christopher Butchers once said that "this music can be happily listened to in complete ignorance of its theory, for the logic of its operations is axiomatically the logic of the listener's every mental process." Through and by its very intelligibility and freedom from preconstituted systems, Xenakis's music elaborates radically conated means.

What kinship moved Xenakis to write an *Hommage à Maurice Ravel*? - this intensely exacting mind process? - these lines deftly drawn toward unconfinable horizons? However difficult to grasp, there is something undeniable about the conjecture. Ravel's *Gaspard de la Nuit* is a work of blinding imagination, utterly transcending any pianistic consideration. The narrative clearly unfolds frontward, but the backdrop and deeper structure emerge as a fluctuating and cross-figurating sonic entity. The necessary commitment of the imagination does relate this music to the Xenakis pieces in a turn of semiotizing density.

Early on, I.X. worked as a mathematician and architect. He used the same mathematical scheme for *Metastasis* for orchestra as he did for designing the *Philips Pavilion* entrusted to him by Le Corbusier (a building erected in Brussels for Varèse's *Poème Électronique*). When looking at the music of EVRYALI, in spite of the mathematical support being infinitely different, one relentlessly feels as if the work evolves from the same thought structure, the architectural construction and the piano piece being two utterances of the same crucible.

Xenakis' initial esthetic assertion was in part the result of a perceived discrepancy in serial music between conception and realization, and perhaps perception. Through its dual destructive and creative force, it inherently becomes a romantic gesture on a plane of ideology. During his youth, Xenakis was active in armed resistance. He paid a high personal price as a result. His fierce commitment to political dissent undoubtedly shapes his uncompromised commitment to a demanding esthetic he has established. One could wonder whether his initial goal has been realized. The logic of this esthetic has taken a life of its own. What remains is an oeuvre of incandescent power.

– Marc Ponthus

L'œuvre de Iannis Xenakis parcourt une strate déterminante au-delà même du domaine musical dans la deuxième moitié du vingtième siècle. Sa puissance est générée par la musique elle-même et sa force de projection conceptuelle. Xenakis n'a pas déployé d'influence personnelle, préférant concentrer son énergie sur le travail de création. Bien qu'il soit généralement reconnu dans les milieux musicaux et artistiques, sa position reflète un isolement semblable à celui dont a souffert Varèse de son vivant. Nietzsche a écrit "il est aussi infâme de suivre que de guider". On peut imaginer que la postérité sera plus généreuse à l'égard de Xenakis et établira une descendance de son oeuvre, lui attribuant une influence qu'il n'a pas recherché. Néanmoins, l'histoire suit des chemins menteurs. Elle est trop souvent dominée par les gestes tyranniques d'une forme de colonialisme esthétique, produisant sa propre inconséquence éthique et esthétique.

La position de Xenakis constitue un acte de dissidence, une dissidence violente mais intelligible face à l'égémonie sérialiste et ses dérives séminales. Cette position témoigne d'un courage intellectuel remarquable; elle s'oppose en toute lucidité aux musiciens les plus brillants de leur temps, sur le plan artistique aussi bien qu'intellectuel.

Écrire sur cette œuvre est un défi. La musique de Xenakis échappe aux schémas qui se tissent naturellement entre langage et musique. Les configurations mathématiques qui forment ses structures la détachent radicalement de toute zone d'influence linguistique. Il est néanmoins important de témoigner de l'expérience brute ainsi que de tenter d'accéder à une compréhension de niveau quasi topographique de la partition. La complexité et la densité du support mathéma-

tique fondamental ne doit pas nous détourner de sa puissance expressive et de sa rugosité parfois sauvage. Le plan d'un engagement total, à tout niveau, émerge inexorablement.

L'objet mathématique ne constitue pas un but en soi, ni même une *machine pensante* ou une *machine désirante*, mais plutôt un outil post-conceptuel, quoique d'une intense complexité et sophistication. Le procédé est dominé par les mathématiques de probabilité, à travers les systèmes stochastiques, la logique symbolique...etc.. La pensée architecturale y participe également. L'effet est d'une rigueur vertigineuse. Nous savons que l'œuvre de J.S. Bach est porteuse d'éléments mathématiques, sans aucun doute de formation infinitin plus simple. Néanmoins, la manière dont Bach provoque la coalescence entre musique et mathématiques, se produit dans une strate conceptuelle dense et essentielle à sa pensée esthétique.

"La science est par essence un projet de nature anarchique." "Il est possible de faire avancer la science en procédant par contre-induction." (Paul Feyerabend). La juxtaposition des mathématiques de probabilité et d'un libre-devenir-nietzscheisme (à travers Sartre, Guattari et Deleuze), crée des possibilités imprévisibles, trouvant résonance dans l'univers Xénakien. La musique de Xénakis ne développe pas de langage, ni par ni pour elle-même. Il n'y a évidemment pas de sémantique, mais surtout, s'il y a quelque construction de syntaxe, c'est dans une nature non discernable. Dans HERMA, ou même MISTS, il n'y a en fait pas de ligne narrative. La relation entre contenu et forme, entre éléments localisés et leur globalité, a été modifiée d'une manière cruciale. Ce qui peut être perçu comme analogue à une narrative se trouve dans un espace entièrement différent et indéfinissable, au-delà des contours reconnaissables de l'œuvre. Il devient possible d'appréhender une perception de pensée, formée ontologiquement. Il s'agit, par un glissement Deleuzien, d'une déterritorialisation de pensée à musique. Une perception de la pensée devient accessible: elle n'est plus un évènement démontré et corroboré, mais plutôt, bien que déterminée par contingences, une expérience inaltérée. Une rupture épistémologique est créée, porteuse d'une potentialité de mouvement radical de pensée.

Christopher Butchers a dit de Xenakis que "sa musique peut être écouté en ignorant parfaitement ses théories, car ses opérations logiques relèvent axiomatiquement des mêmes fonctionnements que chacune des opérations infinitésimales du procédé mental de l'auditeur." Par son intelligibilité et son détachement de tout système préconstitué, la musique de Xenakis élaborer des sources pro conatum radicalement fondamentales.

Quelle nature nomadique a incité Xenakis à écrire un Hommage à Maurice Ravel? Vers quel orient partagé de l'imagination s'est-il tourné? - à travers ces mouvements de pensée musicale en intensité de lignes projetées? - lignes tracées sans retour au-delà des horizons illimités? La conjecture est indéniable, même si son a-com-préhension est fuyante. *Gaspard de la nuit* est une oeuvre d'une imagination fulgurante, qui transcende absolument toute considération pianistique. La ligne narrative se déploie sur un relief frontal, pendant que le plan sous-jacent et la structure profonde émergent comme une entité sonique fluctuante et texturante. L'engagement total nécessaire de l'imagination rejoue la musique de Xenakis dans un déplacement de densité sémiotisante.

Xenakis a d'abord travaillé comme mathématicien et architecte. Il a utilisé les mêmes paramètres mathématiques pour *Metastasis* (oeuvre pour orchestre) et pour le *Philips Pavilion* dont Le Corbusier lui avait confié la conception (construit à Bruxelles pour le Poème Électronique de Varèse). En dépit d'un support mathématique infiniment différent, la partition d'*EVRYALI* suggère implacablement la même structure de pensée. L'édifice architectural et l'oeuvre pour piano semblent jaillir du même creuset conceptuel.

L'assertion esthétique initiale de Xenakis résultait en partie d'un désaccord ressentit entre conception et réalisation, peut-être même entre conception et perception. À travers sa force simultanément destructive et créative, cette assertion est devenue une projection profondément romantique sur un plan idéologique. Dans sa jeunesse, Xenakis était un résistant actif. Il en a payé le prix dans sa chair. Son engagement féroce dans la dissidence politique l'a sans aucun doute amené à un engagement intransigent envers cette esthétique extrême. Le but initial a-t-il été réalisé? La logique de sa dialectique a en tout cas acquis sa propre énergie vitale. Le projet fondateur s'est transformé en une oeuvre d'une puissance incandescente.

(traduit par l'auteur)

**L**a música de Iannis Xenakis ocupa un estrato determinante en la segunda mitad del siglo XX. Su fuerza emana de la obra misma y de su proyección conceptual. Xenakis no se interesó por ejercer influencia en otros, o por adquirir poder personal, sino que mantuvo su energía creativa concentrada exclusivamente en su música. Nietzsche dijo que tan ignominioso es subordinarse como dominar... Xenakis permaneció a lo largo de su vida, a pesar

del reconocimiento, en una posición de aislamiento, en cierto modo como Varèse. Tal vez el tiempo genere esa influencia que él mismo no buscó. Pero los engranajes de la Historia forjan unas tendencias tiranas de colonialismo estético, colonialismo que va haciendo proliferar su vacuidad ética y estética.

El posicionamiento de Xenakis es un acto de protesta, una protesta violenta e inteligente ante la hegemonía del serialismo. Demuestra un tremendo coraje intelectual al oponerse al grupo de músicos más prominente de su tiempo, entre el que se encuentran mentes extraordinariamente brillantes.

Escribir sobre esta música es un desafío, pues escapa de la familiaridad de los patrones queemanan de su relación con el lenguaje. La configuración matemática de sus estructuras la aleja sin duda de éste. De todas formas, tan importante es tener experiencia de ella, al desnudo, como el intento de alcanzar algún nivel de comprensión de su topografía. De manera fascinante, la complejidad de su concepción no interfiere con la inusual crudeza de su poder expresivo. Su intenso compromiso emerge inexorable.

Xenakis explora la matemática de probabilidades con un rigor vertiginoso. Pero la matemática no es finalidad, ni tan siquiera *máquina pensante* o *máquina deseante*; la matemática es claramente una herramienta, de máxima sofisticación, pero una herramienta. Resulta inevitable trazar conexiones con la obra de Bach. Si bien su uso de la matemática es de configuración más sencilla, el encuentro que Bach provoca entre matemática y música se produce, al igual que en la música de Xenakis, en un estrato conceptual crucial para su estética.

Paul Feyerabend dijo que la ciencia es esencialmente una empresa anárquica; “*tal vez hagamos que la ciencia avance, procediendo por contra-inducción*”. En el mundo de Xenakis resuenan posibilidades incansables que nacen de la interacción entre la matemática de probabilidades y una suerte de Nietzscheanismo en libertad y continua transformación\* a través de Sartre, Guattari, y Deleuze. Su música no desarrolla un lenguaje en sí mismo, ni para sí mismo, sin duda no tiene semántica, pero tampoco sintaxis, entendida de un modo lineal. Obras como *Herma* o incluso *Mists*, se desarrollan lejos del mecanismo narrativo: la relación entre forma y contenido sucede en otro espacio, completamente diferente, e indefinible, un espacio que trasciende el contorno de

\* “*free-becoming-Nietzscheism*” en el texto original.

la propia obra. Su pensamiento musical se puede aprehender, percibir de un modo tangible. Este pensamiento, destilado con máxima autenticidad, sería según Deleuze, una forma de *deteritorialización* llevada a la música. A esta percepción del pensamiento musical se llega ya no a través de acontecimientos demostrables o corroborados, sino por medio de una experiencia deterritorializante, contingente e incontaminada, experiencia que produce una clara ruptura epistemológica, creando así las condiciones para mociones radicales de pensamiento.

Christopher Butchers dijo en una ocasión que esta música puede escucharse felizmente en completa ignorancia de su teoría, ya que hay por axioma una correspondencia entre la lógica de sus operaciones y la de los procesos mentales de quien escucha. Desprendiéndose de sistemas preconstituidos y con plena inteligibilidad, la música de Xenakis elabora procedimientos radicalmente nuevos y genuinamente imperativos.

¿Qué afinidad llevó a Xenakis a escribir *Hommage à Ravel*? ¿Qué le condujo hacia este proceso mental intensamente exacto, de líneas ágiles y decisas que escapan hacia horizontes inabarcables? Aunque difícil de cifrar, hay una conexión innegable. El *Gaspard de la Nuit* es una obra de imaginación cegadora, que trasciende ampliamente cualquier aspecto pianístico. Su narrativa se despliega en primer plano, pero más hondo yace una estructura que va emergiendo y fluctuando, transfigurando continuamente su entidad sonora. El encuentro entre Ravel y Xenakis tiene lugar en el terreno de la imaginación, proyectada hasta el punto en que se produce el desplazamiento de densidades, la mutación semiótica.

Xenakis, como músico y arquitecto, utilizó el mismo esquema matemático para *Metastasis para orquesta* que para el diseño del *Philips Pavilion*, (edificio construido en Bruselas para el poema electrónico de Varèse), tarea que le confió Le Corbusier. Cuando uno mira la música de *Evriali*, a pesar de que su andamiaje matemático es completamente diferente, uno siente que la obra parte de la misma estructura de pensamiento. La construcción arquitectónica y la pieza para piano aparecen como dos dimanaciones de un mismo crisol.

Xenakis percibió con lucidez la engañosa identificación de la música serial entre concepción y realización, incluso entre concepción y percepción. Su posicionamiento estético fue en parte resultado de esta visión. A través de una fuerza dual de destrucción y creación, su música se hace gesto romántico en un plano ideológico. Xenakis fue activo en su juventud, participando en la

resistencia armada, y pagó un alto precio por ello. Su feroz compromiso con la disidencia política intensifica una entrega sin concesiones a la exigencia de su estética. Uno podría preguntarse si este objetivo inicial se llegó a cumplir. La lógica de esta estética ha cobrado vida por sí misma.

Lo que queda es una obra de poder incandescente.

(traducción, Penélope Aboli)

**D**ie Musik von Iannis Xenakis verleiht einer charakteristischen Strömung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Ausdruck. Ihre Kraft geht von dem Werk selbst aus und liegt in seiner entschiedenen Konzeptualität. Xenakis versuchte niemals, Einfluss geltend zu machen, sondern fokussierte all seine kreative Energie auf seine Musik. Trotz breiter Anerkennung ist seine Position bis heute eine relativ isolierte geblieben, ähnlich wie vielleicht vor ihm diejenige Varèses zu dessen Lebzeiten. "Verhasst ist mir das Folgen und das Führen" schrieb Nietzsche. Vielleicht wird die Geschichte Xenakis und seinem Werk später einmal mehr Bedeutung beimessen und seinen Einfluss stärker würdigen, auch wenn es ihm selbst darum nie ging. Aber die Geschichte folgt häufig Irrwegen. Zu oft ist sie von hohen Gebärden und tyranischen Versuchungen eines ästhetischen Kolonialismus beherrscht, was ihre ethische und ästhetische Irrelevanz offen legt.

Xenakis' Positionierung ist ein Akt der Dissidenz, eine gewaltsame aber intelligente Auflehnung gegen die Hegemonie des Serialismus und seiner Folgeformen. Sie zeigt bemerkenswerten intellektuellen Mut, indem sie sich klar gegen die prominenteste Gruppe ernster Musiker der Zeit stellt, unter denen einige außergewöhnlich geistreiche Köpfe waren.

Über diese Musik zu schreiben, ist besonders schwierig. Sie entzieht sich dem vertrauten Muster, das zwischen Sprache und Musik entstehen kann. Die mathematischen Konfigurationen, die ihre Struktur ausmachen, entfernen die Kompositionen zweifellos von sprachlich Fassbarem. Trotzdem ist es wichtig, über das praktische Erleben dieser direkten, entfesselten Musik zu sprechen, ebenso, wie sich um ein Verständnis für ihre Topographie zu bemühen. Der Grad der Komplexität und der fundamentale Einfluss höherer Mathematik in ihrer Konzeption können nicht über ihre nackte Expressivität hinweg täuschen. Diese Ebene tritt unmittelbar und überwältigend zutage.

Mathematik ist weder ein Ziel noch eine *Denkmaschine* oder *Wunschmaschine*, sie ist ganz offensichtlich ein Werkzeug, wenn auch ein höchst komplexes und hoch entwickeltes Werkzeug. Mit Hilfe der symbolischen Logik entwickelt Xenakis eine Methode, Elemente der Mengenlehre (wie etwa die Ableitung einzelner Mengen aus einer Referenzmenge) beim Komponieren musikalischen Materials anzuwenden. Auch Wahrscheinlichkeitsrechnung, anhand stochastischer Gesetze, wird mit einer schwindelerregenden Konsequenz musikalisch verarbeitet. Man denkt unwillkürlich daran, dass auch J.S. Bach Mathematik beim Komponieren verwendete, wenn auch zweifellos in einer viel schlichteren Variante. Nichts desto trotz ist Bachs Verbindung von Musik und Mathematik mehr als bedeutsam: sie ist, auf einer tiefen konzeptuellen Schicht, entscheidend für seine Ästhetik.

Paul Feyerabend schrieb, dass Wissenschaft ein wesentlich anarchisches Unternehmen sei. Wissenschaftlicher Erkenntnisfortschritt könne auch und gerade durch kontrainduktive Vorgehensweisen erreicht werden. Die Nebeneinanderstellung von Mathematik und frei aufgefasstem Nietzscheanismus, wie etwa dem eines Sarte, Guattari oder Deleuze, schafft interessante Möglichkeiten, die bei Xenakis anklingen. Seine Musik entfaltet keine Sprache für sich selbst und von sich selbst. Sie hat wie fast alle Musik keine Semantik, entwickelt aber auch keine wahrnehmbare Syntax. In Werken wie HERMA oder sogar MISTS, findet sich kein zusammenhängender Handlungsstrang. Die Beziehung zwischen Inhalt und Form, kleinen Ereignissen und ihrer Umfassendheit, wird hier grundsätzlich verändert. Was als Analogon zu einer Erzählung wahrgenommen werden kann, geschieht in einem vollkommen anderen und quasi undefinierbaren Raum, der über die Kontur des jeweiligen Stücks hinauszureichen scheint. Man kann geradezu sinnlich eine Wahrnehmung musicalischen Denkens erfahren, die authentisch geformt wird. Es ist, in einer Deleuze'sche Verschiebung, eine Deterritorialisation des Denkens in Musik. Wahrnehmung von Gedanken geschieht nicht mehr anhand klar unterscheidbarer Ereignisse, sondern als, zwar vom Zufall abhängige, aber vollkommen reine Erfahrung. Dies bewirkt einen epistemologischen Bruch, der Ausgangspunkt radikaler gedanklicher Bewegungen sein kann.

Christopher Butchers sagte einmal: "Diese Musik kann problemlos ohne die geringste Kenntnis ihrer Theorie gehört werden, weil die Logik, nach der sie abläuft, axiomatisch auch die Logik des geistigen Prozesses des jeweiligen Hörers ist." Durch genau diese Verständlichkeit und die Unabhängigkeit von vorgeformten Systemen, schafft Xenakis' Musik radikal wagemutige Mittel.

Welche geistige Verwandtschaft bewegte Xenakis, eine *Hommage à Maurice Ravel* zu schreiben? – jener in höchstem Grade anspruchsvolle geistige Prozess? – die kunstvoll gen grenzenlose Horizonte geführten Linien? Wie schwierig dies auch immer zu begreifen ist, es gibt etwas sehr überzeugendes an dieser Zusammenstellung. Ravels *Gaspard de la Nuit* ist ein Werk von atemberaubender Phantasie, die jede Klavier-Assoziation vollkommen transzendierte. Im Vordergrund entfaltet sich klar eine Geschichte, aber der Hintergrund und die tieferen Strukturen treten als fluktuiierende und sich verwebende klangliche Einheit in Erscheinung. Der hier notwendige Einsatz der Phantasie verbindet diese Musik mit Xenakis' Stücken in einer Wendung hin zu Bedeutung stiftender Dichte.

Als junger Mann arbeitete I.X. als Mathematiker und Architekt. Er verwendete dasselbe mathematische Schema für das Orchesterstück *Metastasis* wie für den Entwurf des *Philips Pavillons*, der ihm von Le Corbusier anvertraut wurde (ein Gebäude, das in Brüssel für Varèses *Poème Électronique* errichtet wurde). Obwohl die mathematische Grundlage des Klavierstücks EVRYALI eine vollkommen andere ist, entsteht bei der Betrachtung des Notenbildes unweigerlich der Eindruck, dass es sich ebenfalls aus derselben gedanklichen Struktur entwickelt. Es scheint, als ob die architektonische Konstruktion und das Klavierstück zwei Ausgestaltungen einer Grundidee seien.

Xenakis ursprüngliche ästhetische Überzeugung war teilweise das Ergebnis seiner Beobachtung einer Diskrepanz von Konzeption, Realisierung und vielleicht auch Rezeption der seriellen Musik. Auf ideologischer Ebene wird die zugleich destruktive und kreative Kraft seiner Ablehnung inhärent zu einer romantischen Geste. Xenakis war in seiner Jugendzeit im bewaffneten Widerstand aktiv. Er zahlte einen hohen persönlichen Preis dafür. Sein erbitterter Einsatz für politische Opposition formt zweifellos sein kompromissloses Engagement für die anspruchsvolle Ästhetik, die er begründet hat. Man könnte sich fragen, ob sein ursprüngliches Ziel verwirklicht wurde. Die Logik dieser Ästhetik hat ein Eigenleben entwickelt. Was bleibt, ist ein Werk von leuchtender Kraft.

(Übersetzung: Maja von Kriegstein)

Executive Producer: Shirish Korde  
Produced & Engineered by Judith Sherman  
Recorded in New York at the  
American Academy of Arts & Letters

*à r.* recorded March 6, 2002  
Assistant Engineer: Hsi-Ling Chang  
Editing Assistant: Jeanne Velonis

*Mists* recorded December 6-7, 2002  
*evryali* and *Herma* recorded March 7-8, 2003  
*Gaspard de la Nuit* recorded January 5, 2004  
Engineering & Editing Assistant: Jeanne Velonis

Piano Technicians: Eric Schandall and Ismael Kunha  
Design: Hornblower Media Services

Marc Ponthus is a Steinway artist

Support for this recording from  
*The Kanter Plaut Foundation*



photo: Cécile Bourlange