



PHILIP GLASS

ETUDES

CÉLIA ONETO BENSAID

CD 1

Etudes for Piano Book 1

01. Etude No. 1	5'16
02. Etude No. 2	5'19
03. Etude No. 3	3'43
04. Etude No. 4	3'48
05. Etude No. 5	7'10
06. Etude No. 6	4'55
07. Etude No. 7	9'25
08. Etude No. 8	4'07
09. Etude No. 9	2'21
10. Etude No. 10	7'15

CD 2

Etudes for Piano Book 2

01. Etude No. 11	6'36
02. Etude No. 12	6'35
03. Etude No. 13	3'29
04. Etude No. 14	4'14
05. Etude No. 15	7'47
06. Etude No. 16	3'29
07. Etude No. 17	7'53
08. Etude No. 18	4'46
09. Etude No. 19	4'31
10. Etude No. 20	9'23

Enregistrement réalisé du 17 au 22 mars 2025 à la Ferme de Villefavard / Direction artistique, prise de son et montage : Clément Gariel / Photos et design pochette : © Le Philtre, Marc de Pierrefeu / Textes : Renaud Machart / Traduction : Joanna Waller / Texte d'accroche : Isabelle Porto San Martin / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin, Lénéaig Thébaud, Mahault Parent-Deschamps / Design : Saga.illico / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2026 MIRARE, MIR778 - www.mirare.fr



E crites au gré du temps, des occasions et des commandes, de 1991 à 2012, les *Études* de Philip Glass (né en 1937) sont décisives à plusieurs égards : pour l'évolution du langage de l'Américain, quoique toujours fondé sur le principe moteur de la répétition ; pour son propre catalogue destiné au clavier (par ailleurs assez riche¹) ; pour le répertoire pianistique en général, qui se voit gratifié de nouveaux chefs-d'œuvre en matière d'étude de concert, un genre éloigné du strict cadre pédagogique des fameux recueils de Carl Czerny, Charles-Louis Hanon ou Ernő Dohnányi, dont Philip Glass a utilisé la méthode intitulée *Exercices essentiels de doigts* (1929).

Les nombreux concerts et enregistrements, partiels ou intégraux (plus d'une douzaine de versions complètes à ce jour !) des *Études* de Glass les ont fait très vite gagner le répertoire courant : données en « bis », en résonance avec d'autres musiques avec lesquelles elles dialoguent naturellement, ou au long-cours dans le cadre d'intégrales par un ou plusieurs pianistes (dont Glass), ces pages prennent sens de manières différentes et révélatrices. De surcroît, les rares indications d'interprétation imprimées ouvrent le champ à des phrasés, des articulations, des couleurs et des nuances très diverses selon les interprètes.

Les premières *Études* composées par Glass ont répondu à une double nécessité : d'abord enrichir un répertoire de transcriptions par des pièces originales pour l'usage personnel du compositeur, invité à se produire en solo au piano dans sa propre musique (après des années passées avec le Philip Glass Ensemble, créé en 1968, où il jouait surtout des claviers électroniques comme l'orgue Farfisa) ; ensuite faire progresser sa propre technique digitale : « Composer pour le clavier, confiait Glass en 1980, m'a amené à tirer parti de mes propres particularités. Ce qui convient à mes mains revient souvent dans mon écriture. Pour moi, étudier mon piano est une corvée ; je ne le fais que si je dois préparer un concert. »² Après avoir terminé la composition des premières *Études*, Glass a reconnu avoir « beaucoup appris à propos du piano, et l'étude de cette musique a fait de moi un meilleur interprète. »³ Autrement dit, ces *Études* ont contribué à faire sortir leur auteur d'une relative « zone de confort » digitale et compositionnelle.

Les six premières *Études* achevées ont été offertes pour ses cinquante ans au chef d'orchestre et pianiste Dennis Russell Davies, proche ami de Philip Glass, créateur de plusieurs de ses

1 - Voir *Philip Glass Echoes*, publié chez Mirare par Célia Oneto Bensaid en 2025.

2 - Allan Kozinn : « The Touring Composer as Keyboardist » (1980), in *Writings on Glass: Essays, Interview, Criticism, edited and introduced by Richard Kostelanetz*, University of California Press (1999), p. 107.

3 - Note de préface de Philip Glass dans la partition imprimée.

symphonies et opéras ainsi que de pages pour deux pianos, interprétées avec son épouse Maki Namekawa⁴. Elles ont été ensuite affectées dans le « Livre 1 » aux numéros 2, 3, 4, 5, 9 et 10. Car, ainsi que l'a précisé le compositeur : « C'est la musique elle-même qui, au cours de la composition, a décidé de l'agencement final des pièces au sein des Livres 1 et 2. »⁵

4 - Première interprète à avoir enregistré, en 2014, *l'Intégrale des Etudes de Glass*.

5 - L'édition graphique complète des *Etudes* est parue en 2014.

LIVRE 1

Le début en accords assenés de *l'Etude No. 1* est à la fois une introduction à cette pièce liminaire et un portique d'entrée au cycle entier. Triolets, doubles-croches et une grande phrase mélodique distribuée aux deux mains alternées réapparaissent, légèrement variés.

La mélancolique *Etude No. 2* rappelle *In a Landscape* (1948), de John Cage, élégie d'essence modale et pré-minimaliste, voire l'entrée du piano dans le deuxième mouvement du *Concerto pour piano n° 2 op. 18* (1901) de Serge Rachmaninov. Elle nourrit un crescendo de texture et de nuance avant de retrouver sa sérénité première soutenue par les basses.

L' *Etude No. 3* est une toccata orageuse dans le genre barbare - par exemple *l'Allegro barbaro*, BB 63-Sz. 49 (1911), de Béla Bartók - avec ses figures hachées en contretemps sur fond de *walking bass* comme on en trouve dans le jazz et le blues.

Nouvelle toccata, ou « scherzo diabolique » sur un dessin de basse obsédant (avec un trille du diable conclusif), l' *Etude No. 4* rappelle autant le continuum du Lied *Marguerite au Rouet* (1814) de Franz Schubert - compositeur dont l'esprit flotte comme un ange gardien au-dessus des *Etudes* de Glass - que les figures motoristes de Serge Prokofiev.

L' *Etude No. 5* tranche par sa nudité désolée, presque squelettique, à la manière poignante des pages les plus dépouillées du cycle de Lieder *Le Voyage d'hiver* (1827) de Schubert.

L' *Etude No. 6*, commande du Festival de Sydney 1996, peut être considérée comme une étude pour les notes répétées mais aussi pour les sauts rapides de registres. Elle est marquée par une harmonie nouvelle et des dissonances inattendues (à partir de 2'05).

Par certaines de ses harmonies douces-amères, ses intervalles et ses rythmes en « trois-pour-deux » (surtout à partir de 1'33), voire son choral homophone conclusif, l' *Etude No. 7* évoque fantomatiquement le dernier Johannes Brahms.

L' *Etude No. 8* change de ton : après une figure en demi-ton qui semble la version accélérée de la deuxième pièce de *Musica ricercata* (1951-1953) de György Ligeti, elle prend l'allure pimpante d'une chanson populaire avec refrain en ritournelle (à 0'20) et couplets.

L' *Etude No. 9*, à la fois toccata et scherzo intercalaire, est la plus courte pièce du recueil.

L' *Etude No. 10* tient de la frénésie urbaine (avec ses figures klaxonnées dès 0'10 : une tradition nord-américaine, de George Gershwin à Steve Reich), d'une musique mécanique presque ligétienne (on pense à la quatrième, « Fanfares », 1985), des *Etudes* de Ligeti, recueil que connaît Glass) ou d'un fandango baroque avec ornements.

LIVRE 2

La deuxième série de dix *Etudes* s'est avérée très différente. « De nouveaux projets se sont présentés et ont interrompu le travail sur les *Etudes* pendant plusieurs années, écrit Philip Glass dans sa note de présentation du recueil. C'est peut-être pour cette raison que, lorsque j'ai repris le travail sur les *Etudes*, la musique m'a semblé suivre une nouvelle voie. Bien que j'aie réglé les questions personnelles de technique pianistique dans le « Livre 1 », la musique du « Livre 2 » m'a rapidement mis sur la voie de nouvelles aventures en matière d'harmonie et de structure. »

La difficulté d'exécution des *Etudes* du « Livre 2 » est notablement plus élevée (d'ailleurs Philip Glass n'a enregistré que le « Livre 1 », en 2003, pour son propre label Orange).

L'atmosphère tempétueuse de l'*Etude No. 11* semble mêler l'esprit de *Marguerite au rouet* (1814) et du *Roi des Aulnes* (1815), deux Lieder emblématiques de Schubert. On note (comme dans les *Etudes No. 17* et *No. 18*) l'emploi par Glass de la « note bleue » (à 0'52), inflexion douce-amère propre au blues (mais aussi à la musique anglaise ancienne).

Les *Etudes No. 12* et *No. 13* ont été commandées par le pianiste Bruce Levingston en 2007 et créées par ses soins au Alice Tully Hall du Lincoln Center de New York. Le début de l'*Etude No. 12* a également quelque chose de schubertien, évoquant par exemple l'introduction de la fameuse *Fantaisie en fa mineur* pour piano à quatre mains. Les circonvolutions qui suivent sont ponctuées de subtiles dissonances.

L'*Etude No. 13* témoigne d'une écriture pour le clavier qu'on avait jusqu'alors peu ou pas entendue dans le cycle. Le pape de l'arpège fait ici l'éloge des gammes (ascendantes ou descendantes aux deux mains séparées, ou en mouvements contraires aux deux mains simultanées).

Cousine éloignée d'un impromptu de Schubert, l'*Etude No. 14* est un badinage sur fond de mouvement obstiné (presque un boogie woogie !), arpèges et

chromatismes. Célia Oneto Bensaid y entend la présence fantomatique en pointillé de la *Fantaisie-Impromptu op. 66* (1834) de Chopin.

L'*Etude No. 15* est une sorte de barcarolle aux modulations recherchées, interrompue par une manière de cadence en trait chromatique avant la longue péroration finale en un *ré* majeur joyeux et rutilant.

Le « gruppetto » au début (0'03) de l' *Etude No. 16* rappelle l'ornement venu du « Ballet des ombres heureuses » (extrait d'*Orphée et Eurydice*, 1762) de Gluck que cite Glass dans son opéra *Orphée* (1991) d'après *Le Testament d'Orphée* (1960) de Jean Cocteau. Mais il évoque encore plus le chant serpentin du hautbois dans le dernier Lied (« *Der Abschied* ») du *Chant de la Terre* (1908-1909) de Gustav Mahler.

Commandée pour le 25^e anniversaire de la Menil Collection à Houston (Texas) et créée en 2012, l' *Etude No. 17* se distingue par des enchaînements harmoniques hardis (Nadia Boulanger, la professeure du jeune Glass à Paris, aurait sourcillé). Retour de l'expressive fausse relation (à 2'05) et conclusion, façon *Préludes* de Chopin (à 6'20) : Glass avait d'ailleurs songé d'abord à écrire des préludes plutôt que des études.

Les trois dernières *Etudes* ont été commandées par le Festival de Perth (Australie) en 2012 et créées en février de l'année suivante.

L' *Etude No. 18* déroule un mouvement fluvial mélancolique avec quelques douces morsures harmoniques, dont une « note bleue » à 0'21.

Le mouvement frénétique de l' *Etude No. 19* semble placé là pour mieux mettre en valeur le calme sidéral de l'*Étude* suivante (dans ses cycles de mélodies, Poulenc parlait de cet usage comme d'une « mélodie tremplin »).

Écoulée sans en savoir l'auteur, l' *Etude No. 20* ne serait vraisemblablement attribuée à Glass par les connaisseurs qu'à partir de sa quatorzième mesure [à 0'58], quand les figures en tierces typiques du compositeur apparaissent. Cette page, la plus longue du cycle, fut écrite juste après le travail de Glass sur le film *Visitors* (2013) de Godfrey Reggio et s'inspire, ainsi que l'a signalé le compositeur, de sa musique.⁶ La source se trouve dans la cinquième plage de la bande-son, « *Gone* », et à partir de 59'11 du film (disponible sur YouTube).

Son ton à la fois onirique et poignant fait vibrer une corde schubertienne entrevue dès l' *Etude No. 5* mais évoque aussi la *Música callada* (1951-1967) de Federico Mompou, « musique taiseuse » qui rappelle aussi par ricochet Erik Satie, compositeur cher au Catalan et à... Glass. On y trouve à nouveau une dimension presque hors du monde, comme dans l' « *Abschied* » du *Chant de la terre* cité plus haut, dont l'esprit semble hanter la musique de *Visitors* - qui fait aussi, comme chez Mahler, usage du gong, du hautbois, des harpes et des cors...

Cette *Etude* souligne en tout cas l'extraordinaire chemin stylistique parcouru par Philip Glass au cours des années de composition du cycle. Osera-t-on comparer ce cheminement en vingt « stations » d'humeurs contrastées au parcours du *Voyage d'hiver* qui se termine lui aussi par une page quasi métaphysique ?

Renaud Machart

6 - Glass avait conçu avec le cinéaste américain d'avant-garde la *Trilogie des Qatsi* : *Koyaanisqatsi* (1982), *Powaqqatsi* (1988) et *Naqoyqatsi* (2002), fascinante symbiose audio-visuelle. Plus récemment les deux artistes ont collaboré à un nouveau film, *Once Within a Time* (2023)

CÉLIA ONETO BENSAID

Artiste sincère et engagée, Célia Oneto Bensaid affirme une personnalité singulière et cultive des choix artistiques hors des sentiers battus.

Diplômée du CNSMDP avec les plus hautes distinctions en piano, musique de chambre et dans les trois classes d'accompagnement, elle poursuit sa formation à l'École normale Alfred Cortot, où elle obtient le diplôme supérieur de concertiste.

Soliste, chambriste et concertiste, elle se produit aujourd'hui sur les grandes scènes, défendant avec exigence des répertoires qui lui sont chers : la musique américaine (comprenant ses propres transcriptions), la musique française et la création contemporaine. Elle collabore notamment avec David Hudry, Kaija Saariaho, Diana Syrse, Camille Pépin et Fabien Waksman, créant de nombreuses pièces, dont plusieurs en tant que dédicataire. Très engagée dans la redécouverte du patrimoine musical, elle accorde une place centrale à la musique de compositrices.

Artiste Yamaha, soutenue par la Fondation Banque Populaire et la Fondation Safran, elle est lauréate de nombreux concours internationaux comme soliste et en musique de chambre (Piano Campus, Fondation Cziffra, Concours Nadia et Lili Boulanger, Pro Musicis, Prix HSBC du Festival lyrique d'Aix-en-Provence...), elle reçoit le prix du public de la Société des Arts de Genève en 2017 et devient en 2020 la première lauréate « Musique Classique » des Trophées K2.

Elle se produit notamment avec les orchestres d'Avignon-Provence (Débora Waldman), de Bretagne (Aurélien Azan Zielinski et Anna Duczmal-Mróz), de la Garde républicaine (François Boulanger et Bastien Stil), de l'Opéra de Toulon (Lucie Leguay) et de Nice (Anna Sułkowska-Migoń) dans les concertos du « grand répertoire » (Mozart, Beethoven, Chopin, Franck, Liszt...) comme dans ceux de Marie Jaëll, Vítězslava Kaprálová ou Clara Schumann.

En récital et en musique de chambre, elle a été l'invitée de la Philharmonie de Paris, du Théâtre des Champs-Élysées, de Piano aux Jacobins, des festivals de la Roque d'Anthéron, Nouveaux Horizons, Esprit du Piano à Bordeaux, Folle Journée de Nantes, ainsi que du Grand Théâtre de Harbin (Chine), du Salamanca Hall (Japon), de la Salle Bourgie (Montréal), de la Boulez Saal (Berlin) et du Wigmore Hall (Londres), et intervient régulièrement sur France Musique, Radio Classique et France Culture.

Chambriste recherchée, elle partage la scène avec Renaud Capuçon, Violaine Despeyroux, Elsa Dreisig, Marie-Laure Garnier, Olivia Gay, le Quatuor Hanson, Léa Hennino, Héloïse Luzzati, Fiona McGown, Raphaëlle Moreau, Alexandre Pascal et Xavier Phillips.

Artiste éclectique, elle est aussi comédienne dans les projets du MAB Collectif (« Cendrillon, avec ma sœur », « Comment je suis devenue Olivia ») et apparaît comme pianiste dans les séries « Les Sauvages » et « Validé » (Canal+). Elle grave également les bandes originales de nombreux films (« La Divine », « Le Tourbillon d'une vie », « Rouge »...).

Sa discographie riche d'une quinzaine d'opus est largement plébiscitée par la presse (TTTT de Télérama, choix du Monde, Diapason d'Or...) et son dernier enregistrement paru en musique de chambre se voit nommé aux Victoires de la Musique Classique 2026.





ritten for events and commissions, between 1991 and 2012, the *Études* of Philip Glass (born in 1937), are significant in several respects: for the development of the American's language, although always based on the driving principle of repetition; for his own catalogue intended for the keyboard (already fairly rich¹); for the piano repertoire in general, thereby granted new masterpieces in the form of concert études, a genre far from the strict, academic framework of the renowned collections of Carl Czerny, Charles-Louis Hanon or those of Ernő Dohnányi, whose method entitled *Essential finger exercises* (1929) Philip Glass has used.

The countless concerts and recordings, complete or partial (over a dozen complete versions to date!) of Glass's *Études* soon placed them in the standard repertoire: given as encores, resonating with other pieces of music with which they are naturally in dialogue, or at full length, in complete performances by one or more pianists (including Glass), these pages take their meaning in various, revelatory ways. What is more, the rare printed guidance to interpretation opens up some very varied phrasing, articulation, colours and nuances, depending on the performers.

The first études Glass composed met a dual need: firstly, enhancing a repertoire of transcriptions with original pieces for the composer's personal use, when invited to perform his own music as a soloist at the piano (after years spent with the Philip Glass Ensemble, formed in 1968, when he mainly played electronic keyboards such as the Farfisa organ); and then to progress with his own digital technique: "Composing for the keyboard," Glass revealed in 1980, "led me to build on my own particular attributes. What suits my own hands often comes out in my writing. Studying my piano is a chore for me; I only do it if I have to prepare for a concert".² After completing the first of the *Études*, Glass acknowledged that he had "learned a great deal about the piano, and the study of this music has made me a better interpreter."³ In other words, these *Études* helped to draw their author out of his relative digital and compositional "comfort zone".

The first six *Études* completed were offered for his fiftieth birthday to the pianist and conductor Dennis Russell Davies, a close friend of Philip Glass, and creator of several of his symphonies and

1 - See *Philip Glass Echoes*, published by Mirare, from Celia Oneto Bensaid in 2025.

2 - Allan Kozinn: "The Touring Composer as Keyboardist" (1980), in *Writings on Glass: Essays, Interview, Criticism*, edited and introduced by Richard Kostelanetz, University of California Press (1999), p. 107.

3 - Note from preface by Philip Glass in the printed score

operas as well as pieces for two pianos, performed with his wife Maki Namekawa⁴. They were then included in "Book 1", numbered 2, 3, 4, 5, 9 and 10. For, according to the composer: "It is the music itself that, during the process of composition, decided on the final arrangement of the pieces in Books 1 and 2."⁵

4 - First performer to have recorded *The Complete Piano Etudes by Glass*, in 2014.

5 - The full graphic edition of the *Etudes* was issued in 2014.

BOOK 1

Etude No. 1 offers an opening set of pounding chords, at the threshold and entrance to the full cycle. Triplets, sixteenths and a grand melodic phrase, shared between the two alternating hands, reappear, slightly altered.

The melancholy *Etude No. 2* recalls *In a Landscape* (1948), by John Cage, an essential modal and pre-minimalist elegy, and even the piano's entrance in the second movement of Serge Rachmaninov's Piano concerto n°2 op. 18 (1901). It feeds into a crescendo of texture and shading, before recovering its initial serenity, supported by the basses.

Etude No. 3 is a stormy toccata, in the "barbarian" genre - for instance, the Allegro barbaro, BB 63-Sz. 49 (1911), by Béla Bartók - with its jagged, offbeat figures on a background of walking bass, as found in jazz and blues styles.

A new toccata, or "scherzo diabolique" on a haunting bass (with devil's trill ending), the *Etude No. 4* evokes both the continuum of the Gretchen am Spinnrade Lied (1814) by Franz Schubert - composer whose spirit floats like a guardian angel over Glass's *Études* - and the driving figures of Serge Prokofiev.

The *Etude No. 5* slices through with its bare, almost skeletal, desolation, in the poignant style of the stripped-down bareness of Schubert's Winterreise cycle (1827).

The *Etude No. 6*, a commission for the 1996 Sydney Festival, may be considered as a study for repeated notes, but also for rapid leaps of register. It is marked by a new harmony, and unexpected dissonances (from 2'05).

Through some of its bittersweet harmonies, its intervals and its "three-for-two" rhythms (especially from 1'33), and even its final homophonic chorale, the *Etude No. 7* evokes the spectre of the later Johannes Brahms.

Etude No. 8 changes the tone: after a half-tone figure which seems to be a speeded-up version of the second part of *Musica ricercata* (1951-1953) by György Ligeti, it takes on the brisk pace of a popular song, with a ritornello refrain (at 0'20) and couplets.

Etude No. 9, interweaving both toccata and scherzo, is the shortest piece in the collection.

Etude No. 10 has a touch of urban frenzy (with its horn-sounding figures from 0'10: a North American tradition, from George Gershwin to Steve Reich), of a mechanical, almost Ligetian-style music (thinking of the fourth of Ligeti's *Etudes*, "*Fanfares*" (1985), a collection that Glass knew) or of an ornamented baroque fandango.

BOOK 2

The second series of ten Études proves very different. "New projects appeared, interrupting work on the Études for several years", writes Philip Glass in his introduction to the collection. "That may be the reason why, when I resumed work on the Études, the music seemed to follow a new path. Although I may have settled the personal issues of pianistic technique in "Book 1", the music of "Book 2" quickly set me off on the path to new adventures, in terms of harmony and structure."

The level of difficulty in performance of the Études in "Book 2" is significantly greater (besides, Philip Glass only recorded "Book 1" in 2003, for his own Orange label).

The stormy atmosphere of *Etude No. 11* seems to blend the spirit of *Gretchen am Spinnrade* (1814) and *Erlkönig* (1815), two emblematic Lieder by Schubert. As in *Etude No. 17* and *Etude No. 18*, Glass is seen here using the "blue note" (at 0'52), the bittersweet inflexion of blues music (and also of Old English music)

Etude No. 12 and *Etude No. 13* were commissioned by the pianist Bruce Levingston in 2007, and brought to life by him at the Alice Tully Hall in New York's Lincoln Center. The opening of *Etude No. 12* also has something of Schubert about it, for instance evoking the introduction of the famous piano *Fantasy in F minor* for four hands. The convolutions that follow are punctuated by subtle dissonances.

Etude No. 13 reveals keyboard writing which has up till now been hardly heard in the cycle. The king of the arpeggio here celebrates the scales (ascending or descending with two hands separately, or in contrary movements with two hands simultaneously).

A distant cousin of an impromptu by Schubert, *Etude No. 14* banters on a background of tenacious movement (almost boogie woogie!), arpeggios and chromatic passages. In this, Célia Oneto Bensaid hears the ghostly, dotted presence of Chopin's *Fantaisie-Impromptu* op. 66 (1834).

Etude No. 15 is a kind of barcarole with studied modulations, interrupted by a kind of cadenza in chromatic passages, before the lengthy, final peroration in a joyful, glowing D major.

The “grupetto” at the start (0’03) of *Etude No. 16* recalls the ornamentation from the “Dance of the Blessed Spirits” (taken from *Orpheus and Eurydice*, 1762) by Gluck, which Glass quotes in his opera *Orpheus* (1991) after *Le Testament d’Orphée* (1960) by Jean Cocteau. But even more, it evokes the serpentine song of the oboe in the final Lied (“*Der Abschied*”) of Gustav Mahler’s *Das Lied von der Erde* (1908-1909).

Commissioned for the 25th anniversary of the Menil Collection in Houston (Texas) and composed in 2012, *Etude No. 17* stands out for its bold harmonic progressions (Nadia Boulanger, the young Glass’s teacher in Paris, would have winced). With the return of the expressive, spurious relationship (at 2’05) and conclusion, in the style of Chopin’s *Préludes* (at 6’20): Glass had, moreover, first dreamed of writing preludes rather than études.

The final three *Etudes* were commissioned by the Perth Festival (Australia) in 2012 and composed in February the following year.

Etude No. 18 flows with a melancholy movement, and some gentle harmonics, including a “blue note” at 0’21.

The frenzied movement of *Etude No. 19* seems placed there in order best to highlight the sidereal calm of the next *Étude* (in his melody cycles, Poulenc spoke of this method as a “springboard melody”).

Heard without knowing the composer, *Etude No. 20* would not really be attributed to Glass by connoisseurs except for its fourteenth bar [at 0’58], when the composer’s typical figures in thirds appear. This page, the longest in the cycle, was written just after Glass had worked on the film *Visitors* (2013) by Godfrey Reggio, and it was

inspired, just as the composer observed, from his music.⁶ The source is in the fifth track of the soundtrack, “Gone”, and from 59’11 of the film (available on YouTube). Its tone is at once dreamlike and poignant, with a vibrating Schubertian chord, glimpsed in *Etude No. 5*, but also evoking the *Música callada* (1951-1967) by Federico Mompou, “taciturn music”, which in turn recalls Erik Satie, composer beloved of the Catalan and of... Glass. Here once more is an almost other-worldly dimension, as in the “Abschied” from the *Lied von der Erde*, mentioned above, the spirit of which seems to haunt the music of *Visitors* - also, like Mahler, making use of the gong, the oboe, harps and horns...

In any case, this Etude emphasises the extraordinary stylistic path followed by Philip Glass during the years in which he composed the *Etudes*. Dare one compare this journey, in twenty “stations” of contrasting moods, to the *Winterreise* which also ends on an almost metaphysical page?

Renaud Machart

Translated by Joanna Waller

6 - Glass worked with the avant-garde American film-maker to design the Qatsi Trilogy: *Koyaanisqatsi* (1982), *Powaqqatsi* (1988) and *Naqoyqatsi* (2002), a fascinating audio-visual symbiosis. More recently, the two artists have collaborated on a new film, *Once Within a Time* (2023)

CÉLIA ONETO BENSAID

A sincere and committed artist, Célia Oneto Bensaid develops her singular musical identity and enjoys stepping off the beaten track.

A graduate of the Conservatoire national supérieur de musique de Paris, she was awarded five prizes with highest honours in piano, chamber music and in all three accompaniment classes. She then continued her studies at the École normale Alfred Cortot, where she obtained the Advanced Concert Diploma.

Today, Célia performs on major international stages as a soloist, chamber musician and concerto player, carefully selecting the repertoires she champions: American music (including her own transcriptions), French music, and music of today. She has collaborated with David Hudry, Kaija Saariaho, Diana Syrse, Camille Pépin and Fabien Waksman, premiering numerous works, several of which were written for and dedicated to her. One of the artists most committed to the rediscovery of the musical “matrimony”, the music of women composers plays a central role in her programmes.

A Yamaha Artist, supported by the Fondation Banque Populaire and the Fondation Safran, Célia is a prizewinner of numerous international solo and chamber music competitions (Piano Campus, Fondation Cziffra, Nadia and Lili Boulanger Competition, Pro Musicis, HSBC Prize of the Aix-en-Provence Lyric Festival, etc.). She was awarded the Audience Prize of the Société des Arts de Genève in 2017, and in 2020 became the first winner in the Classical Music category of the K2 Trophies.

She has performed with the Orchestre national Avignon-Provence under Débora Waldman, the Orchestre national de Bretagne under Aurélien Azan Zielinski and Anna Duczmal-Mrózi, the Orchestre de la Garde républicaine under François Boulanger and Bastien Stil, and the Opéra de Toulon Orchestra under Lucie Leguay, and the Orchestre philharmonique de Nice under Anna Sułkowska-Migoń in concertos from the “great repertoire” (Mozart, Beethoven, Chopin, Franck, Liszt) as well as in works by Marie Jaëll, Vítězslava Kaprálová and Clara Schumann.

In recital and chamber music, she has been invited to the Philharmonie de Paris, the Théâtre des Champs-Élysées, Piano aux Jacobins, La Roque d'Anthéron, the Nouveaux Horizons Festival, Esprit du Piano in Bordeaux, the Folle Journée de Nantes, as well as the Harbin Grand Theatre (China), Salamanca Hall (Japan), Salle Bourgie (Montreal), Boulez Saal (Berlin) and Wigmore Hall (London). She is also a regular guest on radio programmes for France Musique, Radio Classique and France Culture.

A sought-after chamber musician, she has appeared on stage with Renaud Capuçon, Violaine Despeyroux, Elsa Dreisig, Marie-Laure Garnier, Olivia Gay, the Hanson Quartet, Léa Hennino, Héloïse Luzzati, Fiona McGown, Raphaëlle Moreau, Alexandre Pascal and Xavier Phillips.

An eclectic artist, she is also active as an actress in projects by the MAB Collectif ("Cendrillon, avec ma soeur", "Comment je suis devenue Olivia"), and appears as a pianist in the television series "Les Sauvages" and "Validé" (Canal+). She also records soundtracks for numerous films ("La Divine", "Le Tourbillon d'une vie", "Rouge", etc.).

Her discography, comprising some fifteen albums, has been widely acclaimed by the press (TTTT from Télérama, Le Monde's selection, Diapason d'Or, etc.), and her latest chamber music recording has been nominated for the Victoires de la Musique Classique 2026 awards.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier immensément toute l'équipe de Mirare pour sa confiance sur ce projet ambitieux : particulièrement René Martin et François-René Martin sans qui ce projet n'aurait tout simplement pas pu voir le jour.

Merci à Lénéig Thébaud et Mahault Parent-Deschamps pour le suivi de production et post-production de cet enregistrement.

Merci à Clément Gariel, directeur artistique et ingénieur du son aux petits soins et à l'attention immenses...

Merci à Marc de Pierrefeu pour les visuels, sublimes échos de ce projet et à Olivier Lalane pour la coordination au sein du Philtre.

Merci à l'équipe de Yamaha pour le somptueux CFX, Aya Lakhli, Eric Valençon et Loïc Lafontaine. Merci à Hervé Cochet pour les réglages minutieux de ce piano.

Merci à Alexis Mazade de la Ferme de Villefavard pour son accueil et Laurence Maume pour sa cuisine fabuleuse pendant l'enregistrement.

Merci à Renaud Machart pour le texte de ce livret complet et important pour appréhender les enjeux de ce répertoire.

Enfin merci à ma famille, mon compagnon et mes amis, pour leurs écoutes et regards extérieurs, si précieux dans ces moments intenses de fragilité et vulnérabilité.

