



la dolce volta





Gabriel Fauré

1845-1924

Xavier Phillips violoncelle, *cello*
Cédric Tiberghien piano

	Sonate pour violoncelle et piano n°1 en Ré mineur / <i>D minor</i> , op.109	18'57
1	Allegro	5'13
2	Andante	6'29
3	Final : Allegro comodo	7'15
4	Élégie en Ut mineur / <i>C minor</i> , op.24	6'48
5	Sérénade op.98	3'03
6	Sicilienne op.78	3'31
7	Berceuse op.16	3'29
8	Romance op.69	3'30
9	Papillon op.77	2'46
	Sonate pour violoncelle et piano n°2 en Sol mineur / <i>G minor</i> , op.117	16'47
10	Allegro	5'34
11	Andante	6'15
12	Allegro vivo	4'58
13	Après un rêve op.7 n°1 (transcription : Pablo Casals)	2'58

TT: 61'50

Inclassable, la musique de Gabriel Fauré possède une indicible beauté. Il faut céder à sa séduction, goûter en elle le charme de l'inattendu. Le violoncelle est la voix sans les mots de la mélodie faurénne. Sa suavité recèle la passion. Lorsque Xavier Phillips et Cédric Tiberghien s'en emparent, elle devient sensuelle, incandescente, un bouquet d'harmonies raffinées d'une incorruptible fraîcheur. Ne faneront jamais l'*Élégie*, la *Berceuse*... pas plus que les deux tardives sonates dont les élans et la vitalité appartiennent à un jeune homme... de plus de soixante-dix ans !

Vous voici pour la première fois en duo dans cet album consacré à Gabriel Fauré. Comment vous êtes-vous rencontrés ?

Cédric Tiberghien : Nous nous sommes connus grâce à nos enfants qui ont fréquenté la même école. Nous habitons le même quartier sans le savoir, à deux pas de Paris. Cependant à cette époque, nous n'avions joué ensemble que très rarement. Puis je suis parti vivre loin de la capitale, mais nous nous sommes retrouvés régulièrement. Un jour Fauré est arrivé au cœur de notre conversation. Partageant le même plaisir avec sa musique, nous nous sommes dit : pourquoi pas...

Xavier Phillips : Pour ma part j'envisageais un nouveau disque monographique, mais je n'étais pas encore décidé sur le choix d'un compositeur. Il y eut cet échange entre nous et l'idée de Fauré nous a séduits. Si l'*Élégie*, la *Berceuse*, la *Sicilienne*... toutes ces pièces sont très renommées, les deux sonates pour violoncelle et piano le sont beaucoup moins. J'ai pensé que je pourrais de surcroît contribuer à mieux les faire connaître. Nous nous sommes plongés ensemble dans ces œuvres comme on se jette à l'eau.

Quels sont vos liens personnels avec ce compositeur ?

Xavier Phillips : La musique de Gabriel Fauré est vraiment celle de mon enfance. Elle a toujours été là, à la maison. Mes parents la jouaient à quatre mains au piano. Les pièces isolées m'accompagnent depuis des années. Je pense par exemple à l'*Élégie* que je jouais petit dans les églises de Normandie, pendant les vacances...J'ai abordé les sonates plus tard, surtout la Seconde, plus volontiers donnée en concert : son deuxième mouvement rappelle tellement l'*Élégie* ! Trouver le fil qui relie ces œuvres tardives aux petites pièces m'a enthousiasmé.

Cédric Tiberghien : Je n'ai pas de souvenir exact de mon premier morceau de Mozart ou de Bach, mais je me souviens parfaitement de mon « premier Fauré » joué à onze ans : c'était la Quatrième Barcarolle. Ce fut comme une récompense ! Je suis allé moi-même acheter la partition. Ce fut la même chose avec Beethoven. J'ai vécu l'isolement de la pandémie avec ses Variations Diabelli et les Nocturnes de Fauré, c'est dire à quel point ces compositeurs comptent pour moi. Quant à ces œuvres pour violoncelle et piano, si Xavier les avait sous les doigts depuis longtemps, c'était loin d'être mon cas. Enfant, j'ai bien joué quelques petites pièces avec mon frère, mais plus tard une seule fois la Première Sonate. J'ai appris la Seconde pour cet enregistrement, et elle m'a demandé un investissement considérable.

Comment avez-vous travaillé ensemble ce programme ?

Cédric Tiberghien : Nous l'avons surtout joué. Cela n'a pas été un travail de répétition comme les autres. Certes, il y a eu des mises en place dans certaines parties délicates de contrepoint. Mais nous avons éprouvé le besoin de jouer et jouer encore, pour sentir le flux musical, le bon tempo qui s'est imposé progressivement, qui a parfois évolué.

...et chacun de votre côté ?

Xavier Phillips : J'aborde la musique la plupart du temps de façon instinctive. Mstislav Rostropovitch m'avait sensibilisé à l'importance des carrures, de la structure. Je m'y suis intéressé mais sans vouloir trop entrer profondément dans les détails. J'ai abordé Fauré ainsi, un peu comme on survole en avion un paysage, sans me poser aucune question sur ses étrangetés harmoniques, sans disséquer sa musique. La musique de Fauré est très charnelle, même dans ses moments les plus complexes harmoniquement. La rigidité de la construction, l'arithmétique, il les ignore. Certains compositeurs sont davantage sur ce versant-là et il est alors indispensable de décortiquer, d'analyser leur musique pour la comprendre. Chez Fauré, il n'y a rien à comprendre. Il est vrai qu'en ma qualité de violoncelliste, je prête ma plus grande attention à la ligne mélodique. Évidemment pour le pianiste, la question est plus complexe.

Cédric Tiberghien : Effectivement, j'ai ressenti davantage de résistance dans mon travail de pianiste ! Souvent je me suis demandé : pourquoi écrit-il comme cela, que veut-il dire ? Je restais sans réponse. Plus on cherche à désosser cette musique et plus son équilibre miraculeux nous échappe ! Je la compare au principe de la physique quantique : quand vous observez quelque chose, le fait simplement de l'observer modifie son état. Chez Fauré tout se situe entre deux. On ne peut distinguer nettement ni séparer mélodie et harmonie. Si on essaie de le faire, cela résiste. Plus on prend du recul, plus on regarde l'ensemble, plus sa musique apparaît unifiée, évidente. Tant que l'on interagit peu, elle s'écoule naturellement.

Travailler Fauré impose un lâcher-prise, une confiance en la beauté intrinsèque de sa musique. Ce qui a été d'emblée naturel pour Xavier a nécessité pour moi cette prise de conscience. Il m'a fallu accepter de ne pas comprendre, mais seulement de m'émerveiller.

Vladimir Jankélévitch¹ résume très bien cela : « il n'y a pas d'esthétique faurénne... Pour Fauré, composer c'est faire sans dire ».

Cédric Tiberghien : Fauré est insaisissable. Toute tentative de le saisir est vouée à l'échec. On parvient à le jouer une fois que l'on y a renoncé.

Xavier Phillips : Comme il écrit dans le respect des formes académiques, on pense pouvoir l'attraper, le pincer par cet angle-là, sans y parvenir. Parce que ce qui émane de sa musique n'est pas là. C'est cette passion, ce feu, tout ce qui jaillit et s'exprime finalement à l'intérieur de ce qui pourrait être un carcan, mais qui ne l'est pas. La difficulté de cette musique est justement de ne pas faire sentir le cadre formel. Il faut être dans le flot, l'embrassement, et cela échappe à toute notion arithmétique ou logique.

Le contrepoint très serré des sonates pose-t-il une difficulté particulière aux interprètes ?

Cédric Tiberghien : C'est un contrepoint d'une grande complexité et très particulier, très différent du contrepoint classique auquel nous sommes habitués avec Bach. Il a souvent été au cœur de nos échanges.

Xavier Phillips : Il est en effet très déroutant. Ce contrepoint compose avec la couleur. Une note ajoutée, venue d'on ne sait où, apporte une couleur à un moment particulier. Elle vient flatter l'oreille. bercé par cette musique depuis l'enfance, elle m'a toujours paru naturelle. Je ne l'ai jamais trouvée bizarre, mais plutôt étrangement belle. Cette étrangeté procure une émotion spéciale, que l'on n'éprouve qu'avec ce compositeur.

Vladimir Jankélévitch' écrit également : « L'œuvre de Fauré est départ éternel et retour infini ». Qu'en pensez-vous ?

Xavier Phillips : Je trouve cela juste et très beau. La musique de Fauré est comme l'eau. Elle est une boucle perpétuelle, un flot à l'image de la rivière qui va dans le fleuve, qui va lui-même dans la mer où se forment les nuages... Son cours est parfois tumultueux, parfois serein. Sa musique est d'une stupéfiante vitalité. Elle se déploie comme une arborescence. Pour moi, l'exemple le plus frappant est le dernier mouvement de la Première Sonate : Fauré indique un tempo extrêmement lent. Nous avons tenté l'expérience de nous approcher de son indication métronomique jusqu'à la limite du possible pour que cette musique avance et demeure fluide. Nous avons baissé progressivement le tempo comme on fait descendre un rythme cardiaque. Cela nous a permis d'appréhender la nature de ce déploiement : la musique se déroule sagement, lentement, puis d'un seul coup elle s'embrase, pour finir dans un accès de passion.

Cédric Tiberghien : Cette vitalité est décuplée dans ses deux sonates, écrites à plus de soixante-dix ans ! Placide au départ, leur mouvement s'anime progressivement puis soudain c'est l'incandescence. Ce feu crépitait déjà dans ses pièces plus anciennes, sa Première Sonate pour violon, son Premier Quatuor avec piano...Il y a une dichotomie entre le vieil homme moustachu tel qu'on le voit sur les photographies et son être profond, entre son apparence et ce qui n'est pas affiché.

Fauré a composé ses premières pièces pour violoncelle, l'Élégie, la Berceuse..., lorsqu'il fréquentait les salons bourgeois et cultivés de la fin du dix-neuvième siècle. Jacques Bonnaure² écrit à leur propos, de façon un peu provocatrice : « à ne connaître que ces morceaux on croirait que Fauré est un fabricant de sucreries ». Souscrivez-vous à cela ?

Xavier Phillips : À cette époque, Fauré écrit aussi beaucoup de romances. Il se montre alors volontairement romantique au sens sentimental du terme. Il s'est fait connaître ainsi, concédant au caractère volontiers sucré de la *Berceuse*... À ignorer le reste de sa production, on pourrait effectivement penser que sa musique appartient toute entière à cet univers. Mais Fauré est un artisan. Il fait au départ ce que l'on attend de lui, pour se donner les moyens plus tard de s'exprimer plus librement et véritablement personnellement.

Il n'empêche que cette musique de salon demeure authentique et d'un grand raffinement : comment ne pas s'émouvoir de l'*Élégie*, comment ne pas fondre pour la *Berceuse* qui est d'une telle délicatesse et d'une infinie tendresse ?

Les œuvres tardives ont-elles également ce charme, cette séduction ?

Xavier Phillips : Ils sont sa marque de fabrique, une caractéristique assumée de sa musique qui se retrouve dans ses dernières œuvres, bien que plus acérées, parfois absconses. Certains compositeurs brûlent ce qu'ils ont adoré, tournent le dos à certains de leurs ouvrages passés. Fauré, lui, ne renie rien. C'est en grande partie pour cette raison que j'aime tout de son œuvre.

Cédric Tiberghien : Il faut aussi rattacher cela à la mélodie qui a traversé sa vie. Fauré possède cet inestimable don mélodique. Il a énormément composé pour la voix, et très peu pour les instruments solistes, exceptés le piano, le violon et le violoncelle. Dans les deux sonates, certaines phrases pourraient être chantées. On pourrait inventer des paroles sur celles-ci, cela fonctionnerait. Ce serait impossible sur la Sonate de Debussy ! *Après un rêve* est aussi beau chanté que joué au violoncelle.

Les sonates renouent-elles avec une écriture classique ?

Xavier Phillips : Oui si l'on considère le caractère romantique des œuvres des premières années. Leur classicisme s'accompagne d'une grande concision, qui frôle l'aridité. L'écriture s'est épurée. On y trouve toujours cette propension à développer le discours, en même temps tout y est extrêmement précis, ce qui peut sembler paradoxal.

Dans une correspondance, Fauré écrit peu de temps avant de composer sa Deuxième Sonate : « *C'est bien embêtant d'être vieux ! Quand j'aurai repris mon travail, je m'en apercevrai moins* ». *Ses dernières œuvres composées en très peu d'années constituent un extraordinaire bouquet final, d'une fraîcheur et d'une verdeur étonnantes...*

Cédric Tiberghien : Elles ont cette énergie non altérée par l'âge. Le trait y est vif. La mélodie devient d'une fermeté incroyable. Tout y est très dense, concentré. Fauré opère une forme de réduction de son écriture à l'essentiel. Mais je ne pense pas qu'il veuille retourner à proprement parler à la jeunesse, qu'il veuille dérisoirement s'y accrocher dans un sentiment de nostalgie. Cette ultime période de sa vie créatrice correspond à une forme d'accomplissement glorieux, d'épanouissement de tout ce qui a précédé. Délivré de ses fonctions si absorbantes de directeur du Conservatoire de Paris assumées jusqu'à soixante-quinze ans, sa musique prend un essor nouveau, cela malgré sa surdité.

Cette surdité est un point commun à Fauré et Beethoven. Quel impact a-t-elle eu sur lui, sa création, ces dernières œuvres ?

Cédric Tiberghien : Il en a été profondément affecté. On trouve dans sa musique tardive, certaines barcarolles, certains nocturnes, les mouvements lents des deux sonates... un versant sombre, dramatique. Les tonalités mineures, notamment le Ré mineur, y sont récurrentes. Je pense que sa surdité l'a isolé du monde, lui imposant un repli sur son univers intérieur. Cela a préservé l'intégrité de son langage si personnel, à l'écart des influences, des courants et des évolutions de son temps. Toute sa longue vie, il n'a jamais dévié de sa forme de pensée musicale, quoi qu'il advienne autour de lui.

Xavier Phillips : Les musiciens de son époque, Debussy, Ravel, ont été très attirés par le jazz, les influences américaines, la musique arabo-andalouse...Lui, pas du tout ! Il est resté sur sa ligne, imperturbablement, jusqu'à l'obstination. On peut certes rattacher cela à sa surdité, mais pas seulement. Cela révèle un trait de caractère qui lui est propre. Dénuée de la moindre influence germanique, sa musique s'affirme résolument française, bien qu'il n'ait pas été cocardier comme le fut Debussy !

Revenons aux Sonates : elles semblent toutes deux avoir été construites autour de leur mouvement lent, celui de la première écrit en souvenir de l'Élégie qui devait être à l'origine un mouvement de sonate, celui de la seconde étant la transcription du Chant funéraire composé par Fauré pour la commémoration du centenaire de la mort de Napoléon 1^{er}...

Cédric Tiberghien : Leur construction en trois mouvements est en effet très symétrique. On a le sentiment que le premier prépare le mouvement lent central, et que le finale est une sorte d'exutoire. Celui de la Première Sonate, *Allegro comodo*, commence paisiblement, tandis que celui de la Seconde, *Allegro vivo*, explose dès le premier accord.

Il y a un mélange d'élan et de langueur dans cet Allegro comodo...

Cédric Tiberghien : Oui, il y respire un bonheur tranquille. Quand j'étais petit, mes parents écoutaient la musique de chambre de Fauré sur leur chaîne. J'ai associé ce finale à un dimanche de printemps bercé d'insouciance. Il faut laisser aller cette musique... Au début, c'est le temps qui s'égrène : nous avons voulu ce jeu délié, dans l'économie de pédale, cette clarté, cette limpidité des doubles-croches. Toute la vie du morceau réside dans celles-ci. L'allégresse est portée par l'élan de la mélodie, mais aussi par cet accompagnement du piano constamment en mouvement, du début à la fin qui exulte de joie.

La Deuxième Sonate semble avoir des ailes : elle va de l'avant, dans un élan permanent...

Cédric Tiberghien : Son premier mouvement donne l'impression d'un étirement à l'infini. C'est une mélodie sans fin. Dans le dernier tout est condensé, resserré. L'*Allegro vivo* final a quelque chose de fuyant. Il est d'une urgence extraordinaire, d'une effervescence irrésistible, qui emporte tel un tourbillon. C'est précisément ici que le mot « incandescence » m'est apparu comme définissant exactement ce qu'est pour moi cette musique. C'est le gaz que l'on allume et qui s'enflamme d'un seul coup. Une étincelle qui met le feu aux poudres... Cela est bouleversant pour l'interprète, propulsé dans une énergie soudaine, irrépressible. J'ai rarement rencontré cela, peut-être chez Schumann.

Bibliographie

1. Vladimir Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable*, Plon 1974
2. Jacques Bonnaure, *Gabriel Fauré*, Actes Sud/Classica 2017



Xavier Phillips, la générosité en héritage

Elle est son eau et son air. Il n'est pas une journée qui ne soit remplie de musique dans la vie de Xavier Phillips. Il n'est pas une minute sans qu'il la respire, la pense, la parle. Elle coule dans ses veines ainsi depuis l'enfance. Ses parents pianistes prenant la mesure de cette réalité, ont renoncé à leurs carrières pour se consacrer à l'éducation musicale de leur fils et de son aîné violoniste, Jean-Marc Phillips Varjabédian.

Très tôt, il fréquente l'école de l'exigence et de la bienveillance auprès de Jacqueline Heuclin qui fut l'assistante de Maurice Gendron, puis de Philippe Muller au Conservatoire de Paris, enfin après une moisson de Prix de concours internationaux, celle de la générosité auprès de son idole qui deviendra son maître pendant dix-sept ans, Mstislav Rostropovitch. De lui il tient son credo : « on donne quelque chose en tant qu'artiste par ce que l'on fait, avec humilité, non pas en mettant en avant son égo ». Il sait l'immensité de ce qu'il lui doit : son inestimable enseignement, des concerts sous sa direction avec les plus prestigieux orchestres américains après ses débuts avec l'Orchestre de Paris, et cette passion de la transmission, son impérieuse nécessité.

Pour lui qui a tant reçu, l'enseignement n'est pas dissociable de sa vie de concertiste. « Il faut porter attention aux autres, il faut se décentrer, Il faut donner » insiste-t-il. À la Haute École de Musique de Lausanne, site de Sion, ses étudiants apprennent que l'on ne triche pas en musique. Elle est affaire de passion, de vérité.

« Il faut certes défendre la musique telle qu'elle est écrite, mais surtout telle que le compositeur ou la compositrice l'a rêvée ». Voici comment Xavier Phillips conçoit sa mission d'interprète. Voici les valeurs qu'il transmet. Lui qui s'est construit avec le temps, le vécu, veut aussi rendre ses élèves plus forts. « Il est un roc, quelqu'un de rare, d'une grande intégrité humaine et artistique » dit de lui François-Frédéric Guy, l'un de ses partenaires de musique de chambre.

Jouer en trio ou quatuor constitués suppose un engagement au long cours, et pour certains l'exclusivité absolue. Xavier Phillips a choisi de vivre la musique par le fil de nouvelles rencontres, au gré d'affinités, d'envies partagées avec ce pianiste et tant d'autres musiciens dont Tedi Papavrami, Anne Gastinel, Cédric Tiberghien...et bien sûr avec son frère Jean-Marc Phillips-Varjabédian. Tous deux gravent au disque Kodály, Ravel, et font parler ensemble leurs racines arméniennes avec Khatchaturian, Babadjanian, Komitas...

Son horizon musical est vaste, infini. La découverte, la nouveauté font palpiter son cœur de musicien tout autant que les œuvres de Beethoven, Brahms, Offenbach ou Fauré, rejointes désormais par celles de Jaëll et de Sohy. Dans les pas de Rostropovitch, il se passionne pour Prokofiev, Chostakovitch, Dutilleux, Britten et leurs pièces concertantes. Lorsque « son » Matteo Gofriller de 1710 et lui prennent place devant l'essaim de l'orchestre, commence une aventure électrisante. Le sentiment de courir un formidable danger, jamais le même, se mêle à l'exaltation du jeu, au plaisir décuplé du son et de l'échange. Les muscles, le souffle, l'esprit mobilisés, la musique à fleur d'archet, alors il ne cherche plus, il trouve...

Cédric Tiberghien

Le pianiste français Cédric Tiberghien a forgé une véritable carrière internationale. Il est particulièrement applaudi pour sa polyvalence, comme en témoignent son vaste répertoire, sa programmation intéressante, son ouverture à l'exploration de formats de concert innovants et ses partenariats dynamiques dans le domaine de la musique de chambre.

Il s'est récemment produit avec des formations telles que les Berliner Philharmoniker, l'Orchestre national de France, le London Symphony Orchestra, le Cleveland Orchestra, le Boston Symphony, la Philharmonie tchèque, l'Orchestre philharmonique de Tokyo ou le NDR Elbphilharmonie Orchester. Parmi les chefs avec lesquels il collabore, citons Karina Canellakis, Nicholas Collon, Stéphane Denève, Edward Gardner, Enrique Mazzola, Ludovic Morlot, Matthias Pintscher, François-Xavier Roth et Simone Young.

En récital solo ou en musique de chambre, Cédric s'est produit dans le monde entier, notamment à Londres, Paris, Tokyo, Sydney ou New York. Il entretient une relation particulièrement étroite avec le Wigmore Hall de Londres, où il interprète actuellement un cycle intégral des variations de Beethoven, juxtaposées à des œuvres d'autres compositeurs afin d'illustrer l'évolution du genre. Ce répertoire est également en cours d'enregistrement pour harmonia mundi et un premier volume est déjà disponible. Le même label a édité récemment les concertos de Ravel avec Les Siècles sous la direction de François-Xavier Roth, parution acclamée de façon unanime par la critique et qui a reçu la distinction « Editor's Choice » dans la revue *Gramophone*.

Chambriste passionné, Cédric partage régulièrement la scène avec Xavier Phillips, mais également la violoniste Alina Ibragimova, l'altiste Antoine Tamestit et le baryton Stéphane Degout. Alina et lui se sont rencontrés en 2005 dans le cadre du programme « New Generation Artists » de la BBC Radio 3 ; depuis, ils se sont produits ensemble dans de grandes salles internationales et possèdent une vaste discographie.

The music of Gabriel Fauré is at once unclassifiable and inexpressibly beautiful. One must yield to its seductions, savour in it the charm of the unexpected. The cello is the voice of the Fauré *mélodie* without the words. Its mellowness conceals passion. When Xavier Phillips and Cédric Tiberghien take possession of it, it becomes sensual, incandescent, a bouquet of refined, evergreen harmonies. The *Élégie* and the *Berceuse* will never fade, nor will the two late cello sonatas, whose surging vitality is that of a young man of more than seventy!

Here you are performing as a duo for the first time, in an album devoted to Gabriel Fauré. How did you come to meet?

Cédric Tiberghien: We met through our children, who went to the same school. We were living in the same neighbourhood, a stone's throw from Paris, without being aware of each other. At that time, though, we had played together only rarely. Then I went to live far away from the capital, but we continued to see each other regularly. One day Fauré came up in our conversation. Since we shared the same enjoyment of his music, we said to ourselves, 'Why not?'

Xavier Phillips: For my part, I was planning a new single-composer disc, but I hadn't yet decided on which composer. Then we had that conversation and the idea of Fauré appealed to us. While the *Élégie*, the *Berceuse*, the *Sicilienne* are all very famous, the two sonatas are much less familiar. I thought that maybe I could do my bit to make them better known. We plunged into these works together, at the deep end, as it were.

What are your personal bonds with Gabriel Fauré?

Xavier Phillips: His music is really the music of my childhood. It was always there at home. My parents used to play it on piano four hands. The individual pieces have been my companions for many years. I'm thinking, for example, of the *Élégie*, which I used to play as a boy in the churches of Normandy, during the holidays. I came to the sonatas later, especially the Second, which is given in concert more often: its second movement is so reminiscent of the *Élégie*! I was keen to find the thread that links these late works to the short pieces.

Cédric Tiberghien: I don't have any precise recollection of my first Mozart or Bach piece, but I do remember perfectly my 'first Fauré', which I played at the age of eleven: it was the Barcarolle no.4. It was like a reward! I went out and bought the score myself. It was the same with Beethoven. I lived through the isolation of the pandemic with his Diabelli Variations and Fauré's Nocturnes; that tells you how much these two composers mean to me. But whereas Xavier has had these works for cello and piano at his fingertips for a long time, that was far from being the case with me. I played a few of the short pieces with my brother when I was a boy, but later on I had just done the First Sonata once. I learned the Second for this recording, and it called for a considerable investment.

How did you work together on this programme?

Cédric Tiberghien : We mostly just played it. It wasn't like the usual rehearsal process. Of course, there were some tricky passages of counterpoint that needed detailed practice to get them right. But we felt the need to play and play again, in order to sense the musical flow, the right tempo which gradually established itself, and sometimes changed.

And how did each of you practise on your own?

Xavier Phillips : Most of the time, I take an instinctive approach to music. Mstislav Rostropovich alerted me to the importance of periods and structure. I took an interest in that, but without ever wanting to go into too much detail. And that's the way I approached Fauré, rather like flying over a landscape, without asking myself any questions about his harmonic oddities, without dissecting his music. Fauré's music is very sensual, even in its most harmonically complex moments. Rigidity of construction, arithmetic are not for him. Some composers are more inclined that way, and then it's indispensable to deconstruct and analyse their music in order to understand it. With Fauré, there is nothing to understand. It's true that, as a cellist, I make the melodic line my priority. Obviously, the issue is more complex for the pianist.

Cédric Tiberghien: Yes, as a pianist I felt more resistance from the music as I worked on it! I often asked myself: why does he write like that, what's he trying to say? I was left without an answer. The more you try to take this music apart, the more its miraculous equilibrium escapes you! I compare it to the principle of quantum physics: when you observe something, the simple fact of observing it changes its state. In Fauré everything is in the 'in between'. You can't clearly distinguish or separate melody and harmony. If you try to, the music resists you. The more you step back, the more you look at it as a whole, the more unified, the clearer his music appears. As long as you don't try to interact with it too much, it flows naturally.

To work on Fauré, you need to let go, to have confidence in the intrinsic beauty of his music. What was natural for Xavier from the start required that process of realisation on my part. I had to accept not to understand, but only to be amazed.

Vladimir Jankélévitch put it very well: ‘There is no Faurean aesthetic . . . For Fauré, composing means doing without saying.’

Cédric Tiberghien: Fauré is elusive. Any attempt to grasp him is doomed to failure. You manage to play him once you’ve stopped trying to do so.

Xavier Phillips: Because he composes in accordance with academic forms, you think you can grasp him, get hold of him from that angle, but you won’t manage it. Because what emanates from his music doesn’t come from the form. It’s that passion, that ardour, everything that springs forth and is expressed within what could be a straitjacket, but isn’t one. The difficulty of this music is precisely to avoid making the listener aware of the formal framework. You have to be in the flow, in the excitement, and that’s something that escapes any notion of arithmetic or logic.

Does the very tight-knit counterpoint of the sonatas present a special difficulty for performers?

Cédric Tiberghien: It's a highly complex, unusual type of counterpoint, very different from the classical counterpoint we're used to with Bach. It was often the focus of our discussions.

Xavier Phillips: Yes, it is very disconcerting. This counterpoint is composed with colour. An added note, coming from some unexpected quarter, brings a colour to a specific moment. It flatters the ear. I was brought up on this music from childhood onwards, and it has always seemed natural to me. I've never found it bizarre, but rather strangely beautiful. That quality of strangeness generates a special emotion that you only experience with Fauré.

*Another quotation from Vladimir Jankélévitch: ‘The oeuvre of Fauré is an eternal departure and an infinite return.’
What do you think of that remark?*

Xavier Phillips: I think it’s apt, and very beautiful. Fauré’s music is like water. It’s in a perpetual loop, constantly flowing, like a stream that flows into a river, which itself flows into the sea, where rainclouds form, and so on . . . Its course is sometimes tumultuous, sometimes serene. His music is astonishing in its vitality. It works according to the principle of arborescence. For me the most striking example is the last movement of the Sonata no.1: Fauré marks an extremely slow tempo. We experimented with getting as close to his metronome mark as possible while still ensuring the music would move forward and remain fluid. We gradually lowered the tempo, just as you lower your heart rate. That allowed us to understand how his music unfolds – calmly, slowly, and then all at once it bursts into flame, ending in a surge of passion.

Cédric Tiberghien: This vitality is heightened still further in his two sonatas, written at over seventy years of age! They’re placid at the start, the tempo gradually gets faster, then suddenly you reach incandescence. That fire was already crackling in earlier pieces of his, like the First Violin Sonata and the First Piano Quartet. There’s a dichotomy between the elderly gentleman with the moustache we see in the photographs and his inner self, between his appearance and what the pictures don’t show.

*Fauré composed his first pieces for cello, the *Élégie* and the *Berceuse*, at a time when he frequented the cultivated bourgeois salons of the late nineteenth century. Jacques Bonnaure wrote of them, somewhat provocatively: 'If one knew only these pieces, one would think that Fauré was a purveyor of confectionery.' Would you agree with that?*

Xavier Phillips: At that time, Fauré also wrote a lot of *romances* for voice. He was quite consciously setting himself up as a romantic, in the sentimental sense of the term. That's how he made a name for himself, yielding to fashion in the deliberately sugary character of pieces like the *Berceuse* . . . If you didn't know the rest of his output, you might indeed think that his music belongs wholly to that universe. But Fauré was a craftsman. At the beginning he did what was expected of him, in order to give himself the means to express himself more freely and genuinely personally in his later career.

Yet this salon music remains authentic and extremely refined: how can one not be moved by the *Élégie*, how can one not melt on hearing the *Berceuse*, which is so delicate, so infinitely tender?

Do the later works also have this charm, this seduction?

Xavier Phillips : Those elements are his hallmark, an unabashed characteristic of his music that you find in his final works too, even though they're considerably sharper and sometimes abstruse. Some composers burn what they have worshipped, turn their backs on some of their earlier works. Fauré, on the other hand, repudiates nothing. That's one of the main reasons that I love everything in his output.

Cédric Tiberghien : You also have to place this factor in the context of the *mélodie*, a thread that ran throughout his life. Fauré had the invaluable gift of melody. He composed an enormous amount for the voice, and very little for solo instruments, except for piano, violin and cello. In both sonatas there are phrases that could be sung. You could invent words to fit them and it would work. That would be impossible with the Debussy Sonata! *Après un rêve* is as beautiful when you sing it as when you play it on the cello.

Do the sonatas revert to a Classical style?

Xavier Phillips: Yes, if you consider the Romantic character of the early works. The Classicism of the sonatas is accompanied by a pronounced conciseness that verges on aridity. The style has been distilled. There's still the same tendency to develop the discourse, but at the same time everything is extremely precise, which may seem paradoxical.

Fauré wrote in a letter, shortly before composing his Second Sonata: 'It's such a nuisance to be old! I'll notice it less once I've got back to my work.' His last pieces, composed in a very short space of time, constitute an extraordinary final bouquet, amazingly fresh and vigorous.

Cédric Tiberghien: They have the kind of energy that has not been altered by age. The lines are strong. The melody becomes incredibly firm. Everything is very dense, concentrated. Fauré pares down his style to the essence. But I don't think that he wanted to return to his youth, that he wanted to cling onto it pathetically, with a feeling of nostalgia. This final period of his creative life corresponds to a form of glorious fulfilment, a blossoming of all that has gone before. Once he was freed from his time-consuming duties as director of the Paris Conservatoire, which he carried out until the age of seventy-five, his music took on a new lease of life, in spite of his deafness.

Deafness was an affliction Fauré shared with Beethoven. What impact did it have on him and his creative activity, on these late works?

Cédric Tiberghien: He was deeply affected by it. There's a dark, dramatic side in his late music, in some of the barcarolles and nocturnes, in the slow movements of the two cello sonatas. The minor keys, especially D minor, are recurrent. I think that his deafness isolated him from his environment, forcing him to withdraw into his inner world. This preserved the integrity of his highly personal language, keeping him away from the influences, movements and developments of his time. Throughout his long life, he never deviated from his form of musical thought, no matter what was going on around him.

Xavier Phillips: The composers of his time, Debussy, Ravel, were very attracted by jazz, American influences, Arabic-Andalusian music and so on. But Fauré, not at all! He steered his own his course, imperturbably, to the point of obstinacy. You can certainly attribute that to his deafness, but it's not the only reason. It reveals a specific trait of his character. His music is resolutely French, devoid of the slightest Germanic influence, even though he wasn't a nationalist like Debussy!

Let's get back to the sonatas. They both seem to have been built around their slow movement: no.1 on a recollection of the Élégie (which was originally intended to be a movement in a sonata), no.2 on the Chant funéraire written to commemorate the centenary of the death of Napoleon I.

Cédric Tiberghien: It's true, that three-movement structure is very symmetrical. One has the impression that the first movement prepares the way for the central slow movement, and that the finale is a sort of release after it. The finale of the First Sonata, Allegro comodo, begins peacefully, while that of the Second, Allegro vivo, explodes right from the first chord.

There's a mixture of momentum and languor in the Allegro comodo of no.1.

Cédric Tiberghien: Yes, it radiates a quiet happiness. When I was a child, my parents used to listen to Fauré's chamber music on their hi-fi. I associated this finale with a carefree spring Sunday. You have to leave this music free to go its own way . . . At the start, time is ticking by: we consciously chose the fluid playing style we use here, the economical pedalling, the clarity, the limpidity of the semiquavers. The whole life of the piece lies in those semiquavers. The euphoric atmosphere is generated by the élan of the melody, but also by the piano accompaniment, which is constantly in motion from the movement's opening to its exultant conclusion.

The Second Sonata seems to have wings: it advances with unflagging momentum.

Cédric Tiberghien : Its first movement gives the impression that it's stretching out ad infinitum. It's an endless melody. In the finale, by contrast, everything is condensed, tautened. This Allegro vivo has something volatile about it. It possesses an extraordinary urgency, an irresistible effervescence that sweeps you along like a whirlwind. It was here that the word 'incandescence' occurred to me as defining exactly what this music is for me. It's like when you switch on the gas and the flame ignites at once. A single spark that sets everything ablaze. It's overwhelming for the performer, who is propelled into a sudden, irrepressible energy. I've rarely encountered that elsewhere – maybe sometimes in Schumann.



PLAGES CD
TRACKS



Xavier Phillips, a legacy of generosity

It is his water and his air. There is not a day in the life of Xavier Phillips that is not filled with music. Not a minute goes by without his breathing, thinking, speaking of music. It has been flowing in his veins since childhood. His pianist parents, once they realised this undeniable fact, gave up their careers to devote themselves to the musical education of their son and his elder brother, the violinist Jean-Marc Phillips Varjabédian.

From an early age, he was trained with rigour and benevolence by Jacqueline Heuclin, who was Maurice Gendron's assistant, then by Philippe Muller at the Paris Conservatoire, and finally, after winning a number of prizes at international competitions, was schooled in generosity by his idol, Mstislav Rostropovich, who was to become his mentor for seventeen years. It is from Rostropovich that he takes his credo: 'You give something as an artist through what you do, with humility, not by showing off your ego.' Phillips knows the immense debt he owes the Russian cellist: his priceless teaching, concerts under his direction with the most prestigious American orchestras after his debut with the Orchestre de Paris, and that passion for transmission and its imperious necessity.

For Xavier Phillips, who has received so much, teaching cannot be dissociated from his life as a concert performer. 'You have to focus your attention on others, to look outside yourself, to give back', he insists. At the Sion campus of the Haute École de Musique de Lausanne, his students learn that one does not cheat in music. It is a question of passion and truth.

‘Of course you have to champion the music as it is written, but above all as the composer dreamt it.’ This is how he sees his mission as a performing artist. These are the values he transmits. As someone who has built himself over time, through experience, he also wants to make his students stronger. ‘He is a rock, a rare personality, of great human and artistic integrity’, says the pianist François-Frédéric Guy, one of his chamber music partners.

To be a permanent member of a trio or quartet implies a long-term commitment, even if not exclusive for some. For his part, Xavier Phillips has chosen to experience music through new encounters, following the affinities and desires he shares with Guy and with so many other musicians, among them Tedi Papavrami, Anne Gastinel, Cédric Tiberghien – and of course Jean-Marc Phillips-Varjabédian. The brothers have made recordings of Kodály and Ravel, and together they give voice to their Armenian roots playing Khachaturian, Babadjanian and Komitas.

His musical horizon is vast, indeed infinite. Discovery and novelty make his musician’s heart beat just as fast as the works of Beethoven, Brahms, Offenbach or Fauré, recently joined by those of Marie Jaëll and Charlotte Sohy. Following in the footsteps of Rostropovich, he is a passionate exponent of the concertante music of Prokofiev, Shostakovich, Dutilleux and Britten. When he and ‘his’ Matteo Gofriller of 1710 take their places in front of the buzzing excitement of the orchestra, an electrifying adventure begins. The feeling of running a formidable danger, never the same, mingles with the exaltation of playing, the heightened pleasure of the sound and of the exchange. With muscles, breath, mind energised, music springing from his bow, he no longer seeks, he finds . . .

Cédric Tiberghien

Cédric Tiberghien is a French pianist who has established a truly international career. He has been particularly applauded for his versatility, as demonstrated by his wide-ranging repertoire, interesting programming, an openness to explore innovative concert formats and his dynamic chamber music partnerships.

Recent highlights have included performances with the Berliner Philharmoniker, Orchestre National de France, and London Symphony, Cleveland, Boston Symphony, Czech Philharmonic, Tokyo Philharmonic and NDR Elbphilharmonie orchestras. His conductor collaborations include Karina Canellakis, Nicholas Collon, Stéphane Denève, Edward Gardner, Enrique Mazzola, Ludovic Morlot, Matthias Pintscher, François-Xavier Roth and Simone Young.

Cédric has performed solo and chamber recitals throughout the world, including London, Paris, Tokyo, Sydney and New York. He has a particularly close relationship with the Wigmore Hall where he is performing the complete Beethoven variations juxtaposed with works by other composers, thus illustrating the evolution of the genre. This repertoire is also being recorded for harmonia mundi, and the first volume is already available. The same label has released the Ravel Concertos with Les Siècles/François-Xavier Roth, a release that has attracted superlative critical acclaim, including the accolade of 'Editor's Choice' in *Gramophone Magazine*.

Cédric is a dedicated chamber musician. In addition to Xavier Phillips, his regular partners include violinist Alina Ibragimova, violist Antoine Tamestit and baritone Stéphane Degout. Alina and he first met as members of the BBC Radio 3 New Generation Artists scheme in 2005; they have since performed together at major international venues and have an extensive discography.



ガブリエル フォーレ

1845-1924

グザヴィエ・フィリップス チェロ
セドリック・ティベルギアン ピアノ

チェロ・ソナタ第1番 二短調 作品109	18'57
1 アレグロ	5'13
2 アンダンテ	6'29
3 終曲:アレグロ・コモド	7'15
4 エレジー 八短調 作品24	6'48
5 セレナード 作品98	3'03
6 シシリエンヌ 作品78	3'31
7 子守唄 作品16	3'29
8 ロマンズ 作品69	3'30
9 蝶々 作品77	2'46
チェロ・ソナタ第2番 ト短調 作品117	16'47
10 アレグロ	5'34
11 アンダンテ	6'15
12 アレグロ・ヴィーヴォ	4'58
13 夢のあとに 作品7-1 (編曲:パブロ・カザルス)	2'58

TT: 61'50

ガブリエル・フォーレの音楽は分類不能であり、名状しがたい美を湛えている。私たちは、その誘惑に抗うことなく、思いもよらぬ魅力を堪能しなければならない。チェロの言葉なき声は、甘美さの中に情熱を秘めたフォーレの旋律を歌う。グザヴィエ・フィリップスとセドリック・ティベルギアンがフォーレの旋律を我がものにした瞬間、それは官能性を帯び、白熱し、瑞々しく洗練された響きの花束となる。《エレジー》も《子守唄》も、いつまでも色あせることはない。そして晩年の2曲のチェロ・ソナタには、70歳を超えてなお若々しいフォーレの活力がみなぎっている！

お二人は、ガブリエル・フォーレの作品を集めた本盤で、デュオとして初共演なさいました。出会いのきっかけは？

セドリック・ティベルギアン： お互いの子どもが同じ学校に通っていた縁で出会いました。二人ともパリ近郊の同じ界隈に住んでいたのですが、はじめはそれを知らなかったのです。ずいぶん後になって、時おり共演するようになりました。その後、私がパリから遠く離れた場所に引っ越してからも、定期的に顔を合わせていました。ある日、雑談の中でフォーレの名が挙がり、二人とも彼の音楽に愛着を抱いていたことから、デュオの話が持ち上がりました。

グザヴィエ・フィリップス： 当初、私は一人の作曲家をテーマに新譜の計画を練っていたのですが、誰にするか決めかねていました。ちょうどそのときフォーレの話になり、二人とも乗り気になったのです。有名曲《エレジー》、《子守唄》、《シシリエンヌ》に比べると、二つのチェロ・ソナタは知名度が低いため、2曲の普及に少しは貢献できるのではないかと考えました。今回私たちは、まるで深海に潜り込むように、フォーレの作品に身を浸すことができました。

フォーレへの個人的な思い入れについてお聞かせください。

グザヴィエ・フィリップス：私の幼少期は、フォーレの音楽とともにありました。両親がフォーレのピアノ作品を連弾していましたし、家ではいつも彼の音楽が流れていました。チェロのための小品は、いずれも長年にわたって私が親しんできた音楽です。たとえば子どもの頃、私は休暇中にノルマンディーの教会でよく《エレジー》を弾いていました。二つのチェロ・ソナタを演奏するようになったのはもう少し後で、特に第2番をより頻繁にコンサートで取り上げています。第2番の第2楽章は《エレジー》を彷彿させます！——このように小品と晩年の作品を結びつける“糸”を見出すと、興奮します。

セドリック・ティベルギアン：モーツァルトやバッハについて聞かれても、何を初めて弾いたのか思い出せないのですが、11歳のとき初めて弾いたフォーレの曲は鮮明に覚えています。《舟歌 第4番》で、ご褒美を貰ったような気分でした！ しかも自分で楽譜を買いに行きました。ベートーヴェンにかんしても同様のエピソードがあります。私はベートーヴェンの《ディアベッリ変奏曲》とフォーレの『夜想曲集』を弾きながら、新型コロナ・ウイルス感染拡大中のロックダウンを乗り切りました。二人が私にとってどれほど重要な作曲家であるかがお分かりいただけるでしょう。とはいえ、フォーレがチェロとピアノのために書いた作品にかんしては、グザヴィエのように長年にわたって弾き込んできたわけではありません。幼い頃に幾つかの小品を兄弟と一緒に弾いたことがあるだけで、その後は《チェロ・ソナタ第1番》を一度弾いたきりでした。第2番は今回のレコーディングのために新たに学んだ曲で、準備にはありったけの力を注ぎました。

お二人では、録音前にどのような準備をなさったのですか？

セドリック・ティベルギアン： ひたすら二人で一緒に弾きました。通常のリハーサルとは違うアプローチです。もちろん、入り組んだ対位的なパッセージは、入念に確認して仕上げる必要がありましたが、基本的には音楽の流れや適切なテンポを感じるために何度も一緒に演奏しました。流れやテンポは、徐々におのずと確立されていきましたし、その後に変化することもありました。

お一人での準備はいかがでしたか？

グザヴィエ・フィリップス： たいていの場合、私は音楽に直感的にアプローチします。かつてムスティスラフ・ロストロポーヴィチから、楽節や楽曲構造を重視することを学びましたので、もちろんそれらの要素に関心を向けてはきましたが、あまりに微に入り細を穿(うが)つようなアプローチは避けています。フォーレの音楽にも、その方向性で取り組んでいます。彼の癖も二癖もある和声について考え過ぎず、彼の音楽を“解剖”して分析することもせず、上空から景色を眺めるように、彼の作品と向き合っています。フォーレの音楽は、もっとも複雑な和声が繰り広げられる箇所さえ、実に官能的です。厳密な構造や数学的な設計は彼の音楽の特性ではありません。作曲家たちの中には、よりそのような傾向をもつ人もおり、その場合は、作品の理解に“解体”や分析が欠かせません。しかしフォーレの音楽は、奏者に“理解”を求めません。私はチェリストとしての立場上、旋律に最大の注意を向けていますが、ピアニストにとって、この問題がより複雑であることは言うまでもありません。

セドリック・ティベルギアン：確かに、ピアニストとしてフォーレの作品に取り組む中で、よりいっそう“ひっかかり”を感じました！ しばしば私は、こう自問しました。なぜフォーレはこのように書いたのだろうか？ 彼は何を言わんとしているのだろうか？ ……結局、答えを手にすることはできませんでした。フォーレの音楽を“分解”しようとすればするほど、その奇跡的な“平衡”が逃げて行ってしまうのです！ これは、量子物理学の原理にたとえられます。何かを観察しているとき、観察しているという事実それ自体が、その有様を変化させてしまうからです。フォーレの音楽では、全てが多義的です。というのも、旋律と和声を明確に区別したり、分離したりすることができないのです——そうしようとした瞬間、音楽は私に抗います。裏を返せば、後ろに下がれば下がるほど、全体像を眺められるようになります。彼の音楽は、立ち入り過ぎないようにすれば、自然に流れていきます。

フォーレの場合、彼の作品に本来的にそなわっている美を信頼し、手放してみる勇気が求められます。それはグザヴィエにとっては、もともと自明でしたが、私には、それを認識するプロセスが必要でした。私は、“理解せず、ただ感嘆すればいいのだ”と、悟らなければならなかったのです。

ウラジミール・ジャンケレヴィッチは、それを巧みに言い表しています：「フォーレの美学など存在しない(…)フォーレにとって作曲することは、言わずして為(な)すことなのだから」と……

セドリック・ティベルギアン：フォーレの音楽は捉えどころがありません。彼を理解しようとするいかなる企ても、実を結ばぬ運命にあります。真に彼の作品を演奏できるようになるのは、理解を諦めたときです。

グザヴィエ・フィリップス：フォーレは伝統的な形式を用いて作曲しています。それゆえに私たちは、彼の作品をつかみ、手中に収められるような錯覚を覚えます。しかし、それは上手くいきません。なぜなら、彼の音楽が放つものは、形式に由来しているわけではないからです。むしろ、制約となりうるのに制約ではない形式の内部で、情熱や高揚といった全てのものがほとぼしり、表現されています。フォーレを演奏するさい、形式という枠組を聞き手に意識させないようにすることが重要で、それは困難を極めます。演奏者は、音楽の流れと高揚の中に身を置かなければなりません。そのような姿勢は、あらゆる数学的ないし論理的な概念の埒外(らちがい)にあります。

二つのチェロ・ソナタの緻密な対位法書法は、とりわけ奏者に困難を突きつけるのでしょうか？

セドリック・ティベルギアン：フォーレの対位法は極めて複雑で独特であり、私たち二人も、しばしばそれについて話し合いました。バッハの作品を通じて慣れ親しまれている伝統的な対位法とは、かなり異なります。

グザヴィエ・フィリップス：確かに、フォーレの対位法は意表を突くもので、言わば色彩を伴っています。ある瞬間、よく分からない所からやって来て加わった一音が、色彩をもたらすのです。それは耳を楽しませてくれます。そのような対位法を、私はつねに自然に受けとめてきましたし、一度も変だと思ったことはありません。幼い頃からずっと、フォーレの音楽に囲まれてきたからでしょう。むしろ、そこには不思議な美しさがあると思います。まさにこの不思議さが、フォーレの音楽の中でしか出会えない特異な感情を生み出しています。

ジャンケレヴィッチは、こうも書いています。「フォーレの作品は、絶えざる出発であり、際限のない帰還である」と。これについては、どう思われますか？

グザヴィエ・フィリップス：とても美しい表現ですし、的を射ていると思います。フォーレの音楽は水のように、終わりのないループ（環）の中にあります。その水は小川となって大河に注ぎ、その大河は海に注ぎ、海から雨雲が作られ、雨水が再び小川になります……。水の流れは時に激しく、時に穏やかです。フォーレの音楽は驚くべきヴァイタリティをそなえており、根付き木のように展開されます。そのもっとも顕著な例は、《チェロ・ソナタ第1番》の終楽章だと思います。ここでフォーレは、極めて遅いテンポを指定しています。私たち二人は、試しに彼のメトロノーム表記にできるだけ近いテンポで演奏してみました。音楽が前進して流れ続ける瀬戸際まで、次第にテンポを落としてみたのです。まるで自分たちの心拍を下げていくかのように……。それによって私たちは、彼の音楽の展開を把握することができました——それは慎重に、緩やかに進み、突如として燃え上がり、押し寄せる情熱とともに幕を閉じます。

セドリック・ティベルギアン：そのヴァイタリティは、彼が70歳を超えてから手がけた二つのチェロ・ソナタの中で倍増しています！ 2作とも穏やかに始まりますが、次第にテンポが速まり、突然、白熱します。この炎は、すでに彼の以前の作品——たとえば《ヴァイオリン・ソナタ第1番》や《ピアノ四重奏曲第1番》——の中でパチパチと音を立てていました。私たちが写真を通して知っている髭をたくわえた老齡の紳士と、彼の内面は、全く違います。彼の外見と、内に秘められているものは異なるのです。

フォーレの初期のチェロ作品である《エレジー》と《子守唄》が書かれたのは、彼がブルジョワたちや知識人たちが集うサロンに足繁く通っていた19世紀後半です。ジャック・ボノールは、この2曲について、いささか挑発的な文章を書いています。「これらの作品だけが知られていたら、世間はフォーレが甘ったるい菓子ばかり作っていたと思うだろう」と。これに賛同なさいますか？

グザヴィエ・フィリップス：当時のフォーレは、声楽のためのロマンスも沢山書いていました。彼は、進んでロマンチックな作曲家として身を立て、名を挙げたのです。《子守唄》でそうしたように、意図して流行りの“甘ったるい”曲想を取り入れながら……。確かに私たちは、もしも他の作品を知らなければ、彼の音楽がもっぱらそのような世界に属していると考えerでしょう。しかし、フォーレは職人です。彼は若き日に、周囲の期待に応えて曲を書き、生活の糧を得ました。だからこそ後年に、よりいっそう自由に、真に自分らしく、表現することができたのです。

そうは言っても、彼のサロン音楽は誠実で、洗練を極めています——《エレジー》には心動かされずにはられませんし、どこまでも繊細で優しい《子守唄》を聞くと、決まって心がやわらぎます。

後期の作品群も、同じように私たちを魅了し魅惑するのでしょうか？

グザヴィエ・フィリップス：それは、フォーレの全作品のトレードマークとして、彼の晩年の作品群の中にも見出されます。ただし晩年の作品は、よりいっそう鋭利で、時に深遠ですが……。作曲家たちの中には、初期の作品に背を向け、かつて自身が愛したものを灰にする人もいますが、フォーレは全てを受け入れました。それこそが、私が彼の全作品を愛する主な理由の一つです。

セドリック・ティベルギアン：彼の音楽の魅力を、旋律との関係から考察する必要もあります。旋律は、彼の生涯を貫く糸のような存在です。フォーレは、旋律の生み手として非凡な才能に恵まれていました。彼は夥しい数の声楽曲を書いたいっぽうで、ピアノ、ヴァイオリン、チェロを例外とすれば、独奏楽器のための作品は僅かしか残していません。二つのチェロ・ソナタには、“歌える”フレーズが散見します。適当な歌詞を付ければ、立派な歌曲になってしまうのです。それはドビュッシーの《チェロ・ソナタ》では考えられないことです！ 《夢のあとに》の旋律は、チェロで弾いても、歌っても、美しく流れていきます。

フォーレは二つのチェロ・ソナタにおいて、古典派の様式に回帰したと思われませんか？

グザヴィエ・フィリップス：彼の初期作品のロマン主義的な作風をかんがみれば、そう言えると思います。二つのチェロ・ソナタの古典派的な様式は、無味乾燥さの瀬戸際で、著しい簡明さを聞かせます。言わば、純化された様式です。そこには詳説しようとする傾向が依然としてみられるものの、全てがこの上なく明瞭であるため、矛盾しているように思えるかもしれません。

フォーレは、《チェロ・ソナタ第2番》に着手する直前に綴った手紙の中で、こう述べています。「老いは忌まわしい！ だが作曲を再開すると、老いていることをたちまちに忘れていく」——彼の晩年に続けざまに生まれた作品は、驚くほど若々しく澆刺とした、最期の花束にたとえられます。

セドリック・ティベルギアン：晩年の作品は、年齢を重ねても変わることのないエネルギーを宿しています。その筆致は力強く、旋律は信じられないほど頑強です。そして全てが、極めて濃密に凝縮されています。フォーレは自身の様式から無駄を削ぎ落とし、その真髄を差し出しています。とはいえ彼は、若き日に戻りたがっていたわけではなく、郷愁を抱えて感傷的に若さに執着していたわけでもないと思います。この晩年の時期は、過去の全てを花ひらかせ、彼の作曲家人生を輝かしく終焉させています。彼は、75歳までパリ国立音楽院の院長を務めました。気の抜けない責務から解放されるやいなや、彼は——難聴に悩まされながらも——自身の創作活動に新たな発展をもたらしました。

難聴は、フォーレとベートーヴェンの苦悩の種でした。この病は、フォーレ自身や彼の創作活動、そして晩年の作品群に、どのような影響を及ぼしたのでしょうか？

セドリック・ティベルギアン：フォーレは、ひどく難聴に翻弄されました。幾つかの舟唄や夜想曲といった晩年の作品、さらに二つのチェロ・ソナタの緩徐楽章には、暗くドラマティックな側面がみとめられます。じっさい、短調、とりわけ二短調が繰り返し用いられています。私が思うに、難聴は、フォーレを取り巻く環境から彼を孤立させ、内なる世界に引きこもるよう強いました。それによって、彼の極めて独自の音楽言語は、20世紀初頭のさまざまな影響や動向や進展とは距離を置いたのです。フォーレは長い生涯を通じて、周囲で何が起ころうと、自分自身の音楽的思想から決して逸(そ)れませんでした。

グザヴィエ・フィリップス：ドビュッシーやラヴェルら、同時代を生きた作曲家たちは、ジャズ、アメリカの動向、アラビア音楽やアンダルシア音楽など、さまざまなものに強く惹かれました。しかしフォーレは、それらに見向きもしませんでした！ 彼が、冷静かつ頑なに、ひたすら我が道を歩んだことは、確かに難聴とも関係しているはずですが、それは唯一の理由ではありません。彼はもともと、そのような特性の持ち主だったのです。フォーレはドビュッシーのような愛国主義者ではありませんでしたが、それでもフォーレの音楽は断固としてフランス的で、ドイツ音楽の影響は微塵も見当たりません！

チェロ・ソナタに話題を戻しましょう。2作はいずれも、緩徐楽章を中心に構築されているような印象を与えます。第1番の緩徐楽章は《エレジー》の追憶であり(もともと《エレジー》自体が、あるソナタの楽章として構想されていました)、第2番の緩徐楽章は、ナポレオン1世の没後100年記念式典のためにフォーレが書いた《葬送歌》に基づいています。

セドリック・ティベルギアン：おっしゃる通り、2作の3楽章構成は非常にシンメトリックです。冒頭楽章は、中央に置かれた緩徐楽章のために道を準備しているように思えますし、終楽章は、ある種の解放の音楽です。第1番の終曲〈アレグロ・コモド〉は安らかに始まりますが、第2番の終曲〈アレグロ・ヴィーヴォ〉は、出だしの和音から勢いを爆発させます。

第1番の〈アレグロ・コモド〉では、躍動感と愁いが同居していますね。

セドリック・ティベルギアン：この楽章は、安らかな幸福感を放ちます。私の幼少期に、両親がステレオでフォーレの室内楽曲をよく聞いていました。第1番の終曲は、春の屈託のない日曜を私に連想させます。奏者は、この音楽が思いのままに進んでいけるよう、背中を押してやらなければなりません。出だしでは時が刻々と過ぎていきます。ここで私たちは意識的に、流れるような演奏スタイルと控えめなペダルの使用を心がけ、16分音符が明快かつ明瞭に響くよう努めました。この楽章全体の活気は、16分音符にかかっています。幸福感にあふれる雰囲気は、躍動的な旋律のみならず、ピアノ伴奏からも生まれ出ています。じっさいピアノ・パートは、終楽章の冒頭から、喜びに満ちた結末に至るまで、絶えず動きまわっています。

《ソナタ第2番》は、まるで翼が生えているかのようです——決して衰えぬ勢いとともに前進していきます。

セドリック・ティベルギアン：第1楽章は、果てしなく延伸しているような印象を与えます。旋律に終わりがありません。これとは対照的に、終楽章〈アレグロ・ヴィーヴォ〉では全てが収縮し、凝縮されています。この終楽章は移り気です。そこには並々ならぬ切迫感と、私たちが旋風のように運び去る抗しがたい熱狂があります。この音楽の有様を的確に形容する“白熱”という言葉が私の頭に浮かんだのも、まさにこの楽章においてです。火がついた途端に燃え上がるガスのような音楽であり、火花のように感情をかき立てる音楽です……。それは演奏者を圧倒し、抑えがたいエネルギーへと不意に駆け立てます。これは、おそらくシューマンの一部の作品を例外とすれば、他では滅多に得られない体験です。



グザヴィエ・フィリップス 寛大のレガシー

音楽は、彼の水であり空気である。グザヴィエ・フィリップスの人生において、音楽で満たされぬ日は1日もない。そして彼が音楽を呼吸し、音楽について考え、音楽について語らぬ時間は1分たりともない。音楽は、幼少期から彼の血の中に流れ続けてきた——この明白な事実をみとめた彼の両親は、もともとピアニストであったが、自分たちのキャリアを脇に置き、息子グザヴィエと彼の兄ジャン＝マルク・フィリップス＝ヴァルジャベディアン——のちにヴァイオリニストになる——の音楽教育に全力を注いだ。

グザヴィエは早い時期から、モーリス・ジャンドロンの助手であったチェロ奏者ジャクリーヌ・ウークランのもとで、厳格かつ善意に満ちた教えを授けられた。その後パリ国立音楽院でフィリップ・ミュレルに師事したグザヴィエは、多数の国際コンクールへの入賞を果たしたのちに、巨匠ムスティスラフ・ロストロポーヴィチの目にとまり、彼から寛大な導きを得ることになる。以来17年間、グザヴィエはロストロポーヴィチをメンターと仰ぎ、薫陶を受けた。グザヴィエのモットーも、ロストロポーヴィチから受け継いだものだ——「謙虚に、エゴを封印し、芸術家としての行為を通して他者に何かを与える」……。グザヴィエは、自身がロストロポーヴィチにどれほど多くを負っているのかを知っている——貴重な教え、パリ管弦楽団へのデビューの後に彼の指揮で実現したアメリカの名門オーケストラとの共演、音楽教育への情熱、指導者としての義務感など、枚挙にいとまがない。

ロストロポーヴィチから大きな学びを得たグザヴィエは、教育活動を演奏活動と切り離して考えることができない。「みずからの関心を他者に注ぎ、自己の外に目を向け、かつて自分が受け取ったものを社会に還元しなければなりません」と、グザヴィエは言う。ローザンヌ高等音楽院のシオン校で、彼の生徒たちは、音楽において不正をはたらくことはできないと学んでいる。それは情熱と真実にかかわる問題だ。

「いうまでもなく、音楽作品を、書かれている通りに擁護しなければなりません。しかし私たち演奏家の何よりの使命は、作曲家が夢見た通りに作品を擁護することなのです」と、彼は述べている。それこそが、彼が次代に伝えようとしている価値観である。時間をかけ経験を通じて自己を築いてきた者として、グザヴィエは、教え子たちがより強くなることを望んでもいる。彼の室内楽のパートナーの一人であるピアニストのフランソワ＝フレデリック・ギィは、グザヴィエについて「彼は、言わば岩であり、類まれな個性をもつ素晴らしい人間であり、高潔な芸術家です」と語っている。

トリオやクアルテットの一員として演奏することは、たとえそれが唯一の活動の場ではなくとも、長期にわたる献身を意味する。グザヴィエは、ギィの他、テディ・パパヴラミ、アンヌ・ガスティネル、セドリック・ティベルギアンら多くの演奏家たちと深く通じ合い、願望を分かち合いながら、新たな出会いの数々を通じて音楽を“生きる”道を選んできた。とりわけ兄ジャン＝マルクとは、コダーイとラヴェルの作品をともに録音し、二人のルーツであるアルメニアの作曲家たち——ハチャトゥリアン、ババジャニアン、コミタス——の作品にも光を当てている。

グザヴィエの音楽的地平線は広大で、果てしない。知られざる作品や新奇な作品との触れ合いは、ベートーヴェンやブラームスやオッフェンバックやフォーレの作品と同じくらいに、音楽家グザヴィエの心を高ぶらせる——そこには近年、マリー・ジャエルとシャルロット・ソヒーの作品も加わった。またロストロポーヴィチにならって、グザヴィエも、プロコフィエフ、ショスタコーヴィチ、デュティユー、ブリテンの協奏的作品を熱心に演奏している。グザヴィエと彼の“相棒”マッテオ・ゴフリラー（1710年製）が、熱狂に湧くオーケストラの前に現れると、興奮に満ちた冒険がはじまる。一期一会の素晴らしい危険を冒しているという感覚は、演奏による感情の高揚や、音および音を通じた交流が生む至高の喜びと混ざり合う。筋肉、呼吸、奮い立つ心、そして彼の弓から湧き出でる音楽とともに、もはやグザヴィエは探し求めることはせず、見出すことになる……

セドリック・ティベルギアン

フランス出身のピアニスト、セドリック・ティベルギアンは、広く国際的な活動を展開している。幅広いレパートリー、創意に富んだプログラミング、斬新なコンサート形式を探求する開かれた精神、室内楽の分野での精力的な人脈作りが示すティベルギアンの多才ぶりは、とりわけ高い評価を得ている。

近年の活動のハイライトとして、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団、フランス国立管弦楽団、ロンドン交響楽団、クリーヴランド管弦楽団、ボストン交響楽団、チェコ・フィルハーモニー管弦楽団、東京フィルハーモニー交響楽団、NDRエルプフィルハーモニー管弦楽団との共演が挙げられる。またこれまで、カリーナ・カネラキス、ニコラス・コロソ、ステファヌ・ドゥナーヴ、エドワード・ガードナー、エンリケ・マツォーラ、リュドヴィク・モルロー、マティアス・ピンチャー、フランソワ＝グザヴィエ・ロト、シモーネ・ヤングらの指揮でソリストを務めている。

ロンドン、パリ、東京、シドニー、ニューヨークをはじめ、世界各地でソロ・リサイタルおよび室内楽公演に出演。とりわけ密な関係を結んでいるウィグモア・ホールでは、ベートーヴェンの全変奏曲を他の作曲家たちの作品と組み合わせたリサイタルを通して、変奏曲のジャンルの変遷に迫っている。このプロジェクトは、現在ハルモニア・ムンディでの録音も進められており、第1弾がすでにリリースされている。このほか、同レーベルから発表したラヴェルの両ピアノ協奏曲のアルバム（共演：ロト指揮レ・シエクル）は絶賛され、『グラモフォン』誌の「エディタース・チョイス」にも輝いた。

室内楽にも力を注ぐティベルギアンは、グザヴィエ・フィリップスはもとより、ヴィオラのアントワーヌ・タメスティ、バリトン歌手ステファヌ・ドゥグーらと定期的に共演している。ヴァイオリンのアリーナ・イブラギモヴァとは、2005年にBBC (Radio 3) のニュー・ジェネレーション・アーティストにともに選出されたのを機に知り合い、以来、世界の主要なホールで共演を重ねており、多数のデュオ・アルバムをリリースしている。



© Christian Legay

Cité musicale-Metz

Maison de toutes les musiques et de la danse à Metz, la Cité musicale-Metz est le fruit de l'histoire de la ville de Metz et de la Région Grand Est traditionnellement acquises à la musique. Projet précurseur en France sur ce modèle, la Cité musicale-Metz rassemble les trois salles de spectacle de Metz (Arsenal, BAM et Trinitaires) et l'Orchestre national de Metz dans un projet ambitieux au service de la création et de l'innovation artistique, à la croisée de toutes les esthétiques musicales et les disciplines, en faveur du public et des amoureux de la musique.

La Cité musicale-Metz est un centre névralgique pour les artistes, et en premier lieu pour l'Orchestre national de Metz et les musiciens qui le composent. Avec ses salles exceptionnelles tant par leurs qualités acoustiques que par leur histoire, elle a la possibilité d'accueillir et de faire découvrir les plus grands interprètes, les compositeurs et auteurs de notre temps pour cultiver la curiosité et la ferveur du public.

La Cité musicale-Metz est un enjeu artistique et économique, un projet de ville qui offre la possibilité de faire rayonner des projets musicaux sur toute la Région Grand Est, dans la Grande Région, en France, partout en Europe et bien au-delà. C'est aussi un projet de société qui porte l'ambition d'ouvrir au plus grand nombre un service public de la culture empreint d'excellence et basé sur la diversité musicale.

La Cité musicale-Metz développe un projet social et éducatif qui permet aux jeunes, aux familles, à toutes les générations, aux plus éloignés des salles de spectacle de découvrir les plaisirs de la musique à travers des actions d'éducation artistique, de médiations ou encore des rencontres conviviales et familiales.

Cité Musicale-Metz

The house of all musics and dance in Metz, the Cité Musicale-Metz is the fruit of the history of the City of Metz and of the Région Grand Est, traditionally a stronghold of music. A pioneering venture in France on this model, the Cité Musicale-Metz brings together the three performing arts venues in Metz (the Arsenal, BAM and Les Trinitaires) and the Orchestre National de Metz in an ambitious project at the service of artistic creation and innovation, at the intersection of all musical aesthetics and disciplines, in favour of the public and music lovers.

The Cité Musicale-Metz is a nerve centre for artists, and first of all for the Orchestre National de Metz and the musicians who go to make it up. With halls that are outstanding for both their acoustic properties and their history, it has the potential for welcoming and presenting the leading performers, composers and authors of our time in order to cultivate the curiosity and fervour of the public.

The Cité Musicale-Metz is an artistic and economic force, a city project that offers the possibility of diffusing musical events throughout the Région Grand Est, the Greater Region, in France, everywhere in Europe and beyond. It is also a social project with the ambition of making available to the greatest number a public service of culture characterised by excellence and based on musical diversity.

The Cité Musicale-Metz develops a social and educational project that allows young people, families, all generations and those furthest removed from performing arts venues to discover the pleasures of music through outreach activities, mediations and convivial family encounters.

メス音楽都市(シテ・ミュージカル=メス)

メス音楽都市(シテ・ミュージカル=メス)は、あらゆるジャンルの音楽や舞踊の発信拠点であり、音楽文化の振興に力を注いできたメス市とグラン・テスト地域圏の長年にわたる取り組みの成果として生まれた。舞台芸術の発信地としてフランスでも先駆的な存在感を放つメス音楽都市では、この地が誇る3つのホール(アルスナル・ホール、バム、トリニテール)とメス国立管弦楽団が、観客たち・音楽愛好家たちのために企画される意欲的なプロジェクトのもとに結びつけられている。ここでは、多種多様な音楽的価値観や分野が交わることで、創造と芸術的革新が促されている。

メス音楽都市は、アーティストたち、とりわけメス国立管弦楽団とそのメンバーたちの活動拠点である。優れた音響と歴史を誇る3つのホールは、卓越した演奏者たち、そして今日の作曲家・創作者たちを迎え入れ、彼らの活動を紹介することで、聴衆の好奇心と熱意を育んでいく。

メス音楽都市は、芸術的・経済的な側面をあわせもち、グラン・テスト地域圏、さらにはフランスやヨーロッパ内外に、広く音楽プロジェクトを届ける活動を後押しする。そこには、多種多様な音楽に開かれた良質な文化的公共サービスをできるだけ多くのひとびとに行き渡らせようとする、社会的なねらいもある。

メス音楽都市が展開する社会的・教育的な事業は、芸術教育や、和やかで親しみやすい出会いの場を通じて、若者、家族、あらゆる世代のひとびと、ホールからもっとも遠く離れた場所にいるひとびとに、音楽の喜びに触れる機会を提供している。

© La Prima Volta 2022 & © La Dolce Volta 2023

Enregistré à l'Arsenal-Metz en Scènes (Salle de l'Esplanade)
du 2 au 4 janvier 2023

Direction de la production : La Dolce Volta

Prise de son, montage et direction artistique : Aline Blondiau
Piano Steinway D-274 préparé par Daniel Muthig (Ades Prestel)

Textes : Jany Campello

Traduction et relecture : Charles Johnston (GB) & Kumiko Nishi (JP)

Photos : © Lyodoh Kaneko

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions
Réalisation graphique : Stéphane Gaudion (lechienestunchat.com)

ladolcevolta.com

LDV102





cité
musicale
metz