



la dolce volta

PLAGES CD  
TRACKS

# Frédéric CHOPIN

1810 - 1849

- |          |   |       |
|----------|---|-------|
| <b>1</b> | Ballade n° 1 en Sol mineur, op.23<br><i>Ballade no.1 in G minor, op.23</i><br>Ballade Nr. 1 in g-Moll, op. 23           | 9'53  |
| <b>2</b> | Ballade n° 2 en Fa majeur, op.38<br><i>Ballade no.2 in F major, op.38</i><br>Ballade Nr. 2 in F-Dur, op. 38             | 7'45  |
| <b>3</b> | Prélude en Ut dièse mineur, op.45<br><i>Prelude in C sharp minor, op.45</i><br>Prélude in cis-Moll, op. 45              | 5'30  |
| <b>4</b> | Ballade n° 3 en La bémol majeur, op.47<br><i>Ballade no.3 in A flat major, op.47</i><br>Ballade Nr. 3 in As-Dur, op. 47 | 7'42  |
| <b>5</b> | Ballade n° 4 en Fa mineur, op.52<br><i>Ballade no.4 in F minor, op.52</i><br>Ballade Nr. 4 in f-Moll, op. 52            | 12'00 |
| <b>6</b> | Scherzo n° 4 en Mi majeur, op.54<br><i>Scherzo no.4 in E major, op.54</i><br>Scherzo Nr. 4 in E-Dur, op. 54             | 12'00 |
| <b>7</b> | Barcarolle en Fa dièse majeur, op.60<br><i>Barcarolle in F sharp major, op.60</i><br>Barcarolle in Fis-Dur, op. 60      | 9'02  |

# MODERNITÉ DE CHOPIN

## Comment s'est déroulée votre rencontre avec la musique de Chopin ?

**Philippe BIANCONI** : Enfant, mon premier contact avec Chopin s'est produit par l'intermédiaire de l'enregistrement des *Valses* de Dinu Lipatti. Quels que soient les mérites de ces pièces – et pour certaines ils sont très grands – j'avais là une vision un peu restreinte de l'univers du compositeur. Au Conservatoire de Nice, j'ai entendu des élèves plus avancés que moi qui jouaient d'autres ouvrages du musicien. Vers dix ou onze ans, l'audition des *Ballades* a provoqué un choc. Tout à coup, je découvrais le Chopin épique, animé d'un souffle grandiose ; la passion qui s'exprime dans ces œuvres représentait une chose extraordinaire. L'apprentissage des *Ballades* a en fait commencé par la 4<sup>ème</sup>, puis les 1<sup>ère</sup>, 3<sup>ème</sup> et 2<sup>ème</sup> ont suivi. Parallèlement, je travaillais aussi les *Scherzos*, la *Barcarolle*, la *Fantaisie*, etc...

Mon professeur à Nice, Mme Delbert-Février, a beaucoup compté dans mon approche de Chopin. Son enseignement mettait l'accent sur la qualité du son, du phrasé ; elle tenait à la sobriété du style mais c'était en même temps quelqu'un de très ardent. Elle était d'apparence réservée mais laissait passer beaucoup de passion dans la musique et dans son enseignement. C'était, il me semble, particulièrement approprié pour aborder Chopin ; il y avait à la fois la sobriété du style, le rejet de toute ostentation et une intensité du sentiment qui correspondent à la vraie nature du compositeur. Les *Ballades* m'accompagnent depuis le début de ma vie de concertiste. J'ai rarement joué les quatre dans le même concert, mais très souvent l'une d'entre elles ou une paire, en compagnie d'autres opus de Chopin.

## **Vous avez décidé d'associer les quatre *Ballades* au *Prélude* op.45, au 4<sup>ème</sup> *Scherzo* et à la *Barcarolle*. Pourquoi avoir retenu ces compléments ?**

Il va de soi tout d'abord que mon premier disque Chopin se devait de comporter les *Ballades* compte tenu de la place qu'elles occupent depuis si longtemps dans mon univers musical. J'aurais pu, d'autres l'ont fait, les compléter par les quatre *Scherzos*, mais cela me semblait présenter un côté un peu systématique qui ne m'enthousiasmait pas totalement. J'ai préféré explorer, à la suite des *Ballades*, le Chopin plus tardif avec le 4<sup>ème</sup> *Scherzo* et la *Barcarolle*. Le *Prélude* op.45 naît pour sa part entre la 2<sup>ème</sup> et la 3<sup>ème</sup> *Ballade* et se révèle d'une incroyable modernité. Les dernières années de Chopin témoignent d'une évolution extraordinaire du langage musical, d'une liberté harmonique et d'un raffinement entièrement tournés vers l'avenir. De ce point de vue, la 4<sup>ème</sup> *Ballade* appartient déjà au dernier Chopin, même si elle n'a pas tout à fait la même couleur que le 4<sup>ème</sup> *Scherzo* ou la *Barcarolle* ; elle reste plus sombre, d'un caractère plus dramatique, plus proche des autres ballades.

## **Observons de façon plus précise chacun des maillons de votre programme et tout d'abord donc la 1<sup>ère</sup> *Ballade en sol mineur* op.23.**

C'est la plus épique des quatre, une véritable épopée, et un Chopin encore très polonais, endolori par les souffrances que vient de connaître son pays. Mais on peut aussi relier cette partition aux sentiments de l'auteur pour Marie Wodzińska. Héroïsme, amour, passion : l'Opus 23 est une vraie bourrasque, l'œuvre d'un musicien très fougueux - avec cette coda effarante ! Sur le plan de l'écriture, on se situe encore dans une perspective très « mélodie accompagnée », représentative du jeune Chopin.

## Déroutant ouvrage que la 2<sup>ème</sup> *Ballade* ...

C'est la plus énigmatique des quatre, avec ses ruptures tellement brutales ; une forme de schizophrénie s'y exprime. Chopin a dédié la 2<sup>ème</sup> *Ballade* à Schumann. Impossible de dire s'il faut établir un lien entre un contenu et un ton qui correspondent au psychisme du compositeur allemand et la vision que Chopin pouvait avoir de lui. La *Ballade en Fa majeur* présente un aspect que je qualifierais presque de pathologique. L'ouvrage débute par une longue introduction, épisode extraordinaire, obsessionnel, un peu maladif par son balancement hypnotique et son ressassement d'idées fixes. Soudain, le deuxième épisode surgit avec une violence extrême. A ce point-là, asséné de cette manière, c'est quelque chose d'absolument étonnant chez Chopin. Et puis il y a aussi cette coda, très cataclysmique, où s'exprime un désespoir inouï qu'on ne trouvait pas dans la coda de la *Ballade en Sol mineur*, qui contient certes du désespoir mais associé à un sentiment extrêmement combatif, vindicatif.

D'un bout à l'autre, la coda de la 2<sup>ème</sup> *Ballade* est un hurlement de douleur, avant de se refermer dans le silence, au bord de l'abîme.

## Le climat change du tout au tout avec la 3<sup>ème</sup> *Ballade*...

Si l'on imaginait – construction purement intellectuelle qui ne repose sur rien - que les quatre *Ballades* forment un ensemble, la *Troisième* en serait le scherzo. Des quatre, c'est la plus heureuse – même si elle est traversée d'orages et de moments plus sombres -, la plus légère dans le sens psychologique du terme. J'aime beaucoup cette pièce. Finalement, il y a relativement peu d'œuvres de Chopin heureuses et qui se terminent, comme l'Opus 47, avec un enthousiasme aussi irrésistible.

Sur le plan de l'écriture on assiste à une considérable évolution. Parmi les quatre *Ballades* on tend parfois à sous-estimer ce morceau qui renferme pourtant des trouvailles harmoniques géniales, des modulations d'une hardiesse incroyable. On commence aussi à voir se dessiner, à certains moments, une polyphonie qui vient enrichir le discours et témoigne de la fréquentation de Bach. Celle-ci devient partie intégrante du langage du musicien. La phrase introductive de la 3<sup>ème</sup> *Ballade* est du pur Chopin, mais si l'on analyse l'écriture, on découvre une savante polyphonie avec des voix qui se répondent en miroir ; c'est extraordinaire. La leçon de Bach est totalement assimilée.

La 3<sup>ème</sup> *Ballade* me procure la sensation d'une libération du discours.



## Libération que l'on savoure dans toute sa plénitude avec la 4<sup>ème</sup> *Ballade*...

Chopin y va bien plus loin encore dans les recherches harmoniques et dans cette polyphonie qui envahit l'écriture. Il n'abandonne pas pour autant la mélodie accompagnée, mais il enrichit considérablement sa palette. L'invention du compositeur ne laisse de surprendre. De façon générale, quoi que Chopin fasse dans la virtuosité ou les recherches d'écriture, rien chez lui n'est jamais forcé ou ostentatoire. Tout se place toujours au service du discours poétique ; c'est particulièrement frappant dans la *Ballade en Fa mineur*.

La 4<sup>ème</sup> *Ballade* présente aussi un caractère un peu lointain, comme si Chopin prenait du recul par rapport aux choses de ce monde, même si la vigueur de la coda nous ramène vers les combats épiques de la jeunesse. On trouve là déjà un avant-goût de la mélancolie désabusée et sereine des dernières années. On a parfois l'impression de partir dans une autre dimension, de ne plus toucher terre, de passer de l'autre côté du miroir...

Au fil des quatre *Ballades*, on perçoit une évolution extraordinaire dans l'écriture et le sentiment. Elle s'est produite en un temps très bref : sept ans seulement séparent l'achèvement de la 1<sup>ère</sup> *Ballade* de la composition de la 4<sup>ème</sup> !

**Ayant enregistré l'intégrale des *Préludes* de Debussy en 2012 chez La Dolce Volta, vous étiez d'autant plus à même de ressentir combien la musique de Chopin ouvre de perspectives et - Cortot l'a souligné dans une formule célèbre - annonce les conquêtes de l'impressionnisme musical. En quoi l'immersion dans l'univers debussyste a-t-elle pu marquer ou faire changer votre approche de Chopin ?**

Dans la 3<sup>ème</sup> et plus encore dans la 4<sup>ème</sup> *Ballade* on trouve en effet des audaces harmoniques, des recherches dans les sonorités et les résonances, un travail sur la pédale, une fluidité du discours et même de la matière sonore qui regardent vers l'avenir et donnent envie d'employer le mot impressionniste, pré-impressionniste en tout cas. Il est évident que des compositeurs de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle ont puisé à cette source.

Faire changer mon approche de Chopin ? Je ne sais pas, mais l'éclairer sûrement. J'ai pu le vérifier en concert lorsqu'il m'est arrivé de jouer certaines pages de Debussy, ou de Ravel, puis de Chopin. La modernité de Chopin se révèle à la lumière d'œuvres postérieures. Lorsque je me suis replongé dans mon programme Chopin en vue de l'enregistrement, beaucoup d'aspects de sa musique me sont apparus de manière plus forte. Harmonies, fluidité de l'écriture : quelle incroyable modernité pour le public des années 1840 ! On voit un lien direct avec ce que Debussy a pu en faire plus tard, sans parler de la détestation des effets de manche et de l'exagération qui rapproche Debussy de Chopin. La grande liberté harmonique que Chopin découvre au fur et à mesure de son parcours est le fondement même de la démarche de Debussy qui va, lui, émanciper le langage. A ce point s'ajoutent un amour de la couleur, de l'instrument, un rapport physique avec le clavier - qui est sollicité, jamais agressé - partagés par les deux compositeurs. Le piano dont dispose Debussy est certes très différent de celui de Chopin, mais l'un et l'autre vont au bout des possibilités de l'instrument et poussent au maximum le travail sur les sonorités.

## **Un autre point commun entre Chopin et Debussy n'est-il pas que chaque note possède un rôle expressif, que rien ne relève jamais du « remplissage » ?**

Absolument, il n'y a pas une note en trop, pas une faute de goût, à aucun moment. Tout a une fonction, tout est toujours très organique, très naturel chez Chopin. Même les dissonances se fondent dans le discours, elles ont leur raison d'être en tant que telles, sont bien présentes, mais ne heurtent jamais l'oreille.

## **A propos de pages de Chopin tendant la main à Debussy, quel extraordinaire morceau que le *Prélude* op. 45 - et quel chef-d'œuvre sous-estimé !**

Une grande injustice lui est faite, très certainement. Cette pièce est d'une richesse fabuleuse. On pourrait comparer le *Prélude* op. 45 à un laboratoire d'expérimentation. Chopin donne l'impression d'avoir écrit cela pour lui. Il ose des modulations incessantes, pas de mélodie ou quasiment pas ; ce sont des résonances qui partent du grave du clavier et se développent en arpèges avec, au sommet, une esquisse de mélodie, juste trois notes... De la chimie harmonique... Chopin essaie des choses nouvelles, se fait plaisir ; on l'imagine presque s'émerveillant des modulations qu'il crée. Des portes semblent s'ouvrir les unes après les autres ; portes ouvertes sur des réalisations plus tardives. Il est intéressant de noter que, chronologiquement, la naissance du *Prélude* op. 45 intervient entre la 2<sup>ème</sup> et la 3<sup>ème</sup> *Ballade* et c'est là où j'ai pris le parti de le situer dans le déroulement du programme de ce disque.

**Vous concluez votre enregistrement avec le 4<sup>ème</sup> *Scherzo* et la *Barcarolle*, deux ouvrages qui figurent très souvent au programme de vos récitals ...**

J'éprouve une grande passion pour le 4<sup>ème</sup> *Scherzo*, il constitue un monde en soi. Encore une fois, on est émerveillé par les modulations, les trouvailles harmoniques et par une... illusion d'improvisation permanente.

L'œuvre est pourtant admirablement construite et l'analyse montre qu'elle obéit à des carrures parfaitement classiques. Mais je constate que certains auditeurs sont parfois un peu désarçonnés par cette œuvre où l'écriture donne l'impression de se créer et de se déconstruire au fur et à mesure. De ce point de vue, le *Scherzo en Mi majeur* me semble très debussyste, avec ses ruptures, son côté fantasque et ses arabesques légères, rapides et scintillantes. Comment ne pas faire le rapprochement avec une pièce telle que *Poissons d'or* par exemple ? Après trois *Scherzos* dramatiques, violents, celui-ci offre une luminosité très italienne et une féerique légèreté. Et quel sublime trio ! On y découvre une sorte de barcarolle déjà, quasiment dans le même tempo que celui de la *Barcarolle* d'ailleurs.

## La *Barcarolle* ou l'art du dernier Chopin à son apogée...

L'écriture parvient à une richesse inouïe : profusion harmonique, polyphonie parfaitement intégrée au tissu musical. D'abord il y a cette introduction extraordinaire avec cette neuvième majeure - une porte ouverte sur l'avenir – qui explose et se défait en une succession d'accords où se profilent, comme en bien d'autres endroits de l'œuvre, les recherches de l'impressionnisme. Passée cette courte introduction, on commence avec un très simple accompagnement de barcarolle : on est loin d'imaginer tout ce qui va se construire à partir de là, avec une liberté qui se découvre peu à peu. On a l'impression qu'il n'y a plus d'angle, de contour, l'œuvre coule avec un naturel absolu et des harmonies étonnantes. Juste avant le passage inouï noté *dolce sfogato*, un moment où le temps est suspendu, on trouve une série d'accords dans le bas médium qui modulent par glissement chromatique (mes.72 à 77) ; c'est quasiment déjà du Wagner et l'on ne peut s'empêcher de songer à l'Acte II de *Tristan*...

Chopin est allé très loin dans la *Barcarolle*, un peu comme s'il avait déjà atteint un autre rivage. La luminosité italienne dont je parlais plus haut est ici plus diffuse, adoucie par un peu de brume, et les eaux de la lagune vénitienne, où Chopin n'est jamais allé, lui inspirent un chef-d'œuvre où la mort est abordée avec une sérénité enfin conquise, dans ce que Ravel appelait « une mystérieuse apothéose ».



# Philippe Bianconi, le piano poète

**Depuis son succès au Concours Van Cliburn dans les années quatre-vingt, Philippe Bianconi mène une carrière internationale et poursuit son itinéraire musical, creusant patiemment son sillon loin de tout tapage médiatique.**

Formé au Conservatoire de Nice, sa ville natale, par Simone Delbert-Février, Philippe Bianconi est le seul pianiste français d'envergure à s'être lancé dans les concours internationaux sans être passé par le Conservatoire de Paris. Ses prix au *Concours International des Jeunesses Musicales* à Belgrade, au *Concours International Robert Casadesus* à Cleveland et surtout au *Concours Van Cliburn* lui ouvrent les portes d'une brillante carrière américaine. Il se produit au Carnegie Hall de New York en 1987, puis joue avec de grands orchestres d'Amérique du Nord : Cleveland, Chicago, Los Angeles, Pittsburgh, Montréal. Sa carrière prend alors un essor international, et de Berlin à Sydney, de Pékin à Londres, de Paris à San Francisco on loue la poésie de son jeu et la beauté de sa sonorité.

La publication de son disque des *Préludes* de Debussy chez La Dolce Volta a constitué l'un des événements discographiques de l'année 2012 avec une pluie de récompenses internationales et une nomination aux Victoires de la Musique dans la catégorie « Enregistrement de l'année ».

Philippe Bianconi assure depuis 2014 la direction musicale du Conservatoire Américain de Fontainebleau (institution française ayant pour mission de mieux faire connaître la culture française à des étudiants étrangers dans les domaines réunis de la musique et de l'architecture) et succède à Philippe Entremont et Nadia Boulanger qui forma l'élite des compositeurs américains tels Aaron Copland, Elliott Carter, Virgil Thomson, Astor Piazzolla, Philip Glass, ou Quincy Jones.





# THE MODERNITY OF CHOPIN

## How has your relationship with the music of Chopin developed?

**Philippe BIANCONI:** When I was a child, my first contact with Chopin came through Dinu Lipatti's recording of the waltzes. Whatever the merits of those pieces – and in some cases they are very considerable – they provided me with a rather limited vision of the composer's world. At the Nice Conservatoire I heard more advanced students than myself playing other works of his. When I was about ten or eleven, hearing the ballades had a tremendous impact on me. All of a sudden I discovered the epic side of Chopin, sustained by a grandiose inspiration; the passion expressed in these works represented something extraordinary for me. In fact I began learning the ballades with the Fourth, followed by the First, the Third, and the Second. In parallel with this I was also working on the Scherzos, the Barcarolle, the Fantasy, and so on.

My teacher in Nice, Mme Delbert-Février, was very influential in my approach to Chopin. Her teaching emphasised quality of sound, of phrasing; she set great store by a sober style but at the same time she was a very ardent person. She was superficially reserved but conveyed great passion in the music and in her teaching. I think that was particularly appropriate for tackling Chopin; there was at once sobriety of style, refusal of all ostentation, and an intensity of feeling that corresponded to the true nature of the composer. The ballades have accompanied me from the start of my life as a concert pianist. I've seldom played all four in the same concert, but very often just one or else a pair of them, along with other pieces by Chopin.

## **You've decided to couple the four ballades with the Prelude op.45, the Scherzo no.4, and the Barcarolle. Why did you select these as a complement?**

First of all, it was a foregone conclusion that my first Chopin disc would feature the ballades, given the place they've occupied for so long in my musical universe. I could have coupled them with the four scherzos, as others have done, but I thought there was something too systematic about that, which made me less than enthusiastic. I preferred to follow the ballades with an exploration of the later Chopin in the Fourth Scherzo and the Barcarolle. The Prelude op.45 was written between the Second Ballade and the Third and is an incredibly modern piece. Chopin's last years display an extraordinary evolution of his musical language, with a harmonic freedom and a refinement that look far into the future. In that respect, the Fourth Ballade is already in the category of late Chopin, even if it doesn't possess quite the same colour as the Fourth Scherzo or the Barcarolle; it's still darker than they are, more dramatic in character, closer to the other ballades.

## **Let's take a more detailed look at each of the pieces in your programme, starting with the First Ballade in G minor op.23.**

This is the most epic of the ballades, a sweeping panorama, and still a very Polish Chopin, grieved by the recent sufferings of his country. But one can also link this score to the composer's feelings for Maria Wodzińska. Heroism, love, passion: the Ballade op.23 is a real whirlwind, the work of a very impetuous musician indeed, with its breathtaking coda! In textural terms, we are still very much in a perspective of 'accompanied melody', typical of the young Chopin.

## The Second Ballade is a disconcerting work . . .

It's the most enigmatic of the four, with such abrupt changes of mood; it expresses a form of schizophrenia. Chopin dedicated the Second Ballade to Schumann. It's impossible to say if one should establish a connection between its content and tone, which correspond to the German composer's psychology, and the image Chopin may have had of him. The Ballade in F major has an aspect I would call almost pathological. The work begins with a long introduction, an extraordinary, obsessional episode, somewhat morbid in its hypnotic swaying motion and the way it dwells on *idées fixes*. Suddenly, the second theme rushes in with extreme violence. At this point, hammered out in this way, it's something absolutely astonishing in Chopin. And then there's also the cataclysmic coda, which conveys an unprecedented sense of despair absent from the coda of the Ballade in G minor; there too there is despair, it's true, but combined with an extremely combative, vindictive feeling. From start to finish, the coda of the Second Ballade is a scream of pain, before it eventually closes in silence, on the edge of the abyss.

## The mood changes completely with the Third Ballade.

If one were to imagine – as a purely intellectual construct, because there's no evidence for it – that the four ballades form a single entity, then the Third would be its scherzo. It's the happiest of the four – even though it's traversed by storms and darker moments – and the lightest in the psychological sense of the term. I'm very fond of this piece. Finally, there are relatively few works by Chopin that are genuinely cheerful and that end, as this op.47 does, with such irresistible enthusiasm.

In stylistic terms we can see a considerable evolution here. There's sometimes a tendency to underestimate this piece in comparison with the other ballades, yet it contains brilliant strokes of harmonic inspiration, modulations of incredible audacity. And one can also see appearing, here and there, a polyphonic idiom that enriches the discourse and testifies to Chopin's study of Bach. From now on this becomes an integral part of his language. The introductory phrase of the Third Ballade is pure Chopin, but if you analyse the writing, you discover an elaborate polyphonic texture with the voices in contrary motion; it's extraordinary. The lesson of Bach is totally assimilated. The Third Ballade gives me the feeling that the discourse has been liberated.

## A liberation we then savour to the full in the Fourth Ballade . . .

There, Chopin goes even further with these harmonic experiments and this polyphony that invades the texture. That's not to say he abandons accompanied melody, but he substantially enriches his palette. His invention surprises us at every turn. In general, whatever Chopin does by way of virtuosity or stylistic experimentation, nothing is ever forced or ostentatious. Everything he does is always placed at the service of the poetic discourse; and that's particularly striking in the Ballade in F minor.

This Fourth Ballade also displays a somewhat remote character, as if Chopin were distancing himself from the things of this world, even if the vigour of the coda takes us back to the epic combats of his youth. There's already a foretaste here of the disenchanted, serene melancholy of the last years. One sometimes has the impression of moving into another dimension, of one's feet no longer touching the ground, of going over to the other side of the mirror . . .

In the course of the four Ballades, one can perceive an exceptional stylistic and emotional development. And it happened in a very short period: just seven years elapsed between the completion of the First Ballade and the composition of the Fourth!

**Having recorded the complete Debussy *Préludes* for La Dolce Volta in 2012, you were all the more likely to be alive to the extent to which the music of Chopin opens up new perspectives and – as Cortot underlined in a celebrated formula – heralds the innovations of musical Impressionism. In what ways did this immersion in the Debussyan universe influence or modify your approach to Chopin?**

It's true that, in the Third Ballade and even more so in the Fourth, one does find bold strokes of harmony, experiments with sonority and resonance, a preoccupation with pedalling, and fluidity of discourse and even of the sound material. All these elements look far into the future and do tempt one to use the term Impressionist, or at any rate pre-Impressionist. It's clear that numerous composers of the late nineteenth and early twentieth centuries drew on this source.

Did that modify my approach to Chopin? I don't know, but the experience certainly shed new light on him. That's something I've noticed in concert, when I play certain pieces by Debussy or Ravel, followed by Chopin. The latter's modernity is revealed in the light of those later works. When I started to study my Chopin programme again in preparation for this recording, many aspects of his music struck me more forcibly. The harmonies, the fluidity of the writing: how unbelievably modern it must have seemed to the public of the 1840s! You can see a direct link with what Debussy did later on, not to mention the detestation of facile effects and exaggeration that connects the two. The great harmonic freedom Chopin discovered in the course of his career was the very foundation of the attitude of Debussy, who went on to emancipate the language of music. One can add to this point a shared love of colour, of the instrument, a physical rapport with the keyboard, which is always coaxed, never treated aggressively. Of course, the piano Debussy had at his disposal was very different from Chopin's, but both men push to the very limits of the instrument's potential and go as far as it's possible to go in their use of sonority.

**Would you agree that another common feature of Chopin and Debussy is the fact that each note possesses an expressive role, that nothing is ever mere ‘filling’?**

Absolutely: there isn't a note too many, a lapse of taste, at any moment. Everything has a function, everything is always very organic, very natural in Chopin. Even the dissonances blend into the discourse, they have their *raison d'être* as such; they're clearly presented, but they never shock the ear.

**While we're on the subject of works by Chopin that look forward to Debussy, what an extraordinary composition the Prelude op.45 is – and what an underestimated masterpiece!**

Yes, it's certainly a very unfairly neglected work; I find it fabulously rich. One might compare the Prelude op.45 to an experimental laboratory. Chopin gives one the impression he wrote it for himself. He dares to fill it with incessant modulations, while there's little or no melody; what you have are resonances starting at the bottom of the keyboard and developing in arpeggios with, at their topmost point, a scrap of melody, just three notes . . . It's harmonic chemistry: Chopin is trying out new ideas, having fun; you can almost picture him marvelling at the modulations he has created. Doors seem to open one after the other, doors that lead to later achievements. It's interesting to note that, chronologically, the genesis of the Prelude op.45 comes between the Second and Third Ballades, and that's where I've chosen to place it in the sequence of works on this disc.

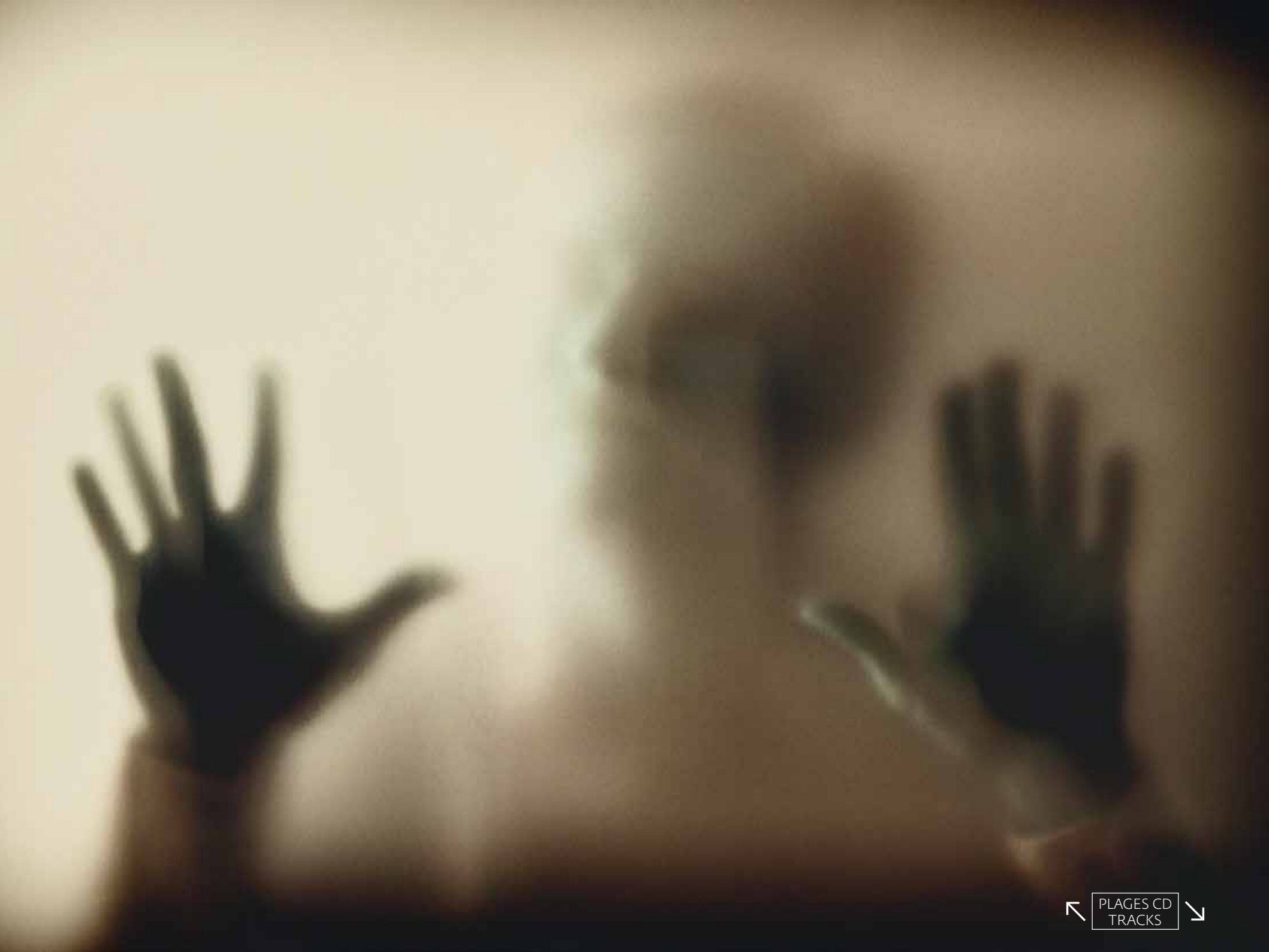
## You end your recording with the Fourth Scherzo and the Barcarolle, two works that very often feature on your recital programmes.

I nurse a great passion for the Fourth Scherzo, which constitutes a world in itself. Here too, one is dumbfounded by the modulations, the harmonic inspirations, and . . . let's say, an illusion of permanent improvisation. Yet the work is admirably constructed, and analysis shows that it follows perfectly classical phrase structures. But I've noticed that certain listeners are sometimes rather taken aback by this work in which the textures give the impression that they are created and deconstructed as one goes along. In that respect, the Scherzo in E major seems to me very Debussyan, with its sudden breaks, its whimsical side, and its agile, fast, sparkling arabesques. How can one not think of a piece like, say, *Poissons d'or*? After the three earlier scherzos, which were dramatic and violent, this one presents a very Italian luminosity and a magical lightness. And what a sublime trio section! There you have what is already a sort of barcarolle, and moreover in virtually the same tempo as the Barcarolle op.60.



## The Barcarolle op.60, which one might describe as the apogee of late Chopin . . .

The writing reaches a literally unheard-of degree of richness: harmonic profusion, polyphony perfectly integrated with the musical texture. First of all there's that extraordinary introduction with its major ninth – a door opening into the future – that explodes and disintegrates in a succession of chords which, as in many other places in the work, foreshadows the experiments of Impressionism. Once this brief introduction is over, we start with a very simple barcarolle accompaniment: the listener is very far from imagining everything that will be built on this, with a freedom that is only gradually revealed. One gets the impression that there are no sharp edges, no contours; the work simply flows in the most supremely natural way, with astonishing harmonies. Just before the unprecedented passage marked *dolce sfogato*, a moment where time stands still, we encounter a series of chords in the lower medium that modulate by chromatic shift (bars 72-77); it's virtually Wagner *avant la lettre*, and one can't help thinking of Act II of *Tristan* . . . Chopin covered a huge distance in the Barcarolle, rather as if he had already reached another shore. The Italian luminosity I mentioned earlier is more diffuse here, softened by a touch of mist. The waters of the Venetian lagoon, which Chopin never visited, inspired him to write a masterpiece in which death is approached with a hard-won serenity, in what Ravel called 'a mysterious apotheosis'.



## Philippe Bianconi, the poet of the piano

**Since his success at the Van Cliburn International Competition in the 1980s, Philippe Bianconi has made an international career, pursuing his musical itinerary and patiently carving out his path far from media hype.**

A pupil of Simone Delbert-Février at the Conservatoire in Nice, where he was born, Philippe Bianconi is the only major French pianist to have entered the international competition circuit without previously studying at the Paris Conservatoire. His prizes at the Jeunesses Musicales International Competition in Belgrade, the Robert Casadesus International Competition in Cleveland, and notably the Van Cliburn Competition were his launching pads for a brilliant career in North America. He appeared at Carnegie Hall in New York in 1987, and went on play with many of the leading North American orchestras, including Cleveland, Chicago, Los Angeles, Pittsburgh, and Montreal. His career then took on a worldwide dimension, and from Berlin to Sydney, Beijing to London, Paris to San Francisco, he has received high praise for the poetry of his playing and the beauty of his tone.

The release of his disc of Debussy's *Préludes* on La Dolce Volta was one of the major recording events of the year 2012, winning a deluge of international distinctions and a nomination at the Victoires de la Musique Classique in the category 'Recording of the Year'.

Since 2014 Philippe Bianconi has been musical director of the American Conservatory of Fontainebleau (part of the Fontainebleau Schools, a French institution whose mission is to give foreign students a thorough grounding in French culture in the twin spheres of music and architecture), after such distinguished predecessors as Philippe Entremont and Nadia Boulanger, who trained the elite of American composers, among them Aaron Copland, Elliott Carter, Virgil Thomson, Astor Piazzolla, Philip Glass, and Quincy Jones.



# フレデリック・ショパン

## 1810 - 1849

- |   |                     |       |
|---|---------------------|-------|
| 1 | バラード第1番 ト短調 op. 23  | 9'53  |
| 2 | バラード第2番 ヘ長調 op. 38  | 7'45  |
| 3 | 前奏曲 嬰ハ短調 op. 45     | 5'30  |
| 4 | バラード第3番 変イ長調 op. 47 | 7'42  |
| 5 | バラード第4番 ヘ短調 op. 52  | 12'00 |
| 6 | スケルツォ第4番 ホ長調 op. 54 | 12'00 |
| 7 | 舟歌 嬰ヘ長調 op. 60      | 9'02  |

# ショパンの現代性

## ショパンの音楽との出会いを教えてください

フィリップ・ビアンコーニ: 子供の頃にディヌ・リパッティのワルツ集の録音を聴いたのがショパンとの最初の出会いです。ワルツの長所がどんなものであったとしても—これを高く評価する人はたくさんいます—私は当時、ショパンの音楽についてちょっと狭い見方をしていました。ニース音楽院では、私よりレベルの高い生徒がショパンの他の曲を演奏しているのを聴きました。10歳か11歳の頃、バラードを聴いてショックを受けました。突然、勇壮で壮大な息づかいのショパンがいることを知ったのです。バラードで表現されている情熱は、全く素晴らしいものだと思います。個人的には4番から始め、続いて、1番、3番、2番と勉強していきました。同時にスケルツォや舟歌、幻想曲も勉強しました。

私のショパンのアプローチは、ニース音楽院で師事していたデルベール=フェヴリエ女史から多くを負っています。彼女は音色やフレージングの質に重要性を置き、様式的には地味さを強調していました。が、彼女自身は同時にとても情熱的な人でした。見た目は控えめな人でしたが、その音楽や授業には、情熱がほとばしっていました。それは、ショパンの音楽に向き合うのによく見合ったやり方だったと思います。様式的には節度を保ち、あらゆるてらいを排し、激しい感情を表現するのですが、それはショパンの本当の性質にあっていたと思います。ショパンのバラードはコンサート・ピアニストとして活動を始めた頃からずっと弾き続けています。ひとつのコンサートで4曲全部を弾くのはまれで、ショパンの他の曲といっしょに、1曲かまたは2曲セットで弾いてきました。

バラード4曲の他に前奏曲作品45、スケルツォ4番、舟歌を弾かれています。なぜこれらの曲を選ばれたのですか。

はじめてショパンのCDを録音するにあたって、私の音楽世界のなかで以前から大きな位置を占めているバラードを入れるのは当然のことでした。他の人もやっているように、これにスケルツォ4曲をカップリングすることもできましたが、少々体系的に過ぎるように思われ、完全に乗り気にはなれませんでした。バラードに続けてさらに後期のスケルツォ4番と舟歌をもって来るほうがいいと思ったのです。前奏曲作品45は2番と3番のバラードの間に作曲されており、驚くべき現代性を備えています。ショパンは最晩年の数年間にその音楽語法を見事に飛躍させ、和声はより自由になり、完全に未来を見つめた巧緻性を見せています。この見方によると、バラード第4番は、スケルツォ4番や舟歌と同じような色彩がなくとも、すでに最後期の部類に属します。より暗くよりドラマ性がある、他のバラードに近いままですが。

ではプログラムをひとつひとつ見ていきましょう。まずバラード第1番ト短調 作品 23ですが。

これは4曲の中で最も勇壮で正真正銘の叙事詩ですね。まだとてもポーランド的で、祖国が味わったばかりの苦しみに心を痛めています。しかしまた、マリア・ヴォジンスカへの愛情と結びつけることもできます。英雄譚、愛、情熱。この曲は突風のごとく、興奮にかられた作曲家による作品です。この信じられないようなコードも！書法的には、まだ、ショパンの若い時代にみられる「伴奏付きメロディー」的な性格が強くなっています。



## 2番のバラードには面食らわせられますね。

これはバラードでも一番謎に包まれた曲ですね。こんなに突然に音楽が止まる。まるで総合失調症のような形です。ショパンはこの曲をシューマンに献呈しています。シューマンの精神状態に対応するような曲の内容やトーンと、ショパンがシューマンにもっていたであろうビジョンに、何らかの関係を見られるかどうかは全く不明ですが、このバラードにはほとんど病理的な様相があると思っています。作品は長い序奏ではじまりますが、これは、陶酔したように揺れ、固執概念が反芻される、少々病的な、執拗で風変わりなエピソードです。そして突然極度に激しい2番目のエピソードが襲ってくるのです。ここまで何かをぶつけるのは、ショパンには全くもって意外なことです。それにコーダはものすごく壊滅的で、ト短調のバラードには見られなかった何か絶望的なものがありますね。ト短調のコーダは確かに絶望はありますが、非常に戦闘的で執念深い何かを感じられます。2番のバラードのコーダは、初めから終わりまで苦悩を叫び続け、沈黙の中に、深淵のうちに閉じられるのです。

### 3番では雰囲気は全く変わります。

もしバラード4曲がなにかひとつの曲をつくっていると想像したら— 純粹に理知的なことで全く根拠がありませんが—、3番はスケルツォでしょうね。たとえ嵐や暗い部分があったとしても、この曲は4曲のなかでもっとも幸福感にあふれ、精神的に最も軽い曲です。私はこの曲が大好きです。結局のところショパンには、この曲のように抑えられないような情熱をもって終わる、幸福感にあふれた曲はあまりないですね。

書法的な観点で見ると、ここには深い変化が見られます。バラード4曲のなかではこの曲は時には過小評価されることがあるのですが、しかし、転調など信じ難い大胆さに満ちた見事な和声進行があります。また、ポリフォニーが語法を豊かにしている部分が見え始めますが、バッハ作品をよく研究していたことがわかります。これは完全にショパンの語法の一部となるのです。バラード第3番の最初のフレーズは全く純粹なショパンですが、書法を分析すると、各声部が鏡像的に対応しており、巧みなポリフォニーになっているのがわかります。全くすばらしいですね。バッハから学んだことが完璧に自分のものとなっているのです。この3番からは、言葉が自由になったという印象を受けます。

#### 4番では最高潮に達したその自由を味わうことができます。

ショパンはここで和声探求をさらに押し進めていますし、またポリフォニーが作品全体にあふれています。だからといって伴奏付きメロディを放棄するのではなく、その色彩を大きくひろげるのです。しかし彼は決してひとを驚かせません。総合的にみると、技巧的、書法的にショパンがどんなことをしても、その音楽にはなにかを強要したり見せびらかしたりするようなものは全くないのです。あらゆるものは常に、詩的な話法のためにあるのです。この面は、へ短調のバラードに如実にあらわれています。

4番のバラードにはまた、なにか遠くにある性格が見えますね。まるでショパンが世間のしがらみに間を置いているようです。コーダの力強さが、若い時代の勇壮な戦いを思い起こさせはしますが。ここにはすでに、晩年の覚めた冷静なメランコリーへの、前触れのようなものが見て取れます。別の次元に旅だって、鏡の向こうに行ってしまうと、この土地にはもう触れないような、そんな印象を受けることもあります。

4曲のバラードを見ていくと、その書法と、表現されている感情が、おそろしく変化しているのがわかります。その変化は短い期間に起こりました。1番が完成されてから4番が作曲されるまで、7年しかたっていないのですから！

2012年にドビュッシーの前奏曲集全曲をラ・ドルチェ・ヴォルタで録音されたこともあり、ショパンの音楽が、どれだけ視野を広げ、コルトーが言うように、音楽における印象派を予告したかを、強く感じられていることと思います。ドビュッシーを深く扱うことで、ショパンへのアプローチに変化がありましたか。

3番や、それ以上に4番のバラードには、大胆な和声効果、音色や響きの探求、ペダルの研究、なめらかな話法、さらには、印象派という言葉を使いたくなるような、ともかく前印象派と言える、未来に向かった音色のマチエールが見られます。19世紀末から20世紀初頭の音楽家がこれらを取り入れたことは明白です。

ショパンへのアプローチが変わったかということですか。さて、どうでしょう。啓発されたということは確かです。コンサートでドビュッシーやラヴェルの曲の後にショパンを弾いた時に、これを確認できたことがあります。ショパンの現代性は、彼以降の曲に照らされたときに明らかとなるのです。この録音にあたってショパンのプログラムに没頭しなおした時、いろんな面が、より強く見えるようになりました。和声、流れるような書法など。1840年の聴衆には、なんと新しさだったことでしょう。ドビュッシーが後にやったことと直接つながっているのがわかります。みせびらかしや大げさな表現を嫌っていたということが、ドビュッシーとショパンを結びつけていることは言うまでもありません。ショパンは徐々に和声的な自由を見いだしていきましたが、それはドビュッシーの作曲のやり方の土台そのものでしたし、ドビュッシーはそれによって音楽語法を解放したのです。それに加えて、色彩、楽器への好み、刺激を要求されるが決して攻撃的ではない鍵盤との身体的な関係などの、ふたりの作曲家の共通点を挙げることができます。ドビュッシーが持っていたピアノはショパンのピアノとはかなり違っていました。ふたりとも楽器の可能性を極限まで突き進め、音色を最大限に探求しました。

ショパンとドビュッシーに共通する点として、もう一つ、全ての音符が表現上の役割を持っており、「補充」のためのものは一切ないということが挙げられると思います。

その通りです。どの場所にも一つとして無駄な音符はなく、悪趣味なものもありません。ショパンの音楽にはすべてに役割があつて、常に有機的に自然にはたらいしています。不協和音さえも話法の中に溶け込んでおり、それにはしかるべき理由があつて、あまりにもきちんと存在しているので、決して耳障りということがないのです。

ドビュッシーに手を差し伸べるショパンの音楽ということですが、前奏曲作品45は素晴らしい曲であるにもかかわらず、過小評価されていますね。

まったく不当だと思います。この曲には並外れた豊かさがあります。この曲は、実験ラボラトリーに例えることができます。聴いていると、ショパンはこの曲を自分のために書いたような気になります。常に転調し続け、ほとんど旋律がありません。鍵盤の低音部から響きが鳴り始めて、アルペジオでこれが発展し、その頂点には旋律のエスキスのようなものがたった3音で表現されています。和声の化学合成とでも言えるような…… ショパンは新しい何かを試みて、自分で楽しんでいるのです。まるで、自分が生み出す転調に酔いしれているようです。扉が次々と開いていくような、もっと後の作品へ扉を開くような。年代を追ってみると、この前奏曲は2番と3番のバラードの間に作曲されていますので、このCDでも2つのバラードの間に置くことにしました。

CDはスケルツォ4番と舟歌で終わっていますが、この2曲はあなたがリサイタルでよく弾かれる曲ですね。

私は4番のスケルツォに深い情熱を感じています。この曲はそれだけでひとつの世界を成しています。ここでも、転調や和声や、まるで常に即興演奏をしているような錯覚に、感嘆するばかりです。しかしこの曲は大変によく構成されていて、分析すると、完璧に古典的な骨格に基づいていることがわかります。しかし、曲が流れるにつれて今まさにつくられ壊されていくような感じを受け、当惑する人もいます。そういう意味ではこのホ長調のスケルツォはとてもドビュッシー的で、中断されたり、幻想的な面や、軽く速くきらきらとしたアラベスクのような形があります。例えばドビュッシーの『金色の魚』のような曲と比べられずにはいられませんね。ドラマ性のある激しいスケルツォが3曲続いた後で、最後に、イタリア的な光と夢のような軽さが聴かれるのです。中間部のトリオもなんとすばらしいんでしょう！ここですでに『舟歌』とほとんどおなじテンポで、一種の舟歌が聴こえてきます。

その『舟歌』は最後期の絶頂期のショパンがその芸術を存分に示しています。

エクリチュールは、驚くほどの豊かさに達しています。豊富な和声、音楽のなかに完璧に組み入れられたポリフォニー。第一、イントロ部分で見事な長9度の和音が聴こえます。これは未来に開かれた扉ですね。この和音が爆発して、一連の和音群につながっていきます。そこには、作品の他の部分にもあるのですが、印象派的探求が感じられます。この短い序奏部を過ぎると、とてもシンプルな舟歌の伴奏が始まります。このときには、これから出てくる、徐々に自由になりながら構築されてゆく音楽を想像することはなかなかできません。角や枠のようなものはもうなくなって、音楽が全く自然に、見事な和声とともに流れ出すのです。「ドルチェ・スフォガート」と記された素晴らしいパッセージにはいる直前、一瞬時間が止まり、中域部の下のほうで、半音階的に進む一連の和音が聴こえます(72から77小節)。これはもうワグナーの世界で、『トリスタン』の第二幕を思い浮かべてしまいます。この曲で、ショパンはずいぶん遠くにまで到達しています。まるですでに対岸に到着したように。さっきお話したイタリア風の光がここではもっと輝いていて、それが少々霧によって柔らかくなっていて、ショパンが生涯行ったことのないヴェネツィアの潟水が彼にこの傑作のインスピレーションを与えているのです。そこではラヴェルが「神秘的な至上の栄光」と呼んだ、ついに手にした平穏によって、死が語られているのです。





## ピアノの詩人 フィリップ・ビアンコーニ

1980年代にヴァン・クライバーン・コンクールで優勝してから国際的に活躍するフィリップ・ビアンコーニは、メディアの喧噪から遠く離れたところで音楽の旅を続け、自身の道を切り開き続けている。

ニース生まれ。ニース音楽院でシモーヌ・デルベール＝フェヴリエに師事したフィリップ・ビアンコーニは、フランスのピアニストの中でただ一人、パリ音楽院を経ずに国際コンクールに出場、入賞した音楽家である。

ベオグラードの「若い音楽家のための国際コンクール」、クレーヴランドでの「ロベール・カザドシュ国際コンクール」、そして特にアメリカに大きく門戸を広げた「ヴァン・クライバーン国際コンクール」で賞を受け、1987年にはカーネギー・ホールでリサイタルを開催。その後、クレーヴランド、シカゴ、ロサンゼルス、ピッツバーグ、モンリオールなど、北アメリカの大オーケストラと共演。ベルリン、シドニー、北京、ロンドン、サン・フランシスコ、そしてパリと、国際的に目を見張る活躍を展開し、その見事な演奏と美しい音色で聴衆を魅了している。

ラ・ドルチェ・ヴォルタからリリースされたドビュッシーのプレリュード集は、国内外で多数の賞を受けた他にも、ヴィクトワール・ド・ラ・ミュージック(グラミー賞にあたるフランスの年間賞)の「最優秀録音」部門にノミネートされるなど、2012年のCD界を飾る出来事となった。

フィリップ・ビアンコーニは、ナディア・ブーランジェとフィリップ・アントルモンに続いて、2014年よりフォンテーヌブローのコンセルヴァトワール・アメリカン(音楽と建築分野で、外国人学生にフランス文化をより広めることを目的としたフランスの教育機関)の音楽監督を務めている。同機関はアーロン・コーブランド、エリオット・カーター、ヴァージル・トムソン、アストール・ピアソラ、フィリップ・グラス、クインシー・ジョーンズなどを輩出した名門校である。



# DIE MODERNITÄT CHOPINS

## Wie kam es zu Ihrer ersten Begegnung mit Chopins Musik?

**Philippe BIANCONI:** Ich bin als Kind zum ersten Mal mit Chopin in Berührung gekommen, über die Aufnahme der *Walzer (Valses)* von Dinu Lipatti. Wie hoch die Verdienste dieser Stücke auch sein mögen – und Einige halten sie für sehr hoch – so vermittelten sie mir dennoch eine ein wenig eingeschränkte Vision der Welt des Komponisten. Am Konservatorium von Nizza hörte ich Schüler, die schon fortgeschrittener waren als ich, andere Werke des Musikers spielen. Als ich zehn oder elf war, war das Hören der *Balladen* ein regelrechter Schock. Plötzlich entdeckte ich den epischen Chopin, der von einem großartigen Atem getragen wird. Die Leidenschaft, die in diesen Stücken zum Ausdruck kam, war außergewöhnlich. Das Einstudieren der *Balladen* begann dann mit der *vierten Ballade*, es folgten *Ballade 1, 3* und *2*. Parallel dazu erarbeitete ich die *Scherzi*, die *Barcarolle*, die *Fantaisie* usw.

Meine Lehrerin in Nizza, Madame Delbert-Février, war für meinen Zugang zu Chopin sehr wichtig. Sie legte in ihrem Unterricht den Schwerpunkt auf die Klangqualität und auf Phrasierung. Sie legte großen Wert auf das Nüchterne des Stils, zugleich aber war sie eine sehr lebhaft Person. Von ihrer Erscheinung her wirkte sie reserviert, in die Musik aber sowie in ihren Unterricht ließ sie viel Leidenschaft einfließen. Das war, wie mir scheint, besonders geeignet für die Beschäftigung mit Chopin: In ihm nämlich steckte das Nüchterne des Stils, die Ablehnung jeder Großspurigkeit und eine Gefühlsintensität, und dies alles zusammen genommen entsprach der wahren Natur des Komponisten. Die *Balladen* begleiten mich seit Beginn meiner Konzertistenlaufbahn. Ich habe nur selten alle vier im selben Konzert gespielt, aber sehr oft ein oder zwei von ihnen, zusammen mit anderen Werken Chopins.

## Sie haben sich dazu entschieden, die vier *Balladen* mit dem *Prélude* op. 45, dem *Scherzo* Nr. 4 sowie der *Barcarolle* zusammenzubringen. Wieso gerade diese Ergänzungen?

Angesichts der Rolle, die die *Balladen* seit so langem schon in meiner musikalischen Welt spielen, war es zunächst schon mal ganz klar, dass meine erste Chopin-CD die *Balladen* beinhalten musste. Ich hätte sie – und andere haben dies getan – durch die vier *Scherzi* ergänzen können, aber das hatte für mich einen etwas systematischen Anstrich, der mich nicht ganz so begeisterte. Ich habe es vorgezogen, nach den *Balladen* mit dem vierten *Scherzo* und der *Barcarolle* den etwas späteren Chopin zu erforschen. Die Entstehung des *Préludes* op. 45 wiederum steht zwischen der zweiten und dritten *Ballade* und dieses Stück erweist sich als äußerst modern. Die letzten Jahre Chopins zeugen von einer außergewöhnlichen Entwicklung der musikalischen Sprache, und von einer Freiheit der Harmonik sowie einer besonderen Feinheit, und all das ist ganz zur Zukunft hin ausgerichtet. So gesehen gehört die vierte *Ballade* bereits zum späten Chopin, selbst wenn sie nicht ganz dieselbe Farbigkeit des vierten *Scherzo* oder der *Barcarolle* besitzt. Sie bleibt dunkler und ist von dramatischerem Charakter. Sie ist den anderen *Balladen* näher.

## Betrachten wir nun einmal genauer die einzelnen Teile Ihres Programms und zu allererst die erste *Ballade* in g-Moll op. 23.

Das ist die Epischste der vier, ein wirkliches Epos, und ein noch sehr polnischer Chopin, bekümmert durch die Leiden, die sein Land gerade durchlebt hatte. Aber man kann diese Partitur auch mit den Gefühlen in Verbindung bringen, die der Autor für Maria Wodzinska verspürte. Heldentum, Liebe, Leidenschaft: Das Opus 23 – mit seiner unerhörten Coda – ist ein wahrer Windstoß, das Werk eines feurigen Musikers! Was die Art des Schreibens betrifft, so befinden wir uns noch in der Ausrichtung der „begleiteten Melodie“, die für den jungen Chopin charakteristisch ist.

## Und dann die zweite *Ballade*, ein unerwartetes Werk ...

Sie ist mit ihren heftigen Brüchen die Rätselhafteste der Vier. Es kommt darin eine Form von Schizophrenie zum Ausdruck. Chopin hat die *zweite Ballade* Schumann gewidmet. Man kann nicht sagen, ob man zwischen Inhalt und Ton, die der Psyche des deutschen Komponisten und der Vorstellung, die Chopin von ihm womöglich hatte, entsprechen, eine Verbindung herstellen muss. Die *Ballade in F-Dur* stellt einen Aspekt dar, den ich fast als pathologisch bezeichnen würde. Das Werk beginnt mit einer langen Einleitung, einer fabelhaften, versessenen Episode, die durch ihr hypnotisches Hin und Her sowie das ständige Widerkäuen fixer Ideen ein wenig krankhaft wirkt. Und plötzlich taucht die zweite Episode auf, und zwar mit großer Heftigkeit. Etwas von solcher Art, und solcher Art verabreicht, ist etwas völlig Überraschendes bei Chopin. Und dann ist da auch noch diese äußerst kataklysmische Coda, in der eine unglaubliche Verzweiflung zum Ausdruck kommt, die in der Coda der *Ballade in g-Moll* nicht anzutreffen war. Letztere enthält durchaus auch Verzweiflung, jedoch in Verbindung mit einem sehr kämpferischen, rachsüchtigen Gefühl. Die Coda der *zweiten Ballade* ist von Anfang bis Ende ein Schmerzensschrei, bevor sie in die Stille hinein mündet, am Rande des Abgrunds.

## Das Klima ändert sich dann von Grund auf in der *dritten Ballade* ...

Wenn man sich einmal vorstellen möchte – und das ist eine rein intellektuelle Gedankenkonstruktion, die sonst auf nichts gründet –, dass die vier Balladen ein Ganzes bilden, dann wäre die *Dritte* in diesem Ganzen das Scherzo. Von den Vieren ist sie die Glücklichste – selbst wenn sie von Gewittern und dunkleren Momenten durchzogen ist –, sie ist im psychologischen Sinne des Begriffs die Leichteste. Ich mag dieses Stück besonders gern. Es gibt schließlich relativ wenig glückliche Werke von Chopin, die, wie das Opus 47, in einem solch unwiderstehlichen Enthusiasmus gipfeln.

Was den Schreibstil betrifft, so wohnt man hier einer beachtlichen Entwicklung bei. Bisweilen neigt man bei Betrachtung der vier Balladen ja dazu, dieses Stück, das geniale harmonische Fundstücke und Modulationen von unglaublicher Kühnheit in sich trägt, zu unterschätzen. An manchen Stellen erkennt man auch schon eine sich abzeichnende Polyphonie, die die Rede bereichert und vom Umgang mit Bach zeugt. Sie wird zu einem festen Bestandteil der Sprache des Musikers. Der Eingangssatz der *dritten Ballade* ist Chopin pur, doch wenn man das Geschriebene analysiert, entdeckt man eine gekonnte Polyphonie mit Stimmen, die – sich spiegelnd – einander antworten; das ist fabelhaft. Die Lektion von Bach ist vollständig verinnerlicht. Die *dritte Ballade* verschafft mir das Gefühl von der Befreiung der Sprache.

## Eine Befreiung, die man dann in vollen Zügen in der *vierten Ballade* auskostet ...

Chopin geht hier noch ein ganzes Stück weiter im Ergründen der Harmonik und in dieser Polyphonie, die in das Schreiben dringt. Er gibt deshalb noch lange nicht die begleitete Melodie auf, aber er erweitert seine Palette beträchtlich. Die Erfindung Chopins überrascht immer wieder. Allgemein kann man sagen, dass, was auch immer Chopin im Virtuosen oder beim komponierenden Erforschen tut, nichts bei ihm je erzwungen oder prahlerisch ist. Alles steht stets im Dienste der poetischen Rede. Das ist besonders frappierend in der *Ballade in f-Moll*.

Die *vierte Ballade* ist zudem von einem etwas entrückten Charakter, wie als nehme Chopin hier Abstand von den Dingen der Welt, selbst wenn die Kraft der Coda uns wieder zurückträgt zu den epischen Kämpfen der Jugend.

Folgt man den vier Balladen, so nimmt man eine unglaubliche Veränderung im Schreiben und im Gefühl war. Diese Veränderung hat sich in sehr kurzer Zeit vollzogen: Lediglich sieben Jahre trennen die Vollendung der *ersten Ballade* von der Komposition der *Vierten*!

**2012 haben Sie ja bei Dolce Volta die Gesamtheit aller *Préludes* von Debussy eingespielt. Sie waren daher umso mehr in der Lage zu erspüren, wie sehr Chopins Musik Perspektiven eröffnet und wie sehr diese Musik – und Cortot hat dies ja in einem berühmten Ausspruch auch betont – die Eroberungen des musikalischen Impressionismus ankündigt. Inwieweit hat das Eintauchen in Debussys Welt Ihre Herangehensweise an Chopin prägen oder verändern können?**

In der *dritten* und mehr noch in der *vierten Ballade* trifft man tatsächlich auf Kühnheit in der Harmonik, auf Klangsuche und nachhallende Schwingungen, auf eine Arbeit mit dem Pedal, einen Redefluss und selbst auf Klangmaterie, die allesamt in Richtung Zukunft blicken und Lust machen darauf, das Wort impressionistisch zu verwenden, jedenfalls frühimpressionistisch. Es ist unverkennbar, dass Komponisten vom Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus dieser Quelle geschöpft haben.

Inwieweit das meine Herangehensweise an Chopin verändert hat? Das kann ich nicht sagen, aber es hat sie sicher erhellt. Ich konnte das im Konzert überprüfen, wenn es geschah, dass ich ein paar Seiten Debussy oder Ravel und dann Chopin spielte. Die Modernität Chopins wird im Lichte späterer Werke ersichtlich. Als ich für die Einspielung wieder in mein Chopin-Programm abgetaucht bin, sind mir viele Aspekte seiner Musik verstärkt erschienen. Harmonien, Schreibfluss: Welch unglaubliche Modernität für das Publikum der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts! Man sieht die direkte Verbindung zu dem, was Debussy später daraus gemacht hat, ganz abgesehen davon, dass beide, sowohl Debussy als auch Chopin, Effekthascherei und Übertreibung hassten, was sie einander näher bringt. Die große harmonische Freiheit, die Chopin nach und nach auf seinem Weg auftritt, ist genau das Fundament für die Vorgehensweise Debussys, der seinerseits dann die Sprache unabhängig machen wird. Hinzu kommen eine Liebe zur Farbigkeit und zum Instrument, eine geradezu körperliche Beziehung zur Tastatur – die in Anspruch genommen, doch niemals angegriffen wird: All diese Dinge teilen die beiden Komponisten miteinander. Das Klavier, das Debussy zur Verfügung steht, ist sicherlich ganz anders als das von Chopin, aber alle beide reizen sie die Möglichkeiten des Instruments ganz aus und treiben die Arbeit am Klang soweit wie möglich voran.



**Ist nicht ein weiterer gemeinsamer Aspekt von Chopin und Debussy, dass jede Note eine aussagekräftige Rolle inne hat, dass nie etwas nur zum „Auffüllen“ geschieht?**

Absolut, es gibt keine Note zu viel, keine Geschmacksverirrung, zu keiner Zeit. Alles hat eine Funktion, bei Chopin ist immer alles sehr organisch, sehr natürlich. Selbst die Dissonanzen verschmelzen mit der Rede, sie haben ihren Grund zu sein, wie sie sind, sie als solche; sie sind wirklich präsent, werden aber vom Ohr nie als störend wahrgenommen.

**Und wo wir gerade von Chopin sprechen, der Debussy die Hand reicht: Welch außergewöhnliches Stück ist da doch das *Prélude* op. 45 – und was für ein unterschätztes Meisterwerk!**

Es wird ihm wahrlich Unrecht getan. Dieses Stück ist von atemberaubendem Reichtum. Man könnte das *Prélude* op. 45 mit einem Versuchslabor vergleichen. Chopin erweckt darin den Eindruck, als habe er es für sich selbst geschrieben. Er wagt nicht enden wollende Modulationen, es gibt keine oder zumindest fast keine Melodie. Es sind Resonanzen, die bei den tiefen Tönen der Tastatur beginnen und sich in Arpeggios fortentwickeln, mit, auf dem Höhepunkt angelangt, einer angerissenen Melodie, gerade mal drei Noten ... Das ist Chemie der Harmonik ... Chopin probiert Neues aus, er macht sich selbst eine Freude. Man kann ihn sich fast vorstellen, wie er sich da für die Modulationen, die er erschafft, begeistert. Es scheint, als ginge eine Tür nach der anderen auf. Türen, die bereits zu den später erschaffenen Dingen weisen. Es ist interessant festzuhalten, dass – chronologisch gesehen – die Entstehung des *Préludes* op. 45 zwischen der zweiten und dritten Ballade liegt, und daher habe ich mich auch dazu entschlossen, es in den Ablauf dieses CD-Programms mit aufzunehmen.

**Sie beschließen Ihre Aufnahme mit dem *vierten Scherzo* und der *Barcarolle*, zwei Werke, die sehr oft im Programm Ihrer Solokonzerte zu finden sind ...**

Ich empfinde für das *vierte Scherzo* eine große Leidenschaft, es ist eine Welt für sich. Es sei nochmal gesagt: Man ist begeistert von den Modulationen, von den harmonischen Fundstücken und von der ständigen ... Illusion von Improvisation. Denn das Werk ist ja bewundernswert gut aufgebaut, und eine Analyse zeigt, dass es absolut klassischen Formaten gehorcht. Aber ich kann feststellen, dass manche Hörer von diesem Werk, bei dem die Art, wie es geschrieben ist, den Eindruck erweckt, als entstehe und zerfalle es nach und nach, bisweilen ein wenig aus der Fassung gebracht werden. So betrachtet scheint mir das *Scherzo in E-Dur* mit seinen Brüchen, seiner fantastischen Seite und seinen leichten, schnellen und funkelnden Arabesken sehr debussyartig. Wie soll man da nicht an ein Stück wie zum Beispiel die *Poissons d'or* denken? Nach drei heftig dramatischen Scherzi entfaltet dieses Scherzo dann eine sehr italienische Leuchtkraft sowie eine zauberhafte Leichtigkeit. Und was das für ein überwältigendes Trio ist! Man macht darin bereits eine Art Barcarolle aus, übrigens von fast demselben Tempo wie das der späteren *Barcarolle*.

## Die *Barcarolle* oder der Höhepunkt der Kunst des späten Chopins ...

Sein Komponieren erreicht hier einen ungeheuren Reichtum: Eine harmonische Überfülle und eine perfekt in das musikalische Gewebe eingelassene Polyphonie. Zuerst gibt es da die wunderbare Einleitung mit dieser großen None – eine zur Zukunft hin geöffnete Tür –, die explodiert und in einer Abfolge von Akkorden auseinanderfällt, und darin zeichnet sich, wie an vielen anderen Stellen des Werkes, das Suchen des Impressionismus ab. Nach dieser kurzen Einleitung beginnt eine sehr schlichte *Barcarolle*-Begleitung: Noch ahnt man nichts von den Dingen, die da kommen werden, mit einer Freiheit, die sich nach und nach ihrer selbst bewusst wird. Man hat den Eindruck, als gäbe es keine Ecken mehr, keine Konturen, das Werk fließt mit absoluter Natürlichkeit in den erstaunlichsten Harmonien dahin. Kurz vor dem unglaublichen Abschnitt, der mit *dolce sfogato* überschrieben ist, in einem Moment, wo die Zeit stillzustehen scheint, findet sich eine Reihe von Akkorden in der mittleren Lage, die im chromatischen Weitergleiten modulieren (Takte 72 bis 77): Das ist fast schon wie Wagner, und man kann nicht umhin, an den zweiten Akt von *Tristan* zu denken ...

Chopin ist in der *Barcarolle* sehr weit gegangen, es ist ein wenig, wie als habe er bereits ein anderes Ufer erreicht. Das italienische Leuchten, von dem ich weiter oben sprach, ist hier unbestimmter und durch ein wenig Nebel gemildert, und die Wasser der venezianischen Lagune, wo Chopin niemals war, inspirieren ihn zu einem Meisterwerk, in dem der Tod mit einer nun errungenen Heiterkeit behandelt wird, in dem, was Ravel ein „geheimnisvolles Finale“ nannte.



## Philippe Bianconi, der Dichter des Klaviers

**Seit seinem Erfolg in den achtziger Jahren bei der *Van Cliburn International Piano Competition* führt Philippe Bianconi eine internationale Karriere und er verfolgt zugleich geduldig seinen ganz eigenen musikalischen Weg, weitab jedes Medienrummels.**

Philippe Bianconi hat am Konservatorium von Nizza, seiner Geburtsstadt, bei Simone Delbert-Février studiert und ist der einzige französische Pianist von Rang, der, ohne das Konservatorium von Paris durchlaufen zu haben, in die Welt der internationalen Wettbewerbe eingestiegen ist. Seine Preise bei der *International Youth Music Competition* in Belgrad, bei der *International Competition Robert Casadesus* in Cleveland und insbesondere bei der *Van Cliburn International Piano Competition* öffnen ihm die Tore zu einer grandiosen Karriere in Amerika. 1987 spielt er in New York in der Carnegie Hall, dann folgen Auftritte mit namhaften nordamerikanischen Orchestern, von Cleveland, Chicago, Los Angeles und Pittsburgh bis Montreal. Seine Karriere gewinnt daraufhin weltweit an Schwung, und von Berlin bis Sydney, von Peking bis London, von Paris bis San Francisco preist man die Poesie seines Spiels und die Schönheit seines Klangs.

Die Veröffentlichung seiner CD mit den *Préludes* von Debussy bei La Dolce Volta war eines der ganz großen CD-Ereignisse des Jahres 2012: Das Album wurde mit zahlreichen internationalen Preisen ausgezeichnet und in der Kategorie „CD des Jahres“ für die *Victoires de la Musique* nominiert.

Seit 2014 ist Philippe Bianconi musikalischer Leiter des *Conservatoire Américain de Fontainebleau* (einer französischen Einrichtung, die zur Aufgabe hat, ausländischen Studierenden aus den Bereichen Musik und Architektur die französische Kultur näher zu bringen) und er tritt damit in die Fußstapfen von Philippe Entremont und Nadia Boulanger, die die Elite amerikanischer Komponisten wie Aaron Copland, Elliott Carter, Virgil Thomson, Astor Piazzolla, Philip Glass oder Quincy Jones ausgebildet hat.



**Depuis 1988, Axel Arno questionne les glissements du temps avec ses photographies de traces, de taches, de murs, de couleurs d'une grande intensité. Ces visions proposent de découvrir des paysages qui sont autant d'invitations à plonger dans des univers personnels.**

Après avoir pratiqué le collage, l'assemblage de divers matériaux, il rapporte de ses voyages en Orient et en Amérique du Sud des séries d'empreintes photographiques pour témoigner de la marque des âmes en nos lieux. Depuis 2000, il a investi l'espace urbain avec ses « Signaux », réalisé un parcours vidéo des *Variations Goldberg* de Bach (publié en DVD), créé des séries jouant sur les confrontations chromatiques, imaginé des compositions photographiques intitulées « Le ciel peut-il attendre ? » Ses « Nouvelles latitudes » sont exposées en 2008 à Pékin au Théâtre de la Cité Interdite. À propos de certains grands pianistes ou chefs d'orchestre, des critiques affirment qu'ils saisissent la musique « à bras le son ». Axel Arno saisit les couleurs et les lumières, dans un moment qui nous porte à dépasser les horizons du quotidien. Ces images loin de toutes manipulations infographiques, témoignent de la recherche « de l'or du temps ».

Axel Arno publiera en novembre 2014 son nouveau DVD « Métamorphoses » Bach sur les transcriptions de Edouard Ferlet « Think Bach ».

**Axel Arno has been questioning time slips since 1988 with his photographs of tracks, marks, superimpositions, walls, extremely intense colours. These visions are an invitation to discover landscapes, tempting you to dive into worlds which are dreamlike, fantastical, urban and personal.**

After making collages combining various materials, he brought back series of photographic prints from his distant travels in the Orient and South America to testify to the mark of souls in our world. Since 2000, he has appropriated the urban space with his 'Signals', produced a video journey through Bach's Goldberg Variations (released on DVD), created series which explore chromatic confrontations, and devised photographic compositions entitled 'Le ciel peut-il attendre?' In 2008, his 'Nouvelles Latitudes' was exhibited in Beijing's Forbidden City Theatre. Critics say that certain famous pianists and conductors 'seize the music bodily'. Axel Arno seizes colours and light in a moment that enables us to go beyond our everyday horizons. These pictures, far from any kind of manipulation by means of computer graphics, testify to the quest for 'the gold of time'.

In November 2014 Axel Arno will release his new DVD 'Métamorphose' based on Edouard Ferlet's Bach transcriptions 'Think Bach'.

**1988 begann Axel Arno, das Fortschreiten der Zeit mit Fotografien von Spuren, Farbflecken, Mauern, in intensiven Farben zu befragen. Diese Visionen lassen Landschaften sehen, die den Betrachter dazu einladen, in seinen eigenen, persönlichen Welten zu versinken.**

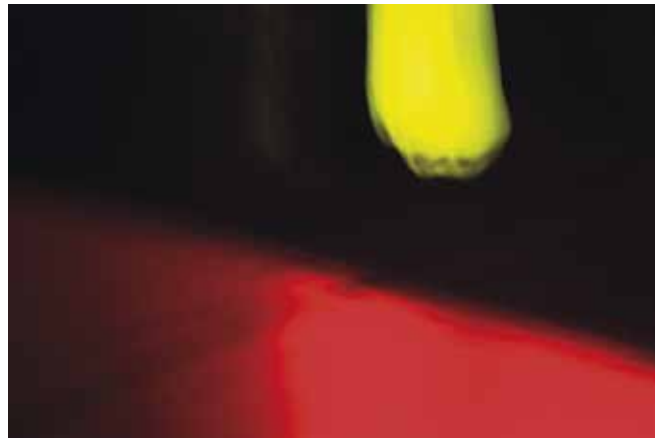
Nachdem sich Axel Arno mit Collagen und der Montage unterschiedlichster Materialien beschäftigt hatte, brachte er von seinen Reisen in den Orient und nach Südamerika Serien fotografischer Abdrücke mit, die in unseren Breiten Zeugnisse von anderen Seelen ablegen. Ab 2000 hat er sich mit der Ausstellung Signaux dem urbanen Raum zugewandt, einen Video-Parcours der Goldberg-Variationen von Bach geschaffen (auf DVD veröffentlicht) und Fotoserien verwirklicht, die mit chromatischen Kontrasten spielen, wie z. B. die Serie Le ciel peut-il attendre? (Kann der Himmel warten?). Die Serie Nouvelles latitudes (Neue Breitengrade) wurde 2008 in Peking im Theater der Verbotenen Stadt ausgestellt. Manche Kritiker sagen von bestimmten großen Pianisten oder Dirigenten, dass sie die Musik mit allen Klängen erfassen. So erfasst Axel Arno Farben und Licht für einen Augenblick, der uns die alltäglichen Horizonte überschreiten lässt. Diese Bilder, unberührt von digitalen Retuschen, sind beredte Zeugen der Suche nach dem „Gold der Zeit“.

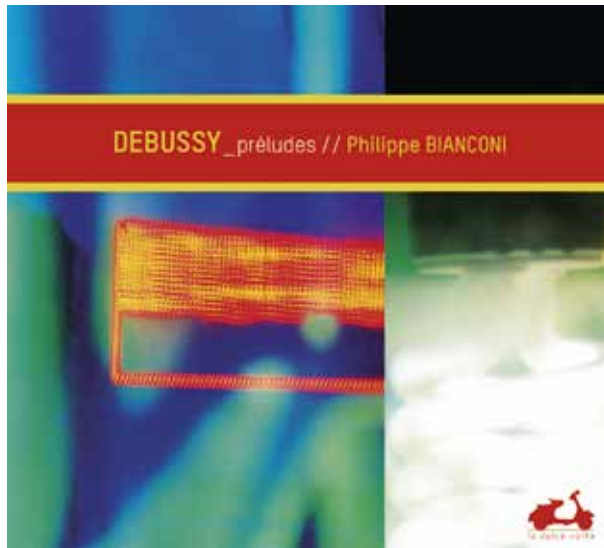
Im November 2014 erscheint die neue DVD „Bachmetamorphosen“ von Axel Arno zu den Transkriptionen „Think Bach“ von Edouard Ferlet.

**1988年以来、アクセル・アルノーは、濃密な色の痕跡、シミ、壁などの写真をとおして、過ぎ去ってゆく時を問いかける。そのヴィジョンからはいろいろな風景を発見することができるが、それは同時に、さまざまな個人的世界へのいざないでもある。**

コラージュや多様な素材によるアサンブラージュを行った後、アルノーは、東洋や南米の旅先で撮影した、各地の人々の心の跡を表現した一連の写真を発表する。2000年からは、彼独自の「シグナル」を用いた都市空間の表現に専心し、バッハの『ゴールドベルグ変奏曲』のビデオプロデュース (DVDとして出版)、色彩の対立をテーマにしたシリーズ、「空は待ってくれるか？」と題したコンポジションの製作などを実現してきた。2008年には、北京の故宮シアターで、『新ラティテュード』シリーズの展覧会を開催。偉大なピアニストや指揮者に対し、批評家たちは「音を見事にとらえた」といった称賛を贈る。それを借りるならば、アクセル・アルノーは、色や光を、日常を超えゆく瞬間において見事にとらえている。グラフィック処理からかけ離れたこれらの映像は、彼が「金の時」を追求していることを物語っている。







LDV07

## Claude DEBUSSY Les 24 Préludes



« Les Préludes de Debussy par Philippe Bianconi sont une vraie réussite. Son piano est à la fois puissant et délicat, énergique et tendre, extrêmement coloré, divers, avec mille arrière-plans qui s'étagent sous des éclairages brumeux ou violents. Comparable à celui de Marcel Proust, héros des profondeurs, le courage créatif de Debussy, qui jamais ne cale devant l'indicible, trouve avec Bianconi un allié précis et inspiré, tenace, honnête et libre. Jamais il ne s'incrute, mais il est toujours présent, comme un rêve qu'on accueille sans angoisse. » **Le Nouvel Observateur**

The enchanting sonorities and the density of Philippe Bianconi's interpretation make his Debussy CD a major addition to the list of great versions of the *Préludes*, enhanced by the exceptional sound quality of the recording itself, to which the pianist has devoted particular attention.



© La Prima Volta 2013 & © La Dolce Volta 2014  
Enregistrement : octobre 2013, Paris  
(Salle Byzantine de l'Hôtel de Behague, résidence de l'Ambassadeur de Roumanie en France)  
La Dolce Volta remercie Monsieur l'Ambassadeur Bogdan Mazuru pour son accueil.  
Direction de la Production : La Dolce Volta

Prise de son, direction artistique : François Eckert - Montage : Alice Legros  
Piano Steinway D-274 préparé par Pierre Malbos

Texte : propos recueillis par Alain Cochard  
Traduction et relecture : Charles Johnston (GB)  
Victoria Tomoko Okada (JP) - Schirin Nowrousian (D)

Couverture & illustrations : Axel Arno  
Photos : © Bernard Martinez (toutonbook.com)  
avec la complicité de ALLT (21, rue Lebon - Paris)

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions  
Réalisation graphique : [www.stephanegaudion.com](http://www.stephanegaudion.com)

[www.ladolcevolta.com](http://www.ladolcevolta.com)  
LDV14

