

la dolce volta

↙ PLAGES CD TRACKS ↘

Achille-Claude
DEBUSSY

1862 - 1918

Livre I (1909 - 1910)

1	Danseuses de Delphes	2'46
2	Voiles	3'32
3	Le vent dans la plaine	2'05
4	Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir	3'31
5	Les collines d'Anacapri	3'05
6	Des pas sur la neige	3'45
7	Ce qu'a vu le vent d'ouest	3'23
8	La fille aux cheveux de lin	2'18
9	La sérénade interrompue	2'37
10	La cathédrale engloutie	6'00
11	La danse de Puck	2'53
12	Minstrels	2'23

Livre II (1910 - 1912)

13	Brouillards	2'42
14	Feuilles mortes	2'52
15	La Puerta del Vino	3'15
16	Les fées sont d'exquises danseuses	2'56
17	Bruyères	2'34
18	Général Lavine - eccentric	2'35
19	La terrasse des audiences du clair de lune	4'17
20	Ondine	3'01
21	Hommage à S. Pickwick Esq PPMPC	2'25
22	Canope	2'31
23	Les tierces alternées	2'36
24	Feux d'artifice	4'23

TT' : 74'38

Claude Debussy, poète de l'éphémère

Comment s'est produite votre rencontre avec la musique de Debussy ?

Philippe Bianconi : Ma vraie rencontre s'est produite alors que j'avais 11 ou 12 ans dans la classe de Mme Delbert-Février (une ancienne élève de Marguerite Long et de Robert Casadesus) au Conservatoire de Nice. Elle avait des élèves un peu plus âgés et plus avancés que moi, que j'entendais jouer des morceaux tels que *Jardins sous la pluie*, *Poissons d'or*, *Reflets dans l'eau*, *Feux d'artifice*, etc. Je parle de ma « vraie » rencontre car auparavant, dans les petites classes du Conservatoire, j'avais eu l'occasion de jouer la *Mazurka* ou d'entendre un camarade dans *Le petit nègre*, pièces qui ne m'avaient fait aucune impression. Là, tout à coup, quelque chose de foudroyant se produisait pour le jeune pianiste encore essentiellement nourri de répertoire classique que j'étais. Je n'avais jamais imaginé que l'on puisse, avec un piano, produire des sonorités telles que celles que je découvrais. C'était littéralement magique ; j'étais fasciné. Mon professeur voulait que je sois présent quand elle faisait travailler des élèves plus âgés : écouter les pièces que j'ai mentionnées me mettait en transe, *Feux d'artifice* en particulier. J'étais jaloux de ceux qui parvenaient à jouer ce morceau et brûlait d'impatience d'y parvenir. C'est arrivé assez rapidement car au bout d'un an, un an et demi, mon professeur m'a autorisé à l'aborder. Mais un peu avant j'avais travaillé *Ce qu'a vu le vent d'ouest*, mon premier « grand » Debussy donc.

Vous écoutiez jusqu'alors vos camarades... Quel souvenir gardez-vous de votre premier contact « physique » avec la musique de Debussy ?

P. B. : A l'époque, Ce qu'a vu le vent d'ouest était une pièce difficile pour moi mais, une fois dépassé l'aspect technique, j'ai vraiment eu le sentiment d'être « chez moi » dans cette musique. Et quand, six mois plus tard environ, mon professeur m'a mis dans les mains la partition des Feux d'artifice, j'ai été fou de bonheur. D'emblée, mon rapport avec la musique de Debussy a été complètement naturel.

Quand j'y pense, avec le recul, je me dis que nous étions au début des années 70, des œuvres telles que Feux d'artifice n'avaient donc à l'époque que 60 ans. Je me demande si un gamin d'aujourd'hui serait dans le même état de bonheur et de transe avec une musique écrite au début des années 50. Peut-être... je ne sais pas ; je me pose la question...

Comment Debussy a-t-il ensuite été intégré à votre répertoire ?

P. B. : J'ai d'abord travaillé les *Estampes*, puis quelques *Images*, quelques *Etudes* aussi, mais les choses demeuraient un peu dispersées. A 19 ans, l'occasion m'a été donnée par Philippe Entremont de participer à une intégrale de l'œuvre pour piano de Debussy, partagée entre lui, Michel Béroff et un tout jeune pianiste encore inconnu, moi en l'occurrence. Si mes deux collègues se sont partagé l'essentiel de la tâche, j'ai tout de même préparé un récital Debussy complet qui a constitué une étape importante dans ma relation avec cette musique.

Vous avez eu la chance de travailler avec Gaby Casadesus ; quel a été son apport en terre debussyste ?

P. B. : Gaby Casadesus m'a sûrement plus marqué pour Ravel, compositeur qu'elle avait bien connu avec son mari Robert et s'agissant duquel elle pouvait me faire part d'une expérience directe. Mais nous avons beaucoup travaillé ensemble le programme de ce premier récital Debussy que je viens d'évoquer et elle m'a énormément aidé tant sur le plan technique que dans l'approche des couleurs et des subtilités de la musique.

Quelle place occupe Debussy dans votre existence depuis cette époque ?

P. B. : Il m'a toujours accompagné, bien qu'il n'ait pas été constamment présent dans mes programmes de récitals. Même lorsque je n'en jouais pas en public, j'y suis toujours revenu, pour le plaisir. Après avoir travaillé en profondeur Brahms, Beethoven ou Schumann, je retournais vers Debussy pour retrouver ce naturel, cette sensualité extraordinaire des timbres. Debussy a pour moi toujours rimé avec sensualité. D'ailleurs, pendant longtemps, ce caractère hédoniste m'a sans doute empêché d'en percevoir toute la profondeur et le travail extraordinaire du compositeur sur le langage musical.

Peu à peu, outre le plaisir quasi physique que la musique m'apportait, aussi bien à jouer qu'à entendre – et je pense là aussi aux œuvres d'orchestre, à *Pelléas* et *Mélisande* –, je me suis senti de plus en plus profondément ému par elle.

A quoi tient cette évolution ?

P. B. : J'ai peu à peu pris conscience du côté sombre de Debussy, qui m'avait échappé quand j'étais jeune. Une angoisse sous-jacente y est sans cesse présente. Dans *Ce qu'a vu le vent d'ouest* cette angoisse explose véritablement. *Masques* est une pièce très noire aussi. *Des pas sur la neige* en offre un autre aspect saisissant. Mais je me suis rendu compte que des œuvres beaucoup plus lumineuses portent aussi en elles un fond d'angoisse qui affleure parfois, un peu comme une bulle montée des profondeurs qui viendrait troubler la surface de l'eau. J'ai commencé à m'interroger, à essayer de comprendre pourquoi cela me touchait autant, et j'ai compris que la vision émerveillée qu'a Debussy de la nature, de la lumière, du vent, du mouvement des nuages porte en elle l'angoisse car elle est conscience de la fugacité, de l'impermanence des choses. Tout est fragile, tout passe ; et chacun d'entre nous n'est qu'un témoin éphémère de la beauté du monde...

Quelles sont les conséquences de cette perception sur le langage de Debussy ?

P. B. : Elle constitue l'une des clefs de son travail sur le temps musical. Elle permet de comprendre le besoin de liberté du compositeur, sa manière de casser les codes, de s'affranchir des règles du système tonal – qu'il ne rejette toutefois pas en bloc. L'écriture de Debussy est un moyen d'exprimer ce positionnement par rapport au temps qui passe. Dans le système tonal traditionnel (je pense là aux règles harmoniques aussi bien qu'à leur incidence sur la forme), on trouve des repères chronologiques, des balises « confortables » pour l'auditeur, qui procurent la sensation d'un certain ancrage, d'une certaine prise sur les choses. Avec Debussy on la perd totalement et l'homme se retrouve placé face à sa condition : le temps s'écoule, lui file entre les doigts, sans qu'il y puisse rien. L'homme ne fait que passer et n'est qu'une petite parenthèse dans l'infini. De plus en plus, j'éprouve cette sensation de l'éphémère chez Debussy.

Comment concevez-vous les *Préludes* ; la relation entre le 1^{er} et le 2^e Livre ?⁽¹⁾

P. B. : Il s'agit pour moi d'une véritable somme, même si un pas est franchi entre les deux Livres. C'est d'ailleurs un peu la même chose avec les *Images* dont la 2^{ème} série va plus loin que la 1^{ère} dans la recherche d'une liberté totale du son, dans ces trouvailles extraordinaires sur le timbre. Après la parenthèse des *Children's Corner*, les *Préludes* représentent véritablement pour moi la quintessence de l'art debussyste. La concision y est primordiale et ils offrent une fabuleuse variété : on y trouve des pièces d'atmosphère, des pièces très lentes, très méditatives, d'autres résolument humoristiques. Certains morceaux procurent le sentiment d'un retour en arrière, je pense à *La fille aux cheveux de lin* ou à *Bruyères*, avec leur langage un peu archaïsant ; d'autres sont tournés vers le futur et vont très loin : *Brouillards*, *Les fées sont d'exquises danseuses*, *Feux d'artifice* ou encore *Les tierces alternées* où se profilent les *Etudes*. Le Livre II des *Préludes* reprend le travail expérimental de la Série II des *Images* et va encore plus loin dans ce sens que le Livre I, moins abstrait, plus accessible – et qui a d'ailleurs toujours eu la faveur du public. Au sein du Livre II, je ferai une mention particulière pour *Canope*. Cette pièce est pour moi l'une des plus belles choses de toute la musique ; une méditation sur la mort peut-être, sur la vanité très certainement. Lorsqu'elle s'achève, on a l'impression que tout est dit ; la musique n'a plus besoin de « prétexte » et Debussy se lance dans une page purement abstraite : *Les tierces alternées*. Suivent les *Feux d'artifice* qui concluent l'aventure des *Préludes* sur une pièce assez brillante, a-tonale – car on serait bien en peine de dire dans quelle tonalité elle est – où l'on décèle une jubilation dans l'usage des ressources pianistiques mises à sa disposition.

Comment le langage pianistique évolue-t-il entre les deux Livres des *Préludes* ?

P. B. : Ce qui est passionnant chez Debussy, ce sont les résonances que l'on découvre entre les oeuvres. J'ai déjà parlé de la 2^e Série des *Images*, tellement importante pour moi, et de son prolongement dans le Livre II des *Préludes*. Un prélude du Livre I tel que l'extraordinaire *Voiles* aurait pu trouver sa place dans le Livre II, mais globalement le Livre I - écrit sur deux portées, à la différence du Livre II presque intégralement sur trois portées - présente une écriture plus "simple", avec aussi quelques moments de grande virtuosité (*Ce qu'a vu le vent d'ouest*). Dans le 2^{ème} Livre, Debussy porte encore plus loin, d'un point de vue pianistique, ce qu'il a initié dans la 2^{ème} Série d'*Images*, en ce qui concerne les timbres, le travail des plans sonores, le rapport entre les registres. La virtuosité n'y a plus de sens en soi et se révèle constamment d'ordre poétique.

Les partitions de Debussy comportent de très nombreuses indications de caractère : comment les considérez-vous ?

P. B. : Elles sont extrêmement importantes et je m'y attache avec la plus grande honnêteté. Je tiens compte de la plus petite des indications données par Debussy ; j'estime qu'elles ne sont pas gratuites, qu'elles nous guident dans la compréhension du texte musical, la manière d'articuler les diverses périodes d'un même morceau. Evidemment chacun les interprète à sa manière. Si Debussy note *poco crescendo*, tout le monde comprend la même chose (un petit crescendo), mais personne ne fera ce *poco crescendo* de la même façon. Mon respect pour les indications de Debussy n'a rien de béat, mais je considère qu'elles sont aussi importantes que les notes dans la compréhension poétique de ce que compositeur exprime.

Et les indications métronomiques ?

P. B. : Quelques *Préludes* portent des indications métronomiques, évidentes dans la plupart des cas. En revanche, pour *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* Debussy note 84 à la noire, indication très rapide, et je n'ai jamais entendu personne jouer à ce tempo-là. Certains jouent cette pièce beaucoup plus lentement. Quant à moi j'opte pour une solution intermédiaire dans la mesure où j'ai du mal à vraiment tenir le tempo noté par l'auteur, mais je pense qu'il donne une indication et qu'il faut tenter de s'en approcher. Comme pour tous les *Préludes*, Debussy met le titre à la fin de la pièce et ajoute : *Charles Baudelaire*. C'est une incitation à revenir à l'ensemble du poème *Harmonie du soir*, d'où provient le titre du morceau. On y trouve un autre vers à mon avis très important : « Valse mélancolique et langoureux vertige ». La pièce alterne entre un 3/4, qui peut être un rythme de valse, et un 2/4 – parfois les deux se mêlent – et j'aime cette idée de « Valse mélancolique » et du vertige créé par l'incertitude entre les deux mètres. S'agissant toujours des tempi, il est intéressant de remarquer que Debussy note la même indication métronomique (66 à la noire) pour *La fille aux cheveux de lin* (Livre I) et *Bruyères* (Livre II), deux pièces entre lesquelles d'évidentes résonances s'établissent.

Propos recueillis par Alain Cochard

(1) Le 1^{er} livre a été composé entre décembre 1909 et février 1910, le 2^e entre 1910 et 1912. Les deux Livres de *Préludes* ont respectivement été publiés (chez Durand) en 1910 et 1913



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.

Il a été salué pour son jeu « *allant toujours au cœur de la musique et emplissant l'espace de vie et de poésie* » (Washington Post) ; « *son lyrisme et sa hauteur de vue... un jeu puissant, qui fait chanter le piano jusque dans la force et la virtuosité... une sonorité haute en couleur* » (Le Figaro) ; « *une musicalité et une maîtrise technique extraordinaires qui confèrent à la musique une fraîcheur, une immédiateté et une force de conviction rarement rencontrées* » (The Times - London)

Né à Nice en 1960, formé au Conservatoire de Nice 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 Jeunes Musicales* à Belgrade, au *Concours International Robert Casadesu* 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.

Même si la France tarde à le reconnaître, sa carrière prend 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.

Passionné de musique de chambre, il a joué avec des partenaires prestigieux : Jean-Pierre Rampal, Janos Starker, Pierre Amoyal, Gary Hoffman, Tedi Papavrami, le Guarneri String Quartet ou le Quatuor Talich. Amoureux de la voix, il a connu, de 1983 à 1990, une expérience exceptionnelle : le baryton Hermann Prey, au sommet de son immense carrière, s'est attaché la collaboration du jeune pianiste. Ils ont donné ensemble de nombreux concerts et ont gravé les trois grands cycles de Lieder de Schubert, *La Belle Meunière*, *Le Voyage d'Hiver*, *Le Chant du Cygne* chez Denon.



Claude Debussy, poet of the ephemeral

When did you discover Debussy's music?

Philippe Bianconi: My first real encounter took place when I was 11 or 12 years old, in a class taught by Mme Delbert-Février (a former student of Marguerite Long and Robert Casadesus) at the Conservatory in Nice. Some of her students were older and more advanced than I was, and I heard them play pieces like *Jardins sous la pluie*, *Poissons d'or*, *Reflets dans l'eau*, *Feux d'artifice*, etc. I talk about my "real" encounter, because in my early classes at the Conservatory I had already played the *Mazurka* and heard a friend on *Le petit nègre*, pieces that made no impression on me. And then, suddenly, something extraordinary happened to the young pianist that I was, essentially still immersed in a classical repertory. I had never imagined that anyone could produce on a piano the sounds that I was hearing for the first time. It was literally magical; I was fascinated. My professor wanted me to watch when she was working with older students: listening to the pieces I just mentioned put me in a trance, particularly *Feux d'artifice*. I was envious of those who managed to play this work, and couldn't wait until I could do it myself. It happened fairly quickly, because within one year, one year and a half, my professor allowed me to take it on. But just before this, I had started to work on *Ce qu'à vu le vent d'ouest*, which was my first "big" Debussy.

Up until then, you were listening to other students. What do you remember about your first “physical” contact with Debussy?

P. B.: At the time, *Ce qu'à vu le vent d'ouest* was a difficult piece for me, but once I got past the technical aspects, I felt completely at home in this music. And six months later, when my professor gave me the score for *Feux d'artifice*, I was so happy. My relationship with Debussy's music was completely natural, right from the start.

When I look back, I recall that this was in the early 1970s, and pieces like *Feux d'artifice* were only 60 years old at the time. I wonder if a kid today would be as happy and as mesmerized by music written in the 1950s. Maybe—I don't know, I wonder...

How did Debussy then become part of your repertory?

P. B.: I worked on the *Estampes* first, then a few *Images*, as well as a few *Etudes*, but it was all a bit dispersed. When I was 19, Philippe Entremont gave me the opportunity to participate in Debussy's complete works for piano, performed by Michel Béroff, him and a very young, as yet unknown pianist, me. My two colleagues took on the majority of the work, but I did prepare a complete Debussy recital, which was an important step in my relationship to this music.

You were fortunate enough to work with Gaby Casadesus; what did she contribute in terms of Debussy?

P. B.: Gaby Casadesus affected me more than Ravel, a composer she and her husband Robert had known well, and could therefore transmit her direct experience to me. But we also worked very hard on the program of the first Debussy recital, and she helped me enormously with technical aspects as well as with my approach to the colors and subtleties of the music.

What role has Debussy played in your life since then?

P. B.: He has always been with me, even though his work has not been a constant in my recitals. Even when I am not playing it in public, I always return to it, for my own pleasure. After extensively studying Brahms, Beethoven and Schumann, I returned to Debussy for his natural approach, the extraordinary sensuality of the timbre. For me, Debussy is always sensual. Indeed, for a long time, this hedonistic aspect probably prevented me from seeing all the composer's extraordinary depth and work in terms of musical language.

Gradually, in addition to the virtual physical pleasure I get from music, both playing and listening—and here I'm thinking of orchestra works like *Pelléas et Mélisande*—I felt increasingly moved by it.

How do you explain this development?

P.B.: I gradually became aware of Debussy's dark side, something I didn't see when I was younger. An underlying angst is always present. In *Ce qu'à vu le vent d'ouest*, this anxiety is truly explosive. *Masques* is also a very dark work. *Des pas sur la neige* offers another striking example. But I realized that the much more luminous works also have an underlying distress that sometimes just surfaces, like a bubble rising from the depths that ripples over the surface of the water. I started to question myself, to try to understand why it affected me so much, and I understood that Debussy's marvelous vision of nature, light, wind and the movement of clouds contained this anxiety, as it held an awareness of the fleeting nature and impermanence of things. All is fragile, everything ends; and each one of us is only an ephemeral witness to the beauty of the world.

What impact did this perception have on Debussy's language?

P. B.: It is one of the keys to his work on tempo. It helps to understand the composer's need for freedom, his way of breaking molds and freeing himself from the constraints of the tonal system—which he did not, however, reject flat out. Debussy's writing is a way of expressing this viewpoint in relation to passing time. In the traditional tonal system (I'm thinking of the harmonic rules as well as their impact on forms), we find chronological references, comfortable landmarks for the listener, which create the feeling of being somewhat anchored, somewhat in control of what's happening. With Debussy, we lose this completely, and we find ourselves confronted with our situation: time, slipping through our fingers, unable to do anything about it. We are only passing through, just a small parentheses within infinity. More and more, I feel this sense of the ephemeral with Debussy.

How do you conceive of the *Préludes*, le relationship between Livre I and Livre II?⁽¹⁾

P. B.: For me, it is a sum total, even if he took a new step with Livre II. In fact, it's almost the same as with the *Images*, whose second series goes farther than the first in a quest for the total freedom of sound, in the extraordinary discoveries into timbre. In my opinion, after the interlude of *Children's Corner*, the *Préludes* represent the quintessence of Debussy's art. The concision is primordial and they offer an amazing variety, including atmospheric works, slow and meditative pieces and others that are clearly wittier. Some pieces seem to be a step backward, *La fille aux cheveux de lin* or *Bruyères*, for example, have a slightly archaic-style language. Others are extremely forward-looking: *Brouillards*, *Les fées sont d'exquises danseuses*, *Feux d'artifice* and *Les tierces alternées* which prefigure the *Etudes*. Livre II of the *Préludes* returns to the experimental work of Series II of the *Images*, and goes even further in this direction than does Livre I, which is less abstract and more accessible—and which was always a favorite with audiences. Within Livre II, I would like to point out *Canope* in particular. In my opinion, this work is one of the most beautiful pieces of music ever written; a meditation on death, perhaps, and on vanity, without a doubt. When it is over, you feel as if everything has been said: music no longer needs any "pretext." Debussy launched into a purely abstract mode with *Les tierces alternées*. This was followed by *Feux d'artifice*, the last of the *Préludes*, a fairly brilliant, atonal piece—as it would be very difficult to say what key it is in—in which you detect a jubilation in the use of the piano techniques and interpretation at his disposal.

How did the piano technique and vocabulary evolve between the two Livres of the *Préludes*?

P. B.: What is fascinating about Debussy is how many resonances exist between the works. I already discussed the second series of *Images*, which was so important to me, and the continuation in Livre II of the *Préludes*. A prelude from Livre I like the extraordinary *Voiles* could have been included in Livre II, but overall, Livre I—written on two staves, as opposed to Livre II, which is almost all written with three staves—has a “simpler” writing style, but with a few moments of great virtuosity (*Ce qu’à vu le vent d’ouest*). In Livre II, Debussy took what he began in the second series of *Images* and went even further, in terms of piano technique, his work on sound structures and the relationship between the registers. Virtuosity is irrelevant in and of its own, and is always on a poetic level.

Debussy’s scores are full of expression marks; how do you view them?

P. B.: They are extremely important, and I try to adhere to them as honestly as I can. I follow the tiniest of instructions given by Debussy; I don’t think they are extraneous, and they help us to understand the musical text, the way of moving through the various periods of a single piece. But of course everyone interprets them in his or her own way. When Debussy notes *poco crescendo*, everyone understands the same thing (a small *crescendo*), but no one will perform this *poco crescendo* in the same way. My respect for Debussy instructions are not at all unquestioning, but I believe that they are as important as the notes for a poetic understanding of what the composer is expressing.

And the metronome indications?

P. B.: A few *Préludes* include metronomic indications that are obvious most of the time. For *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, however, Debussy noted a tempo of 84, which is very fast, and I have never heard anyone perform it at that speed. Some pianists play it much slower. As for me, I opt for an intermediate solution in that I have a hard time keeping the tempo noted by the composer, but I think it was an indication and that we should try to get as close as possible. As for all the *Préludes*, Debussy placed the title at the end of the piece and added: *Charles Baudelaire*. This is an indication to return to the entire poem *Harmonie du soir*, from which the title of the piece was derived. There is also another verse that is very important in my opinion: "Valse mélancolique et langoureux vertige" ("Melancholy waltz and languorous vertigo"). The piece alternates between a three-four time, which could also be a waltz rhythm, and a two-four time (and sometimes the two are combined). And I like this idea of "melancholy waltz" and a sense of vertigo created by the uncertainty of the two times. In terms of tempo, it is interesting to note that Debussy used the same indication of tempo (66) for *La fille aux cheveux de lin* (Livre I) and *Bruyères* (Livre II), two pieces that clearly resonate with each other.

Interviewed by Alain Cochard

(1) The first book was composed between December 1909 and February 1910, the second between 1910 and 1912. The two books of the *Préludes* were published by Durand in 1910 and 1913, respectively



Philippe Bianconi, the poetic piano

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

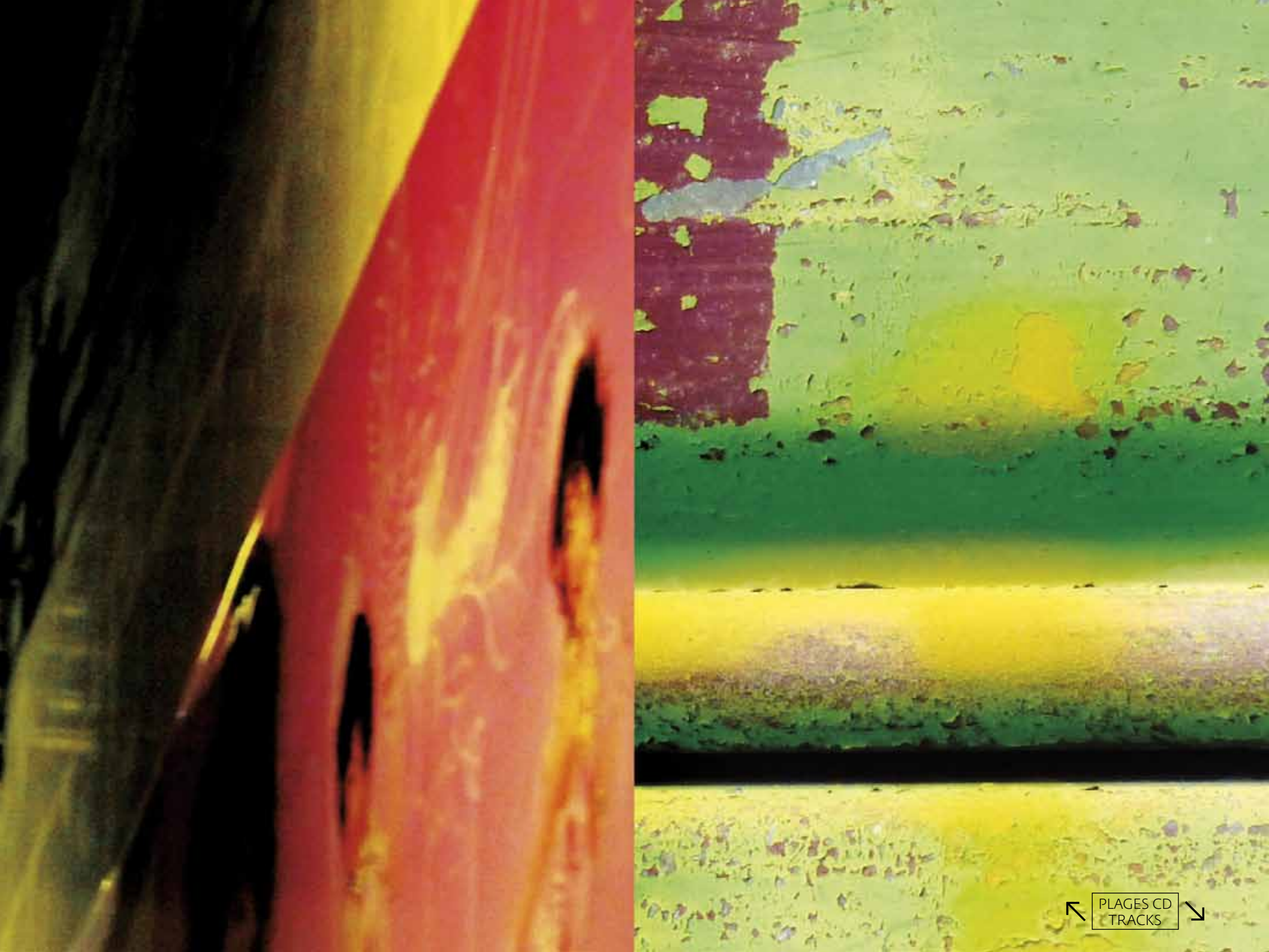
Bianconi has been hailed as a pianist whose playing is “*always close to the soul of the music, filling the space with poetry and life*” (Washington Post); (“... *powerful playing that makes the piano sing with force and virtuosity... very colorful sound*”(Le Figaro); and whose playing is an “*extraordinary exhibition of musicianship and technical control lends the music a freshness, immediacy and conviction one all too seldom encounters.*” (The Times - London)

Born in Nice in 1960, he attended the *Conservatoire de Nice* where he studied with Simone Delbert-Février. Bianconi is the sole major French pianist who entered international competitions without first attending the *Conservatoire de Paris*.

His awards at the “*Jeunesses Musicales*” International Competition in Belgrade, the Robert Casadesus International Competition in Cleveland and notably the Van Cliburn Competition launched a brilliant performing career in the United States for Bianconi. He performed at Carnegie Hall in New York in 1987, then played with leading North American orchestras, including Cleveland, Chicago, Los Angeles, Pittsburgh and Montreal.

France has been a latecomer in recognizing him, but his career has gained international stature, and from Berlin to Sydney, Beijing to London, Paris to San Francisco, he is hailed for the poetry of his playing and the beauty of his tone.

Bianconi has a great passion for chamber music and has played with prestigious partners, including Jean-Pierre Rampal, Janos Starker, Pierre Amoyal, Gary Hoffman, Tedi Papavrami, the Guarneri String Quartet and the Talich Quartet. He loves vocalists as well (opera?) and from 1983 to 1990, had an exceptional experience when baritone Hermann Prey, at the peak of his gargantuan career, developed a predilection for collaborating with the young pianist. They performed several concerts together and released three major Schubert Lieder Cycles—*La Belle Meunière*, *Voyage d'Hiver*, and *Le Chant du Cygne*—on Denon.



PLAGES CD
TRACKS

Claude Debussy, Dichter des Vergänglichen

Wie kam es zu Ihrer ersten Begegnung mit der Musik von Debussy?

Philippe Bianconi: Die wirkliche Begegnung mit seiner Musik hatte ich, als ich elf oder zwölf Jahre alt war und am Konservatorium von Nizza in die Klasse von Frau Delbert-Février ging (einer ehemaligen Schülerin von Marguerite Long und Robert Casadesus). Sie hatte Schüler, die ein wenig älter und fortgeschrittener waren als ich, und die ich Stücke spielen hörte wie *Jardins sous la pluie*, *Poissons d'or*, *Reflets dans l'eau*, *Feux d'artifice* und andere. Ich nenne das meine „wirkliche“ Begegnung, denn vorher schon, in den Konservatoriums-Klassen für Jüngere, hatte ich die Gelegenheit bekommen, die *Mazurka* zu spielen, oder ich hatte auch schon mal einen Freund *Le petit nègre* spielen hören, Stücke, die bei mir keinen echten Eindruck hinterließen. Doch da plötzlich ist dann bei dem jungen Pianisten, der ich war und der vorrangig vom klassischen Repertoire angefüllt war, was eingeschlagen wie ein Blitz. Ich hatte mir nicht vorstellen können, dass man auf dem Klavier Klänge wie die, die ich da jetzt entdeckte, produzieren kann. Das war wirklich ganz magisch; und ich war hin und weg. Mein Lehrerin wollte, dass ich dabei bin, wenn sie mit den älteren Schülern arbeitete: die Stücke zu hören, die ich eben erwähnt habe, hat mich in Trance versetzt, besonders *Feux d'artifice*. Ich war eifersüchtig auf die, die es schafften, dieses Stück zu spielen, und ich brannte vor Ungeduld, es selber fertig zu bringen. Es ging dann letztlich auch ziemlich schnell, denn ein Jahr, anderthalb Jahre später schon hat mein Lehrerin mir dann gestattet, es anzugehen. Aber vorher hatte ich schon an *Ce qu'a vu le vent d'ouest* gearbeitet, und das war, wenn man so will, mein erster „großer“ Debussy.

Zunächst haben Sie also Ihren Freunden zugehört... Welche Erinnerungen haben Sie an Ihren eigenen ersten „körperlichen“ Kontakt mit der Musik Debussys?

P. B.: Damals war *Ce qu'a vu le vent d'ouest* für mich ein schwieriges Stück, aber als ich erst mal den technischen Aspekt überwunden hatte, hatte ich wirklich das Gefühl, in dieser Musik „zu Hause“ zu sein. Und als meine Lehrerin mir dann ungefähr sechs Monate darauf die Partitur von *Feux d'artifice* in die Hand drückte, war ich überglücklich. Mein Verhältnis zur Musik Debussys war von Anfang ganz natürlich.

Wenn ich jetzt, mit dem zeitlichen Abstand, darüber nachdenke, dann sage ich mir, dass das damals ja Anfang der siebziger Jahre war, und dass Werke wie die *Feux d'artifice* damals gerade mal sechzig Jahre alt waren. Ich frage mich, ob ein Junge von heute mit einer Musik vom Beginn der fünfziger Jahre ähnliche Glücksmomente und Trance-Zustände erleben würde. Vielleicht... ich weiß nicht; ich frage mich das...

Wie haben Sie dann Debussy in Ihr Repertoire integriert?

P. B.: Angefangen habe ich mit den *Estampes*, dann kamen einige Images und auch einige der *Etudes*, aber die Dinge waren nach wie vor recht verstreut. Als ich neunzehn war, hat mir Philippe Entremont die Gelegenheit gegeben, mitzuwirken bei einem Projekt, das alle Werke für Klavier von Debussy einschließen würde, und gespielt werden würde es von ihm, Michel Béroff und einem jungen noch ganz unbekanntem Pianisten, und das war ich. Auch wenn meine zwei Kollegen den Großteil dieser Aufgabe übernommen haben, so habe ich doch auch immerhin ein ganzes Debussy-Solokonzert vorbereitet, und das war für mein Verhältnis zu dieser Musik eine ganz wichtige Etappe.

Sie hatten das große Glück, mit Gaby Casadesus zu arbeiten; was haben Sie in Sachen Debussy von ihr mitgenommen?

P. B.: Gaby Casadesus hat mich sicherlich mehr bei Ravel geprägt, einem Komponisten, den sie ausgiebig zusammen mit ihrem Mann Robert kennengelernt hatte und zu dem sie mir daher eine unmittelbare Erfahrung hat vermitteln können. Aber wir haben auch sehr viel gemeinsam an dem Programm des ersten Debussy-Solokonzerts, das ich eben erwähnt habe, gearbeitet, und sie hat mir sowohl bei der Technik als auch bei der Arbeit mit den Farben und Feinheiten der Musik sehr viel geholfen.

Welchen Platz hat seit dieser Zeit Debussy in Ihrem Leben?

P. B.: Er hat mich immer begleitet, auch dann, wenn er in meinen Konzertprogrammen nicht präsent war. Selbst in den Zeiten, wo ich ihn nicht öffentlich spielte, bin ich immer wieder zu ihm zurückgekehrt, aus der Freude daran. Nach eingehender Auseinandersetzung mit Brahms, Beethoven oder Schumann kehrte ich zu Debussy zurück, um diese Natürlichkeit wiederzufinden, die unglaubliche Sensibilität für Klangfarben. Für mich bedeutet Debussy immer schon Sensibilität und Sinnlichkeit. Lange Zeit war es übrigens genau dieser hedonistische Charakter, der mich wohl daran gehindert hat, die ganze Tiefe dieser Musik wahrzunehmen und die unglaubliche Arbeit, die Debussy in die musikalische Sprache gesteckt hat.

Nach und nach dann war ich von der Musik, auch über das fast körperliche Vergnügen, das sie mir, sowohl beim Spielen als auch beim Zuhören, bescherte, hinaus, – ich denke da jetzt auch an die Orchesterwerke, an *Pelléas et Mélisande* – zunehmend berührt, ja tief bewegt.

Wie kam es zu dieser Entwicklung?

P. B.: Mir ist nach und nach Debussys dunkle Seite, die mir entgangen war, als ich jung war, immer klarer geworden. In seiner Musik liegt eine unterschwellig stets mitlaufende Angst. In *Ce qu'a vu le vent d'ouest* bricht diese Angst dann tatsächlich hervor. Auch *Masques* ist ein sehr schwarzes Stück. In *Des pas sur la neige* steckt ein nochmals anderer, ebenso fesselnder Aspekt dieser dunklen Seite. Aber mir wurde klar, dass auch Werke, die viel leuchtender sind, einen Untergrund der Angst mit sich führen, der manchmal hervorkommt, ein bisschen wie eine aus den tiefen aufsteigenden Blase, die die Wasseroberfläche in Bewegung setzt. Ich habe angefangen, mir darüber Gedanken zu machen und herauszufinden, warum mich das so sehr berührte, und dann habe ich begriffen, dass die vom Staunen durchdrungene Vision, die Debussy von Natur und Licht, vom Wind und von der Bewegung der Wolken hat, jene Angst in sich trägt, denn seine Wahrnehmung ist sich der Flüchtigkeit und Vergänglichkeit aller Dinge bewusst. Alles ist zerbrechlich, alles zieht vorüber; und jeder von uns ist nur ein vergänglicher Zeuge der Schönheit der Welt...

Welche Auswirkungen hat diese Wahrnehmung auf Debussys Sprache?

P. B.: Sie ist einer der Schlüssel zu seiner Arbeit an der musikalischen Zeit. Durch sie wird es auch möglich, den Freiheitsdrang des Komponisten zu verstehen, seine Art, mit Vorgaben zu brechen und sich von Regeln des Tonsystems freizumachen – er verwirft diese jedoch nicht völlig. Debussys Art zu komponieren ist ein Ausdrucksmittel, um im Verhältnis zur stets verstreichenden Zeit zu sagen, wo man steht. Im traditionellen Tonsystem (ich denke hierbei sowohl an die Harmonieregeln als auch ihre Auswirkungen auf die Form) finden sich chronologische Anhaltspunkte, d.h. „bequeme“ Hinweise für den Hörer, die den Eindruck einer gewissen Verankerung, einer gewissen Kontrolle über die Dinge erwecken. Mit Debussy verlieren wir diesen Eindruck vollständig, und der Mensch ist wieder konfrontiert mit seiner eigentlichen Daseinsbedingung: die Zeit, die vergeht, gleitet ihm durch die Finger, ohne dass er daran etwas ändern könnte. Der Mensch zieht nur vorüber und ist nur eine winzige Klammer im Unendlichen. Dieses Gefühl des Vergänglichen bei Debussy empfinde ich immer stärker.

Wie sehen Sie die *Préludes*; die Verbindung zwischen dem ersten und dem zweiten Band? ⁽¹⁾

P.B.: Für mich ist es ein großes Ganzes, selbst wenn von dem einen zum anderen Band ein großer Schritt geschehen ist. Das ist übrigens ein bisschen wie bei den *Images*, bei denen der zweite Zyklus in der Suche nach der absoluten Freiheit des Klanges und in dem, was er dann an unglaublichen Klangfarben findet, weiterreicht als der Erste. Abgesehen noch von *Children's Corner* bilden für mich wirklich die *Préludes* die Quintessenz von Debussys Kunst. Dort ist die Prägnanz das Allerwichtigste, und sie halten eine unglaubliche Vielfalt bereit: wir haben hier Stimmungsbilder, sehr langsame Stücke, sehr meditative Stücke und wieder andere, die absolut humorvoll sind. Bei manchen Stücken hat man das Gefühl, eine Zeitreise zu machen, ich denke da an *La fille aux cheveux de lin* oder an *Bruyères* mit ihrer ein wenig archaischen Sprache; andere wiederum blicken in die Zukunft und gehen sehr weit: *Brouillards*, *Les fées sont d'exquises danseuses*, *Feux d'artifice* oder auch *Les tierces alternées*, wo sich die *Etudes* abzeichnen. Band II der *Préludes* greift dann die experimentelle Arbeit von Band I der *Images* wieder auf und geht darin noch weiter als Band I; dieser Band ist weniger abstrakt und zugänglicher – und er hatte übrigens auch immer schon die Gunst des Publikums auf seiner Seite. Innerhalb von Band II möchte ich dann nochmal *Canope* extra hervorheben. Dieses Stück ist für mich einer der schönsten Musikmomente überhaupt; vielleicht ist es eine Meditation über den Tod, ganz sicher aber ist es eine über die Vergänglichkeit. Am Ende, wenn es ausklingt, hat man den Eindruck, dass alles gesagt ist; die Musik braucht keinen „Vorwand“ mehr, und Debussy macht sich sodann daran, eine rein abstrakte Seite zu komponieren: *Les tierces alternées*. Es folgen die *Feux d'artifice*, die das *Préludes*-Abenteuer mit einem ziemlich brillanten, atonalen Stück beschließen – atonal deshalb, weil man sich schwer damit tun würde, müsste man sagen, in welcher Tonart es gehalten ist –, und man verspürt hier geradezu ein Jubeln beim Gebrauch der pianistischen Möglichkeiten, die ihm zur Verfügung stehen.

Wie verändert sich innerhalb der *Préludes*, von dem einen zum anderen Band, die Klaviersprache?

P.B.: Was bei Debussy so begeistert, sind die Klänge, auf die man zwischen den Werken stößt. Ich habe schon den zweiten Zyklus der *Images*, der für mich so große Bedeutung hat, erwähnt sowie seine Fortführung im Band II der *Préludes*. Ein *Prélude* aus Band I wie das unglaubliche *Voiles* beispielsweise hätte auch im Band II seinen Platz finden können, aber alles in allem weist Band I – der, anders als Band II, welcher fast durchgängig in drei Notenlinien gehalten ist, auf zwei Notenlinien steht – eine „einfachere“ Schrift auf, und es sind auch ein paar Momente großer Virtuosität dabei (wie in *Ce qu'a vu le vent d'ouest*). Im zweiten Band treibt Debussy das, was er – von einem pianistischen Standpunkt aus gesehen – im zweiten Zyklus der *Images* begonnen hat, noch weiter, und zwar bezüglich der Klangfarben, der Arbeit an den Klangfeldern und -ebenen und dem Verhältnis zwischen den Registern. Es geht hier nicht mehr um den Sinn von Virtuosität an sich, vielmehr zeigt sich die Virtuosität hier durchgängig von ihrer poetischen Seite.

Debussys Partituren tragen zahlreiche, sehr prägnante Angaben zur Art der Ausführung: wie lesen Sie diese Angaben?

P.B.: Sie sind sehr, sehr wichtig, und ich halte mich mit der größtmöglichen Ehrlichkeit an sie. Ich berücksichtige die Angaben, die Debussy macht, wie klein auch immer sie sind; ich vertrete die Auffassung, dass sie nicht willkürlich sind, sondern dass sie uns im Verständnis des musikalischen Textes führen und auch dabei, wie die verschiedenen Abschnitte von ein- und demselben Stück zu artikulieren sind. Natürlich interpretiert jeder sie auf seine Art. Wenn Debussy ein *poco crescendo* schreibt, dann versteht jeder das Gleiche (nämlich ein kleines crescendo), aber alle werden sie dieses *poco crescendo* auf unterschiedliche Weise ausführen. Mein Respekt für die Anweisungen Debussys hat nichts Einfältiges. Vielmehr denke ich, dass die Anweisungen beim poetischen Verständnis dessen, was der Komponist ausdrückt, genauso wichtig sind wie die Noten.

Und die Metronom-Angaben?

P.B.: Einige *Préludes* tragen Metronom-Angaben, die in den meisten der Fälle leicht nachvollziehbar sind. Für *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* hingegen notiert Debussy eine Viertelnote gleich 84, was eine sehr schnelle Angabe ist, und ich habe niemanden je dieses Tempo spielen hören. Einige spielen dieses Stück sehr viel langsamer. Was mich betrifft, so habe ich mich für eine Zwischenlösung entschieden, insoweit auch, als dass ich Schwierigkeiten habe, das vom Autor vorgegebene Tempo zu halten, aber ich denke, dass er einen Hinweis gibt, und dass man versuchen sollte, sich dem anzunähern. Wie bei allen *Préludes*, so schreibt Debussy auch hier den Titel ans Ende des Stücks und fügt hinzu: *Charles Baudelaire*. Das ist eine Einladung dazu, zum Gesamttext des Gedichtes *Harmonie du soir*, von dem der Titel des Stückes herrührt, zurückzugehen. Man stößt dort auf einen anderen Vers, der meines Erachtens sehr wichtig ist: „Valse mélancolique et langoureux vertige“, „Melancholischer Walzer und sehnsuchtsvolles Taumeln“. Das Stück wechselt hin und her zwischen einem Dreivierteltakt, der ein Walzerrhythmus sein kann, und einem Zweivierteltakt – und manchmal vermischen die beiden sich – und ich mag diese Idee vom „Melancholischen Walzer“ und dem Taumeln, das durch die Unsicherheit zwischen den Metren entsteht. Und es ist, ebenfalls hinsichtlich der Tempi, interessant, festzuhalten, dass Debussy für *La fille aux cheveux de lin* (Band I) und *Bruyères* (Band II) – zwei Stücke, zwischen denen eine ganz klar erkennbare Resonanz besteht – die selbe Metronom-Angabe macht, und zwar eine Viertelnote gleich 66.

Das Interview führte Alain Cochard.

(1) Der erste Band wurde zwischen Dezember 1909 und Februar 1910 komponiert, der Zweite zwischen 1910 und 1912. Die zwei Bände der *Préludes* sind 1910 bzw. 1913 (bei Durand) erschienen.



Philippe Bianconi, der Tastendichter

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

Philippe Bianconi ist Jahrgang 1960. Er hat am Konservatorium von Nizza in der Klasse von 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 Jeunesses Musicales Competition* in Belgrade, 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.

Selbst wenn in Frankreich die Anerkennung noch schleppend ist: seine Karriere gewinnt 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.

Philippe Bianconi ist auch begeisterter Kammermusiker, und in diesem Zusammenhang hat er mit herausragenden Musikern wie Jean-Pierre Rampal, Janos Starker, Pierre Amoyal, Gary Hoffman, Tedi Papavrami, dem Guarneri String Quartet oder dem Talich Quartett konzertiert. Bianconi liebt zudem die Arbeit mit Stimme und Gesang: von 1983 bis 1990 hat er die außergewöhnliche Erfahrung machen dürfen, zusammen mit dem Bariton Hermann Prey zu musizieren, der – auf dem Höhepunkt seiner gewaltigen Karriere angekommen – die Zusammenarbeit mit dem jungen Pianisten gesucht hat. Gemeinsam haben sie zahlreiche Konzerte gegeben, und sie haben bei Denon die drei großen Liederzyklen Schuberts eingespielt: *Die schöne Müllerin*, *Winterreise* und *Schwanengesang*.



クロード・ドビュッシー 「束の間」の詩人

どのようにしてドビュッシーの音楽と出会われましたか。

フィリップ・ビアンコーニ 本当の出会いと言えるものは、まだ11~12歳の時、ニース音楽院のデルベール=フェヴリエ女史(マルグリット・ロンとロベール・カザドシュの弟子)のクラスにいた時でした。私よりも年長で上の課程の生徒が、『雨の庭』や『金色の魚』、『水の反映』、『花火』などを弾くのを聞いたのです。実はそれまでも年少クラスで友人が『マズルカ』や『小さな黒人』を弾いていましたが、何の印象も受けませんでした。ところが、フェヴリエ女史のクラスで聞いたドビュッシーは、基本的に古典派の音楽ばかりを弾いていた私にとって、ものすごい衝撃でした。まさかピアノでこんな音色が出せるとは、全く想像もしていませんでしたので、文字通り魔法にかかったように魅了されました。年上の生徒のレッスンを聴講するようにと女史に言われてそこにいたのですが、これらの作品を聴いてトランス状態に陥りました。特に『花火』がそうでした。この曲が弾ける兄弟子たちがとてもうらやましくて、自分も早く弾けるようになりたいと思ったものです。その機会は以外に早くやって来て、1年か1年半ほどたった頃、先生から弾いてもいいという許可をもらいました。でもその少し前に『西風の見たもの』を練習していました。これが私の最初のドビュッシーの「大曲」でした。

それまで友人が弾くのを聴いていたドビュッシー音楽を、初めて自分でお弾きになった時の物理的な「コンタクト」の思い出はありますか。

P.B. 当時の私には『西風の見たもの』は難曲でしたが、技術的な線を超えると、この音楽に居心地の良さを感じました。それから約6ヶ月ほど後、先生から『花火』の楽譜をわたされた時、とても嬉しかったのを覚えています。すぐに、ドビュッシーの音楽に自然に接することができました。

今振り返って考えると、当時は1970年代のはじめで、ドビュッシーが『花火』を書いてまだ60年くらいしか経っていませんでした。今の子供が1950年代に書かれた音楽に対してこれだけの幸せとトランス状態を覚えるかどうか…… どうでしょう？ わからないけれども、そういうことは考えたりしますね。

その後どのようにしてドビュッシーがあなたのレパートリーに入りましたか。

P.B. まず『版画』を、それから『映像』や『練習曲』から数曲を勉強しましたが、この時点ではまだまとまったものではありませんでした。19歳のとき、フィリップ・アントルモン氏から、ドビュッシーのピアノ曲の全曲演奏に加わる機会を得ました。氏とミシェル・ベロフ氏、まだ駆け出しの無名の私の三人で全曲を弾くのです。主要曲の大部分は二氏が弾きましたが、私はこのとき初めて、本格的なドビュッシーのリサイタルプログラムに取り組みました。これは私がドビュッシーにかかわる上で大事なステップとなりました。

ガビー・カザドシュ女史に学ばれましたが、ドビュッシーについてはいかがでしたか。

P.B. 彼女にはラヴェルの思い出のほうが多く残っています。夫のロベールとともにラヴェルの友人だった彼女は、ラヴェルと直接分かち合った体験を私に語ってくれました。先ほど出た最初のドビュッシー・プログラムは、彼女と一緒に準備したのですが、技術面でも、音楽の色彩や微細表現へのアプローチについても、多くのことを学びました。

この時代以降、あなたの人生でドビュッシーの占める位置は。

P.B. 私のリサイタルのプログラムには常にドビュッシーが入っているわけではありませんが、常に彼の音楽は弾いています。公共の場で弾かずとも、自分の楽しみのために引っ張りだして弾きます。ブラームス、ベートーヴェン、シューマンなどを深く探求したあとドビュッシーに戻って、その自然さや、音色の持つ見事な官能性などを再び見いだしています。私にとってドビュッシーは常に官能で綴られていた作曲家です。しかし、この快楽的な性格のために、長い間、彼の音楽の深みや、全く素晴らしい音楽語法への探求を感じ取ることができなかつたように思います。

弾く時も聴くときも、彼の音楽がもたらすほとんど身体的とも言える喜び—こう言いながらオーケストラ曲や『ペレアスとメリザンド』なども思い浮かべているのですが—に加えて、以前よりももっと彼の音楽に感動するようになりました。

その変化の原因は何ですか。

P.B. 若いときにはわからなかった、ドビュッシーの暗い部分をだんだんと意識するようになったことでしょう。隠れた苦悶が常につきまとっているのです。この苦悶は『西風の見たもの』で爆発しています。『仮面』もとても暗い影の漂う曲です。『雪の上の足跡』では、苦悶の別の一面が鮮烈に表れています。しかし、明るい作品の中にも、底から水面にわき上がってくる泡のように、根底にある苦しみが顔をのぞかせていることがあると気付くようになりました。そのことがなぜこれほどまでに心に触れるのかと問いかけ、理解しようと試みた結果、自然、光、風、雲の動きなどに対してドビュッシーがもっていた驚嘆にあふれたビジョンには苦悶が伴っているのではないかと思ったのです。物事のはかなさや移り変わりが、これら

を貫いているからです。すべては壊れやすく、過ぎ去るものであり、私たちも、この世の美しさの束の間の証人でしかないのです。

このような認識は、ドビュッシーの音楽語法に何を生み出していると思われるですか。

P.B. ドビュッシーの音楽的な「時間」についての探求の鍵となっていると思います。彼になぜ自由が必要だったか、どんな方法で音楽規範を破ったのか、調性体系の規則を解放したのか。とは言うものの、彼は調性を頭から投げ出したのではありません。ドビュッシーの書法は、過ぎ行く時に対する位置づけを表現する手段だと言えます。伝統的な調性体系(和声規定とそれが形式にもたらす波及効果のことですが)には、年代的な目印や聴く人にとって「心地よい」指標があって、根を張った感覚や、何かをつかんでいるような感覚が得られますが、ドビュッシーの音楽では、これらを完全に失って、人間は、何もできないまま過ぎ去ってゆく時の中で生きるという条件に直面することになるのです。人間は時間を通り過ぎるだけの存在になり、無限の中での小さな「挿話」でしかなくなるのです。私はドビュッシーに、「束の間」という感覚をだんだん強く持つようになっていきます。

『前奏曲集』をどのように捉えられますか。第一集と第二集の関係についてうなわれますか(1)。

P.B. ふたつの曲集のあいだには大きな違いがあるものの、私にとっては集大成というべきものです。そこにある違いは、『映像』の第二集が、音の完全な自由さの追求や並外れた音色の独創性において、第一集よりもずっと先に進んでいるという違いと同じです。『子供の領分』で一息ついた後、ドビュッシーは『前奏曲

曲集』で、彼の芸術の真髓を見せたと思います。簡明さに最重点がおかれる一方、すばらしくバラエティに富んだ曲が並んでいます。ムード音楽的な曲もあれば、瞑想的なゆっくりした曲や、全くユーモアにあふれた曲もあります。古風な語法で書かれた『亜麻色の髪の子』や『ヒースの茂る荒地』など、昔に逆戻りしたようなものもあります。反対に、『霧』、『妖精はよい踊り子』、『花火』、さらに『練習曲集』につながる『交代する三度』など、遠い未来を見つめているものもあります。第二集は、『映像』第二集で試みられた実験性を引き継ぎ、より具象的でより取っ付きやすい第一集よりもずっと進歩しています。実際、第一集のほうが聴衆には受けがいいのです。第二集では『カノープ』が特筆に値します。この曲はあらゆる音楽で最も美しいものの中に入ると思います。おそらく死への、そして確実に虚栄への黙考でしょう。この曲が終わると、すべてが言い尽くされたように感じます。音楽をつくるきっかけとなる「口実」はすでになくなり、ドビュッシーはそのすぐ後、『交代する三度』で完全な抽象に至るのです。『前奏曲集』全体を華やかに閉じる終曲『花火』は、一体何調に属しているのかよくわからない「非調」で書かれており、ピアノスティックな可能性を存分に発揮した見事な曲となっています。

『前奏曲集』第一集と第二集でピアノ語法はどのように変化しているのでしょうか。

P.B. ドビュッシーの音楽でとても面白いのは、それぞれの曲の間にある響きを発見できることでしょう。先ほど、私にとってとても重要な『映像』第二集と、それが『前奏曲集』第二集につながっているということに触れましたが、第一集にある『帆』は、第二集にあってもおかしくありませんね。第二集のほとんどすべてが3段の五線譜で書かれているのに対し、第一集は2段の「シンプルな」楽譜になっ

ています。しかし『西風の見たもの』など、深いヴィルテューオーソ的要素も見て取れます。第二集でドビュッシーは、『映像』第二集で取り組んだ、音色、音響、音域などにおけるピアノの可能性をさらに広げます。ヴィルテューオーソ性はそれだけではすでに意味を持たなくなり、これが使用されるのは常に詩的表現においてのみとなるのです。

ドビュッシーの楽譜には多くの指示がありますが、これをどう考えられますか。

P.B. どの指示もとても重要で、誠実に守ろうと努力しています。最も些細な指示も大切にしています。小さな指示は、単にそこに書かれているだけでなく、音楽を理解する上でのガイドとして、一つの曲の中にあるそれぞれの楽節をより良く演奏するための方法と考えるからです。poco crescendo と書かれていれば誰もが「すこしクレシェンドする」という意味だと理解しますが、その弾き方は皆違います。私がドビュッシーの指示を尊重するのは、それを守って満足するというものではなく、ドビュッシーという作曲家が表現するものをいかに詩的に理解するかという点で、音符と同じくらい大切だと思うからなのです。

メトロノーム表示はどうでしょう。

P.B. いくつかの『前奏曲』にはメトロノーム表示があります。その大部分は自明ですが、『音とかおりは夕暮れの大きに漂う』は四分音符84と表示されていて、これはとても早い速度になります。個人的には、この速度での演奏をいまだかつて聴いたことがありません。この曲をととても遅いテンポで弾く人もいます。私として

は、ドビュッシーが指示したこのテンポを保つことが難しいこともあって、中間的な速度で弾いていますが、この指示に近づく努力をする価値はあると思います。すべての『前奏曲』と同様に、この曲でも、ドビュッシーは標題を曲の最後に付けていますが、さらに「シャルル・ボードレー」¹と付け足しがあります。この題は、ボードレーの詩『夕暮れの諧調』の一行からとられていて、詩全体に立ち戻ることを示唆しているのです。この詩にはもうひとつ大事な行を含んでいます。「憂いの円舞曲 気怠い眩暈」²です。この曲はワルツのリズムでもある4分の3拍子と、4分の2拍子が交互に、時には同時に出てきます。私は「憂いの円舞曲」と、ふたつの拍子の間の不安定さがつくり出す「眩暈」という考えが気に入っています。テンポについてもうひとつ言えば、第一集の『亜麻色の髪の乙女』と第二集の『ヒースの茂る荒れ地』の響きに明確な共通性があることを考えると、ドビュッシーがこの二曲に同じメトロノーム表示(四分音符66)を指示しているのは興味深いと思います。

聞き手 アラン・コシヤール

(1) 『前奏曲集』第一集は1909年12月から1910年2月にかけて、第二集は1910年から1912年にかけて作曲され、それぞれデュラン社から1910年と1913年に出版された。



ピアノの詩人 フィリップ・ビアンコーニ

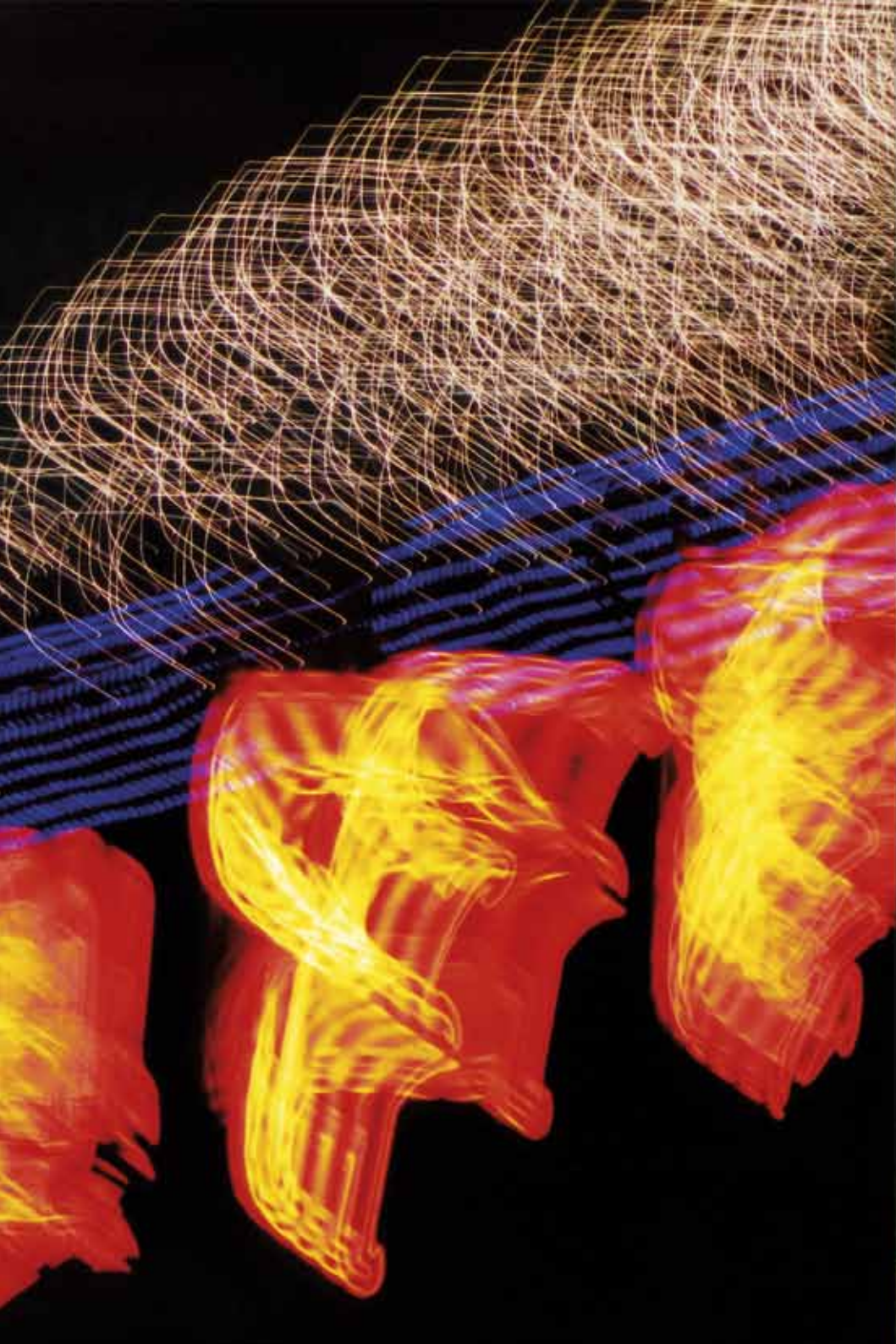
1980年代にヴァン・クライバーン・コンクールで優勝してから国際的に活躍するフィリップ・ビアンコーニは、メディアの喧噪から遠く離れたところで音楽の旅を続け、自身の道を切り開き続けている。

「常に音楽の真髄にせまり、生命空間と詩的空間を埋めている」(ワシントン・ポスト)、「リズムと高い視点[……]、説得力のある演奏によって、力強く技巧的なところでもピアノを歌わせる。[……]その音色は色彩に満ちている。」(フィガロ)、「素晴らしい音楽性とテクニックによって、音楽には、稀に見る爽やかさ、直接性、力強い確信が感じとれる。(ロンドン、タイムズ)

1960年ニース生まれ。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」、クリーヴランドでの「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、クリーヴランド、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。フランスで認められるのは遅かったが、その間、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た。

室内楽にも意欲的に取り組み、ジャン=ピエール・ランパル、ヤーノシュ・シュタルケル、ピエール・アモワイヤル、ゲーリー・ホフマン、テディ・パパヴラミ、ガルネリ弦楽四重奏団、ターリツヒ弦楽四重奏団などと共演。声楽分野では、1983年と1990年に、若い音楽家との共演を望んだ絶頂期のバリトン歌手ヘルマン・プライとともに多くのコンサートを開くとともに、シューベルトの三大歌曲集『美しき水車小屋の娘』、『冬の旅』、『白鳥の歌』をデンオンからリリースしている。





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 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 having made collages, combining various materials, he brings back series of photographic prints from his distant travels in the Orient and South America to show what lies in our people's souls. Since 2000, he has appropriated the urban space with his *Signals*, produced a video trail of *Bach's Goldberg Variations* (released on DVD), created series which explore chromatic confrontations and devised photographic compositions entitled *Can the sky wait?* In 2008, his *New Latitudes* was exhibited in Beijing's Forbidden City Theatre. Critics say that certain famous pianists and conductors grab the sound of the music. Axel Arno grabs colours and light in a moment that brings us to overcome our daily limits. These pictures far from any infographic manipulations, witness the search of the "Or du Temps".

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“.

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。

