



la dolce volta





# Maurice Ravel

1875-1937

Philippe Bianconi piano

# L'Œuvre pour pour piano seul

*The solo  
piano works*



<b>1 Jeux d'eau</b>		<b>5'13</b>
<b>Miroirs</b>		<b>23'23</b>
<b>2</b> Noctuelles	4'47	
<b>3</b> Oiseaux tristes	4'06	
<b>4</b> Une barque sur l'océan	7'30	
<b>5</b> Alborada del gracioso	6'21	
<b>6</b> La vallée des cloches	5'26	
<b>7 Menuet antique</b>		<b>6'07</b>
<b>8 Pavane pour une infante défunte</b>		<b>6'00</b>
<b>Sonatine</b>		<b>11'17</b>
<b>9</b> Modéré	4'05	
<b>10</b> Mouvement de Menuet	3'07	
<b>11</b> Animé	4'05	
<b>12 Menuet en Ut dièse mineur</b>		<b>1'04</b>
<b>Valses nobles et sentimentales</b>		<b>14'11</b>
<b>13</b> Modéré - très franc	1'22	
<b>14</b> Assez lent - avec une expression intense	2'24	
<b>15</b> Modéré	1'23	
<b>16</b> Assez animé	1'03	
<b>17</b> Presque lent - dans un sentiment intime	1'25	
<b>18</b> Vif	0'40	
<b>19</b> Moins vif	2'38	
<b>20</b> Épilogue - lent	3'52	

**TT': 72'39**



1	Sérénade grotesque		3'38
	<b>Gaspard de la nuit</b>		<b>22'18</b>
2	Ondine	6'36	
3	Le Gibet	6'19	
4	Scarbo	9'23	
5	Menuet sur le nom de Haydn		1'50
6	À la manière de... Borodine		1'38
7	À la manière de... Chabrier		1'45
8	Prélude		1'39
	<b>Le Tombeau de Couperin</b>		<b>23'21</b>
9	Prélude	3'09	
10	Fugue	3'34	
11	Forlane	5'19	
12	Rigaudon	3'00	
13	Menuet	4'26	
14	Toccata	3'58	
	<b>Ma mère l'Oye (pour piano à quatre mains / for piano four hands)*</b>		<b>14'36</b>
15	Pavane de la Belle au bois dormant	1'33	
16	Petit Poucet	2'44	
17	Laideronnette, Impératrice des Pagodes	3'13	
18	Les Entretiens de la Belle et de la Bête	4'01	
19	Le jardin féérique	3'05	

\*avec Clément Lefebvre

**TT': 70'46**

Alors que le romantisme s'attarde ici et là à l'orée du vingtième siècle, Ravel lui tourne le dos : française et moderne, sa musique ne s'épanche pas.

Ravel pudique ?

Ravel impassible ?

Son œuvre pour piano tirée à quatre épingles, comme lui, ne livrerait-elle rien de ses secrets intimes ?

Au-delà de la magie du son, de sa séduisante et éblouissante surface, Philippe Bianconi y décèle la passion, la sensualité, la profondeur, entre lumière et ombre...

**Vous avez enregistré une première fois l'œuvre pour piano de Ravel il y a près d'une trentaine d'années. Quel regard portez-vous sur celle-ci à présent ?**

**Philippe Bianconi :** J'ai retrouvé des émotions intactes, tout en réalisant à quel point cette musique a fait son chemin en moi. Ce nouvel enregistrement a rendu plus fort et plus personnel le rapport que j'ai depuis toujours à l'œuvre de Ravel. J'ai redécouvert le bonheur du son ravélien, mais j'ai également pris la mesure de la face sombre de sa musique. Avec le temps, et lors de cette année que j'ai passée à travailler avant l'enregistrement, j'ai réalisé que je l'avais auparavant perçue de façon plutôt univoque : irradiante, diurne et claire. Ce versant sombre, et même parfois tragique, n'existe pas seulement dans le *Concerto pour la main gauche* ou dans *Gaspard de la nuit*. Je le ressens avec davantage d'acuité aujourd'hui. Je pense par exemple à certaines pages des *Miroirs* et à la *Sonatine* qui semble au premier abord si radieuse. Monde clos, celle-ci renferme un sentiment particulier qui s'apparente à la solitude, mais aussi des élans bouleversants. Son premier mouvement contient un épisode douloureux, et son finale en forme de toccata habité d'une certaine fureur s'achève dans une sorte de libération par un cri de victoire, une frénésie qui fait tout exploser, l'extrayant de l'ombre pour la hisser vers la lumière. La *Sonatine* est comme un ciel traversé de nuages qui à la fin se dissipent. De même, les *Jeux d'eau* avec leurs notes haut perchées ne sont plus aujourd'hui si uniformément lumineux à mon oreille : l'œuvre révèle des contrastes, entre passages étincelants et creux dépressifs - écoutez ces notes de la basse lorsque le thème initial revient ! Et que dire du Menuet du *Tombeau de Couperin*, cette pièce d'une clarté sereine qui cache en son sein, dans sa Musette, une noirceur, un sentiment dramatique bouleversant !



**Le Tombeau de Couperin composé pendant la Grande Guerre porte-t-il les stigmates de cette tragédie, ou au contraire rassemble-t-il « six danses imperturbablement souriantes et sereines » comme l'écrit Vladimir Jankélévitch dans son ouvrage consacré à Maurice Ravel ?**

*Le Tombeau de Couperin*, commencé juste avant la guerre, est un hommage à la musique du XVIII<sup>e</sup> siècle que Ravel admirait tant. Les dédicaces de chacune de ses pièces à un soldat mort au front, attribuées en 1917 à la fin de leur composition, ont en fait peu de choses à voir, si ce n'est rien, avec la nature de leur musique, pas plus que la guerre n'en a été l'inspiratrice à l'origine. On ne peut pas dire que cette œuvre soit triste, pathétique ou tragique. « Imperturbablement souriante » ?

Non plus. La seule pièce qui n'ait rien de souriant est selon moi la Fugue : son sujet comme recroquevillé sur lui-même, interrompu de silences, est suivi aussitôt par son contre-sujet doucement chantant, aux contours plus ronds. Une tension douloureuse naît de cette dialectique entre l'ascèse et le lyrisme. Sa fin dans son dénuement laisse affleurer un sentiment d'immense solitude.

**Ce sentiment de solitude que vous évoquez ici et à propos de la Sonatine s'exprime-t-il ailleurs en filigrane de sa musique ?**

Ravel, je pense, portait au fond de lui une grande part de solitude. Cela se perçoit dans nombre de ses pages. Dans le paysage des *Oiseaux tristes* notamment. J'ai découvert l'aspect sombre des *Miroirs* en y décelant ce sentiment. *Noctuelles* cache sous son insaisissable discontinuité, sa fuyante poésie, sa volatilité, quelque chose de plombé. *L'Alborada del gracioso* est un portrait solitaire où l'amertume, le tragique pointent. *Une barque sur l'océan* n'est pas uniquement la contemplation d'un paysage marin, mais l'expression d'une solitude : la barque est là, à mon sens vide, et le regard sur cette barque flottant seule sur l'immensité éveille ce sentiment humain. Elle en est la métaphore, la projection matérielle. Il y a quelque chose de senti, de vécu dans cette pièce traversée d'épisodes sombres et angoissants. Enfin *La vallée des cloches* est un épilogue nostalgique, un regard un peu détaché posé sur quelque chose de lointain.

**Le terme « expressif » apparaît de façon récurrente dans les partitions de Ravel. Comment le pianiste se doit-il de le traduire musicalement ?**

Ravel l'emploie constamment. Dans la deuxième des *Valses nobles et sentimentales*, il précise même « avec une expression intense ». Il attache manifestement une importance de premier ordre à ce que doit apporter l'interprète en la matière, bien qu'il ait souvent lancé comme une boutade « n'interprétez pas ma musique, contentez-vous de la jouer ! ». Cependant, quoi qu'il réclame par ce terme, il reste lui-même, et sa pudeur légendaire interdit tout étalage d'états d'âme. Sa musique est comme lui, d'une grande tenue.

**Cette pudeur, la minutie de l'écriture, la rigueur et parfois même une forme d'ascèse cohabitent souvent dans ses œuvres avec une grande sensualité. Quelle importance attachez-vous à cette dimension ?**

Ravel était un personnage très secret, qui se refusait toute effusion sentimentale. On parle parfois de sa pudeur comme s'il ne livrait rien. Mais sa musique trahit une sensibilité à fleur de peau qui s'exprime entre les lignes : avec cette immense pudeur, l'air de ne pas y toucher, il y dévoile des choses intimes, souvent au travers de prismes, comme celui des *Miroirs* par exemple. Il y a cette sensualité si manifeste dans ses œuvres orchestrales, dans *Daphnis et Chloé*, *Shéhérazade*, le *Bolero*, et jusque dans *La Valse* sombre et tragique qui nous emporte dans ses vertiges. Je la retrouve dans sa musique pour piano, dans *Ondine*, mais aussi dans les arpèges de *Jeux d'eau* et dans les *Valses nobles et sentimentales*. Celles-ci ont une exquise sensualité, sublimée par leur suprême élégance.

*L'expressivité, la sensualité, mais aussi votre rapport personnel à l'œuvre de Ravel me conduisent à évoquer la part de liberté que l'interprète peut s'octroyer avec une musique d'une telle méticulosité et d'une telle pudeur. Est-elle possible et comment la définiriez-vous ?*

Si cette question cruciale de la liberté se pose quel que soit le répertoire abordé, elle est poussée à un extrême point d'acuité lorsque l'on interprète Ravel. On pourrait très facilement se dire qu'on ne peut rien se permettre et jouer les notes comme l'intime le compositeur, mais sa boutade est aussi une provocation ! Il avait une idée tellement exacte de la façon dont il voulait que sa musique sonne qu'il se méfiait des tempéraments parfois trop envahissants des interprètes de son époque et de leurs initiatives. Je n'ai pas une personnalité qui me pousse à l'extravagance. Mais il y a ce terme « expressif » qui est là, partout dans sa musique, incontournable ! Comment le traduire ? Travailler le galbe de la phrase, la matière, le son jusqu'à son acmé, ou l'agogique en usant d'une relative liberté rythmique dans la manière de la conduire ? Dans les *Valses nobles et sentimentales*, faut-il par exemple suspendre un peu le deuxième temps de la mesure, comme on le fait dans la valse viennoise ? Davantage formelle qu'organique, sa musique a des lignes très classiques, une carrure. Il y a un dessin typiquement ravélien que l'on rencontre également dans l'élément mélodique. Outre la couleur et ses sonorités aquatiques, *Ondine* recèle une mélodie d'une beauté inouïe, d'une perfection bouleversante. Faut-il simplement jouer ses notes et la laisser naturellement se développer ? A-t-on besoin de lui rajouter quelque chose ? Ne pas appuyer ou rechercher les effets, laisser la phrase s'épanouir, la laisser respirer tout en s'efforçant d'être expressif...voilà la difficulté de cette musique ! Elle réclame du tact, de la subtilité, cela tient souvent à des inflexions très fines.

*Du début à la fin de sa vie créatrice, Ravel compose des mélodies. La voix irrigue-t-elle d'une certaine façon son œuvre pour piano ?*

Le piano et l'orchestre occupent une grande visibilité et masquent bien souvent l'important corpus de mélodies que Ravel a composées tout au long de sa vie, dont le triptyque *Don Quichotte à Dulcinée* est la toute dernière œuvre. J'aime énormément la voix.

---

J'ai très jeune abordé le piano au-delà de sa dimension harmonique : je tends toujours vers cet idéal du chant, prenant en compte la dimension vocale de l'écriture, et dans sa musique pour piano, à des degrés divers, elle est effectivement très présente. Je lui trouve un grand lyrisme.

---

## D'où vient ce lyrisme ?

Son écriture très méticuleuse appelle au premier abord une lecture de cette forme de perfection, de suprême précision. Tout y est très clair, parfaitement à sa place. Lorsque j'étais jeune, je m'attachais au fini sonore, à la couleur. Je n'avais alors pas mesuré à quel point le lyrisme est consubstantiel à son œuvre. Ravel ne le laisse pas jaillir spontanément, pas plus qu'il ne le bride. Il va le chercher très profondément en lui, mais ne le livre pas brut : il le façonne avec soin, en dessine les courbes avec précision, exactitude. Les élans de ses phrases sont à la fois d'une profonde sincérité et extrêmement maîtrisés dans leur écriture. Dans les *Valses nobles et sentimentales*, il y a ce lyrisme jusque dans les plus lentes, la deuxième notamment, cette perfection du galbe de la phrase que possède aussi mais d'une tout autre manière la mélodie d'*Ondine*. L'interprète y est sur un fil : il lui faut trouver ce point délicat d'équilibre entre expressivité, naturel, et élégance. Et s'il y a une œuvre chez Ravel où il faut être dans un souci d'élégance, ce sont bien ces *Valses* ! Elles s'enchaînent formant, malgré leurs contrastes, une œuvre d'une grande unité. La septième annonce *La Valse* à venir et la dernière est un rêve, une merveille onirique : on y est comme dans un demi-sommeil, des visions affleurent à la conscience, telles des réminiscences proustiennes.

**Ravel a orchestré les Valses nobles et sentimentales comme bon nombre de ses œuvres. La couleur pianistique ravélienne appelle-t-elle la couleur de l'orchestre ?**

Certainement, y compris dans les œuvres qu'il n'a pas orchestrées. Debussy, tout comme Chopin auparavant, explore toutes les ressources harmoniques et les couleurs du piano en tant que tel. Ravel, en héritier de l'esprit de Liszt, donne l'impression de vouloir dépasser l'instrument. La filiation est évidente dans les *Jeux d'eau*, *Gaspard de la nuit*, certaines pièces des *Miroirs*. Écoutez les *Feux follets* - ce que Ravel conseillait souvent - et *Ondine* : dans les dernières mesures les tonalités sont différentes mais l'harmonie des derniers traits est parfaitement identique ! Quant à *Scarbo*, la dialectique de ses deux thèmes contrastés, sa virtuosité diabolique, la violence et l'acidité de ses notes répétées qui viennent interrompre le lyrisme, le prennent à la gorge, ne rappellent-elles pas la première *Mephisto-Valse* ? Entre *Ondine* et *Scarbo*, *Le Gibet* est une pièce mystérieuse, un univers entre deux, un paysage minéral où la vie a disparu, dont nous sommes les spectateurs. Avec son inexorable glas, ce Si bémol inexpressif, hypnotique, elle évoque la mort mais loin de la manière du poème qui l'inspire : sommes-nous horrifiés ? De la même façon que la *Barque sur l'océan* me paraît vide, seule, *Le Gibet* est là, devant nos yeux, mais le pendu est-il toujours au bout de sa corde ?

### Valses nobles et sentimentales, Miroirs, Gaspard de la nuit... Y a-t-il plusieurs Ravel selon vous ?

Oui et non. Son œuvre est d'une unité extraordinaire. Ravel se trouve très tôt, quasiment tout de suite, malgré l'influence première de Chabrier. Sa signature est là dès le début et marque de son sceau toute sa production. Cependant il y a un monde entre *Gaspard de la nuit* et *Le Tombeau de Couperin* ou la *Sonatine*. Dans les moyens pianistiques, dans l'écriture, dans l'esthétique. Certains compositeurs donnent l'impression de suivre une trajectoire, poussés par une volonté de toujours aller plus loin dans l'élaboration de leur langage. Debussy en fait partie. Ravel, lui, explore des objets divers, parfois éloignés. Il ne se répète pas, pas plus qu'il ne creuse davantage. Il passe à autre chose, change de sujet, de perspective, parfois d'éclairage aussi, mais en gardant sa grammaire. Après les paysages des *Miroirs*, il passe à l'inspiration littéraire avec *Gaspard de la nuit*, tandis que son regard se porte vers les formes antiques et le XVIII<sup>e</sup> siècle français avec *Le Tombeau de Couperin* et les *Menuets*.



### Sérénade grotesque, Menuets, Prélude, À la manière de... Quel intérêt portez-vous à ces petites pièces ?

Ce sont des bijoux ! Même si la *Sérénade grotesque* et la *Pavane pour une infante défunte* sont nées d'influences, elles portent tout Ravel en elles. La *Sérénade grotesque* a du tempérament. Son humour, son second degré très sentimental en font une pièce savoureuse. Le minuscule *Prélude* est d'une poésie touchante, comme un souvenir lointain. Ravel nous démontre avec lui que la valeur d'une œuvre ne tient pas à ses dimensions. Le *Menuet antique*, au-delà de ses vigoureuses harmonies grinçantes, charme aussi par la grâce de son trio un rien sucré. La poésie du *Menuet en Ut dièse mineur*, et celle hors du temps du *Menuet sur le nom de Haydn* sont irrésistibles. Tout comme le chic des deux « À la manière de... », exercices de style d'une perfection absolue. Ces perles tardives, hommages à deux compositeurs vénérés, ont une superficialité délicieuse, une légèreté et une grâce désarmantes. Ravel pastiche ici avec le plus grand art et s'amuse. Il n'y a pas plus russe qu'À la manière de... *Borodine*, et À la manière de... *Chabrier*, paraphrase sur un air du *Faust* de Gounod, est une œuvre à tiroirs : il pastiche Chabrier en l'imaginant lui-même pasticher Gounod !



While Romanticism still lingered here and there at the dawn of the twentieth century, Ravel turned his back on it: French and modern, his music does not go in for effusiveness.

So was Ravel reserved?

Was he impassive?

Do his piano works, as stylishly turned out as the man himself, reveal nothing of his inner secrets?

Behind the sheer magic of the sound, of its seductive, dazzling surface, Philippe Bianconi detects passion, sensuality, profundity, oscillating between light and shadow . . .

*You first recorded Ravel's piano music some thirty years ago. How do you see it now?*

**Philippe Bianconi** : It still moves me as much as ever, and at the same time I realise how far my view of this music has progressed. This new recording has made the connection I have always had with Ravel's works stronger and more personal. I've rediscovered my delight in the Ravelian sound-world, but I've also come to grips with the darker side of his music. Over time, and during the year I spent preparing for the recording, I realised that I had previously perceived it in a rather unequivocal way: as luminous, diurnal, limpid. That dark, sometimes even tragic side to it doesn't exist only in the Concerto for the Left Hand or *Gaspard de la nuit*. I feel that more keenly today. I'm thinking, for instance, of some of the pieces in *Miroirs*, and of the *Sonatine*, which at first hearing seems so radiant. The *Sonatine* is an enclosed world, which embraces a specific feeling akin to solitude, but also moments of overwhelming élan. Its first movement includes a sorrowful episode, and its toccata-like finale, haunted by a certain fury, ends in a kind of liberation with a cry of victory, a frenzy that detonates the whole thing, wrenching it out of the shadows and raising it towards the light. The *Sonatine* is like a sky traversed by clouds that are dispelled at the end. Similarly, *Jeux d'eau*, with its glittering high notes, no longer sounds so uniformly luminous to my ears: the work reveals contrasts between sparkling passages and sloughs of depression – listen to those notes in the bass when the opening theme returns! And what can one say of the *Menuet* from *Le Tombeau de Couperin*, a movement of serene clarity that conceals, in the *Musette* at its heart, a darkness, a sense of overwhelming drama?

*Does Le Tombeau de Couperin, composed during the Great War, bear the scars of that tragedy, or does it, on the contrary, assemble ‘six imperturbably smiling and serene dances’, as Vladimir Jankélévitch wrote in his book on Ravel?*

*Le Tombeau de Couperin*, begun just before the war, pays homage to the eighteenth-century music that Ravel so admired. The dedications of each of its individual movements to a specific soldier killed in action, which were added in 1917 after the pieces were composed, have little or nothing to do with the nature of their music, nor was the war the original inspiration for them. This work cannot be said to be sad, pathetic or tragic. ‘Imperturbably smiling’? No, it’s not that either. The only piece that I can think of that is not smiling is the *Fugue*: its subject, as if curled in on itself, interrupted by rests, is followed at once by a gentle, cantabile counter-subject, with rounder contours. This dialectic between asceticism and lyricism generates a painful tension. The stark conclusion betrays a sense of immense solitude.

*Is this feeling of solitude that you mention here and in connection with the Sonatine implicitly present elsewhere in the music?*

I think Ravel had a great loneliness deep inside him. You can hear it in many of his pieces – in the landscape of *Oiseaux tristes* in particular. I discovered the dark side of *Miroirs* when I perceived that feeling. *Noctuelles* conceals a heavy burden beneath its elusive discontinuity, its fleeting poetry, its volatility. *Alborada del gracioso* is a solitary portrait in which bitterness and tragedy come to the fore. *Une barque sur l'océan* is not only the contemplation of a seascape, but an expression of solitude: the boat is there, all right, but in my opinion it's empty, and our gaze on this boat floating alone upon the immensity of the ocean awakens this human emotion. It's a metaphor, a material projection of loneliness. There's a sense of something felt, something experienced in this piece, which is shot through with sombre, distressing episodes. Finally, *La Vallée des cloches* is a nostalgic epilogue, a slightly detached observation of something in the distance.

***The term 'expressif' appears repeatedly in Ravel's scores. How should the pianist convey that in musical terms?***

Yes, Ravel uses that word constantly. In the second of the *Valses nobles et sentimentales*, he even specifies 'avec une expression intense'. He clearly attaches great importance to what the interpreter has to contribute in this respect, even though he often quipped, 'Don't interpret my music, just play it!' Yet whatever he meant by the term, he remains himself, and his legendary reticence forbids any kind of soul-searching. The music, like the man, shows great restraint

***That reticence, coupled with fastidiousness of style, rigour and sometimes even a form of asceticism, often coexists in his works with a powerful sensuality. What importance do you attach to that dimension?***

Ravel was a very secretive person, who refused to allow himself to pour out his feelings. People sometimes talk about his reticence as if he didn't reveal anything. But his music betrays a hypersensitivity that is conveyed between the lines: despite that immense discretion, he unobtrusively reveals intimate things, often through prisms, like that of *Miroirs* for example. There's the sensuality that is so obvious in his orchestral works, in *Daphnis et Chloé*, *Shéhérazade*, *Bolero*, and even in *La Valse*, which, sombre and tragic as it is, nevertheless sweeps us off on its giddy dance. I find it in his piano music too, in *Ondine*, but also in the arpeggios of *Jeux d'eau* and in the *Valses nobles et sentimentales*. The waltzes possess an exquisite sensuality, sublimated by their supreme elegance.

*What you've said about expressiveness and sensuality, but also your personal connection to Ravel's works, prompt me to ask you about the degree of freedom that a performer can allow himself or herself with music of such meticulousness and discretion. Does the music give you scope for freedom of interpretation, and if so, how would you define that freedom?*

Although this crucial question of freedom arises whatever the repertory you're tackling, it does become extremely acute when you're playing Ravel. It would be very easy to conclude that you can't permit yourself any leeway at all and to play the notes exactly as the composer decreed, but his quip was also a provocation! He had such an exact idea of how he wanted his music to sound that he was wary of the sometimes intrusive temperaments of the performers of his time and the initiatives they might take. I don't have a personality that pushes me towards extravagance. But there's that term 'expressif' which is everywhere in his music, unmissable! How do you realise it on the piano? Should you polish the contours of the phrase, the musical material, the piano sound to a peak of perfection, or concentrate on the agogic aspect, allowing yourself a relative rhythmic freedom in the way you phrase the music? In the *Valses nobles et sentimentales*, for example, should you delay the second beat of the bar slightly, as is customary in Viennese waltzes? Ravel's music is more formal than organic; it has very classical lines, a bar structure. There is a typically Ravelian design that can also be found in the melodic element. In addition to its colour and its aquatic sonorities, *Ondine* contains an incredibly beautiful, overwhelmingly perfect melody. Should you simply play the notes and let it develop naturally? Do you need to add anything to it? Not to underline, not to strain for effect, but to let the phrase blossom, to allow it to breathe while striving to be expressive . . . that's the difficulty of this music! It calls for tact and subtlety, and that often depends on tiny inflections.



*From start to finish of his creative life, Ravel composed songs. Does the voice in some sense irrigate his piano works?*

Ravel's piano and orchestral music have a high profile and often obscure the sizeable corpus of songs he wrote throughout his life, ending with the triptych *Don Quichotte à Dulcinée*, his very last work. I have a tremendous love for the voice.

---

From a very early age, my approach to the piano sought to surpass its harmonic dimension: I always tend towards singing as the ideal, taking into account the vocal dimension of the writing, and that dimension is definitely very present, though to varying degrees, in Ravel's piano music. I think he's a very lyrical composer.

---

### Where does that lyricism come from?

At first glance, his very meticulous writing calls for a kind of perfection, of supreme precision in performance. Everything is very clear, perfectly in place. When I was young, I was keen to polish the sound, the tone colour. In those days, I hadn't grasped just how integral lyricism is to his output. Ravel doesn't let the lyrical element spring up spontaneously, yet he doesn't curb it either. He goes to look for it deep inside himself, but he doesn't present it unmediated: he moulds it with care, outlining the curves with precision and accuracy. His surging phrases are at once deeply sincere and extremely controlled in their writing. In the *Valses nobles et sentimentales*, you get this lyricism even in the slowest waltzes, the second one especially, the sort of perfectly moulded phrasing also found in the melody of *Ondine*, completely different though it is. The performer is on a knife-edge: he or she has to find the delicate balance between expressiveness, naturalness and elegance. And if there is one piece by Ravel where elegance is essential, it's certainly the *Valses nobles et sentimentales*! They follow one another, forming, despite their contrasts, a work of great unity. The seventh prefigures *La Valse* and the last one is a dream, an oneiric marvel: we have the impression we are half asleep, as visions float to the surface of consciousness, like Proustian reminiscences.

*Ravel orchestrated his Valses nobles et sentimentales, as he did many of his keyboard works. Do the colours of his piano music call for those of the orchestra?*

Absolutely, even in the works he didn't orchestrate. Debussy, like Chopin before him, explored all the harmonic resources and colours of the piano as it existed in his day. Ravel, as the heir to the spirit of Liszt, gives the impression of wanting to go beyond the instrument. The filiation between the two composers is obvious in *Jeux d'eau*, *Gaspard de la nuit* and some of the pieces in *Miroirs*. Just listen to Liszt's *Feux follets* alongside *Ondine* (as Ravel often suggested): in the closing bars the keys are different but the harmony of the final runs is perfectly identical! As for *Scarbo*, the dialectic of its two contrasting themes, its diabolical virtuosity, the violence and acidity of its repeated notes which interrupt the lyricism and seize it by the throat – don't these remind us of the *Mephisto Waltz* no.1? Situated between *Ondine* and *Scarbo*, *Le Gibet* is a mysterious piece, an 'in-between' universe, a mineral landscape from which life has disappeared, where we are the onlookers. With its inexorable knell, that inexpressive, hypnotic B flat, it evokes death, but in a way far removed from the manner of the poem that inspired it: are we really horrified? Just as the 'boat on the ocean' seems to me empty, alone, the 'gibbet' is there before our eyes, but is the hanged man still at the end of his rope?

**Valses nobles et sentimentales, Miroirs, Gaspard de la nuit . . . Are there several Ravel, in your opinion?**

Yes and no. There's an extraordinary unity to his oeuvre. Ravel found himself very early on, almost immediately, despite the initial influence of Chabrier. His signature is there from the start and places its seal on his entire output. And yet there is a world of difference between *Gaspard de la nuit* and *Le Tombeau de Couperin* or the *Sonatine* – in terms of pianistic resources, of style, of aesthetics. Some composers give the impression of following a trajectory, driven by an urge to go ever further in the development of their language. Debussy is one of those. Ravel, on the other hand, explores diverse aims, sometimes distant from each other. He doesn't repeat himself, nor does he dig deeper. He moves on to something else, changes the subject, the perspective, sometimes the lighting too, but he keeps his own grammar. After the landscapes of *Miroirs*, he moved on to literary inspiration with *Gaspard de la nuit*, while his gaze turned to old-fashioned forms and eighteenth-century France with *Le Tombeau de Couperin* and the *Menuets*.

**What interest do you find in the short pieces – *Sérénade grotesque*, the *Menuets*, the *Prélude*, the two *À la manière de . . .*?**

They're absolute gems! Even if the *Sérénade grotesque* and the *Pavane pour une infante défunte* show the influence of others, they are already quintessentially Ravelian. The *Sérénade grotesque* has a temperament all its own. Its tongue-in-cheek humour and sentimentality make it a delight. The tiny *Prélude* has a touching poetry, like a far-off memory. Ravel shows us that the value of a work does not depend on its dimensions. The *Menuet antique*, aside from its vigorous, grating harmonies, also charms us with the grace of its slightly sugary Trio section. The poetry of the *Menuet* in C sharp minor and the timelessness of the *Menuet sur le nom de Haydn* are irresistible. So is the chic of the two *À la manière de . . .*, stylistic exercises of utter perfection. These late pearls, tributes to two composers Ravel venerated, have a delicious superficiality, a disarming lightness and grace. Ravel has fun here indulging in pastiche with the greatest of artistry. Nothing could be more Russian than *À la manière de . . . Borodine*, while *À la manière de . . . Chabrier*, a paraphrase of an aria from Gounod's *Faust*, is a wheel within a wheel: it pastiches Chabrier by imagining how Chabrier might have pastiched Gounod!

*Two extra hands, those of Clément Lefebvre, join yours in Ma mère l'Oye, which concludes your collection with a touch of fairytale.*

Did the composer of *L'Enfant et les Sortilèges* remain an overgrown child, as one might think on seeing the host of curios and toys that fill the rooms of his house, Le Belvédère in Montfort-l'Amaury?

The portrait of Maurice Ravel would have been incomplete without the album of *Ma mère l'Oye*. With this work, we touch on his view of the childhood that he loved, with its naivety, its simplicity and its capacity for wonder, which he knew how to set to music so poetically and tenderly. *Ma mère l'Oye* depicts a fairyland, which it celebrates with a hint of solemnity: *Le Jardin féérique*, in all its profundity and purity, is its radiant apotheosis.



# Philippe Bianconi

Les braises sous l'ivoire  
*The smouldering passion under the ivory*

De l'Italie, il tient son nom et la passion enfouie en lui, celle qui le fait vibrer lorsqu'il est sur scène. Celle qui bouleverse son public. L'Italie chante en lui des couleurs de sa langue familière, de son exubérance méditerranéenne où baigna son enfance. Mais c'est à Nice que naît et grandit Philippe Bianconi, c'est la France qui le façonne. Se fond dès lors chez l'artiste comme chez l'homme cet alliage de pondération et d'ardente passion, de discrétion et de flamme intérieure, paré de cette élégance et de cette luminosité qui se lisent dans sa présence, dans son regard et qui se savourent lorsqu'il est au piano.

Jeune homme, il brûle les étapes, propulsé dans les concours internationaux par Pierre Cochereau dès sa sortie du Conservatoire de Nice. La trajectoire est tracée depuis ce jour où il entre dans la classe de Simone Delbert-Février, élève de Marguerite Long et de Robert Casadesus. « Chante ! », « Écoute ! », ces injonctions de cette femme raffinée, vibrante, animée d'un feu intérieur, il les entend toujours aujourd'hui, et il les prononce à son tour à l'attention des étudiants qu'il forme à l'École Normale de Musique de Paris.



Sur son chemin de traverse, il rencontre Gaby Casadesus : il peaufine avec elle la pureté du style, la clarté du propos musical, cultivées depuis les prémices de son apprentissage. Après du pianiste russe Vitalij Margulis, il trouve cette densité du son qui lui est unique et puise dans les plis du texte, au creux des harmonies, cette expressivité toujours au service du sens. Coup double ! Premier Prix au Concours Robert Casadesus de Cleveland, puis Deuxième Prix au Concours Van Cliburn, il triomphe au Carnegie Hall, sa carrière américaine est lancée... Puis c'est l'Europe, la France, le monde, en récital ou avec les plus éminents musiciens d'aujourd'hui. Et toujours dans le sillage du couple Casadesus, mais aussi de Nadia Boulanger, le plus naturellement, il succèdera pour cinq années à Philippe Entremont à la direction artistique du Conservatoire américain de Fontainebleau.

Au concert, cette vibration de l'air, lorsque le silence emplit la salle, lui est précieuse, libératrice, inspirante. Il lui arrive d'y relever les défis les plus fous, comme jouer en une soirée les deux concertos de Brahms. Lorsqu'il retourne dans son coin de paradis quelque part au sud entre mer et montagne, il se souvient de ses jeunes années, de ses parents qui l'emmenaient à l'opéra, de cet amour pour la voix très tôt éprouvé et qui ne le quittera jamais. Il se souvient d'Hermann Prey, rencontré à vingt-deux ans, et de Schubert qui les a réunis au disque et huit années durant sur les scènes du monde, le Wigmore Hall, la Scala, Munich, New York... Alors son piano chante, respire, devient chair et âme. Et Chopin, Schumann, Brahms, mais aussi ses chers français, Debussy et Ravel, dans un sublime abandon, livrent à ce musicien-poète les trésors de leurs confidences.

It is from Italy that he takes his name and the passion concealed within him, which gives him his vibrancy when he is on stage. The passion that overwhelms his audience. Italy sings in him with the colours of its language, so familiar to him, of its Mediterranean exuberance in which his childhood was bathed. But it was in Nice that Philippe Bianconi was born and raised, and it was France that moulded him. Which is why artist and man alike are a blend of poise and ardour, discretion and inner flame, clothed in an elegance and a luminosity that may be read in his presence, in his eyes, and can be savoured when he is at the piano.

As a young man, he progressed by leaps and bounds, propelled into international competitions by Pierre Cochereau as soon as he left the Nice Conservatoire. His career path was marked out from the day he entered the class of Simone Delbert-Février, a student of Marguerite Long and Robert Casadesus. 'Sing!', 'Listen!': even today, he can still hear the injunctions of that refined, enthusiastic woman, stirred by an inner fire, and he utters them in his turn to the students he trains at the École Normale de Musique de Paris.

On the byways of those early years, he met Gaby Casadesus: with her he put the finishing touches to the purity of style, the clarity of musical expression he had cultivated since the start of his musical education. With the Russian pianist Vitalij Margulis, he found that density of sound which is his alone, and drew from the innermost recesses of the text, from the depths of the harmonies, that expressiveness which he always places at the service of meaning. And then: two birds with one stone! Having won First Prize at the Robert Casadesus Competition in Cleveland, then Second Prize at the Van Cliburn Competition, he triumphed at Carnegie Hall, and his American career was launched . . . Then came Europe, France, the world, in recital or alongside today's most eminent musicians. And, still following in the footsteps of Gaby and Robert Casadesus, but also of Nadia Boulanger, it was only natural that he should succeed Philippe Entremont as artistic director of the American Conservatory of Fontainebleau for five years.

In concert, the vibration of the air when silence fills the hall is precious to him, liberating and inspiring. He sometimes takes on the most incredible challenges, such as playing the two Brahms concertos in one evening. When he returns to his corner of paradise somewhere in the south, between the sea and the mountains, he remembers his youth, his parents who took him to the opera, and the love for the voice that he felt at a very early age and that will never leave him. He remembers Hermann Prey, whom he met at the age of twenty-two, and Schubert, who brought them together on record and, for eight years, on the great stages of the world, the Wigmore Hall, La Scala, Munich, New York . . . Then his piano sings, breathes, becomes body and soul. And Chopin, Schumann, Brahms, not to mention his beloved French masters, Debussy and Ravel, in sublime abandonment, confide the secrets of their treasures to this musician-poet.

# モーリス ラヴェル

1875-1937

フィリップ・ビアンコーニ(ピアノ)

# ピアノ独奏曲 全曲



1	水の戯れ		5'13
	鏡		28'10
2	蛾	4'47	
3	悲しげな鳥たち	4'06	
4	海原の小舟	7'30	
5	道化師の朝の歌	6'21	
6	鐘の谷	5'26	
7	古風なメヌエット		6'07
8	亡き王女のためのパヴァーヌ		6'00
	ソナチネ		11'17
9	中庸なテンポで	4'05	
10	メヌエットの動きで	3'07	
11	生き生きと	4'05	
12	メヌエット 嬰八短調		1'04
	高雅で感傷的なワルツ		14'11
13	中庸なテンポで、とても率直に	1'22	
14	かなり緩やかに、きわめて表情たっぷりに	2'24	
15	中庸なテンポで	1'23	
16	かなり生き生きと	1'03	
17	ほぼ緩やかに、内に秘めた感情で	1'25	
18	活発に	0'40	
19	やや活発に	2'38	
20	エピローグ、緩やかに	3'52	

TT': 72'39

CD2

1	グロテスクなセレナード		3'38
	夜のガスパール		22'18
2	オンディーヌ	6'36	
3	絞首台	6'19	
4	スカルボ	9'23	
5	ハイドンの名によるメヌエット		1'50
6	ボロディン風に		1'38
7	シャブリエ風に		1'45
8	前奏曲		1'39
	クープランの墓		23'21
9	プレリュード	3'04	
10	フーガ	3'34	
11	フォルラーヌ	5'19	
12	リゴドン	3'00	
13	メヌエット	4'26	
14	トッカータ	3'58	
	マ・メール・ロワ(ピアノ4手連弾版)*		14'36
15	眠れる森の美女のパヴァーヌ	1'33	
16	親指小僧	2'44	
17	パゴダの女王レドロネット	3'13	
18	美女と野獣の対話	4'01	
19	妖精の園	3'05	

\* 共演:クレマン・ルフェーヴル

TT': 70'46

20世紀の幕開けに、ラヴェルは未だそこかしこで生き長らえていたロマン主義に背を向けた。フランス音楽にして近代音楽であったラヴェルの音楽は、感情のほとばしりを好まない。

だとすれば、ラヴェルの音楽は慎ましやかなのだろうか？

つねに平静なのだろうか？

ラヴェル自身のように粹な身なりのピアノ作品は、彼の胸の内をいっさい明かしてはいないのだろうか？

ラヴェルの音楽の魔法のような響きと、魅惑的でまばゆい外観の向こう側で、フィリップ・ビアンコーニは光と影のあいだを揺れ動き、情熱と官能性と深遠さを明るみに出す……



## ラヴェルを初めて録音なされたのは30年ほど前ですね。当時の録音をどのように受けとめていますか？

じっさいに聞いてみると、今もなお感情を掻き立てられますが、同時に、自分のラヴェルに対する見方が大きく変化したことも実感します。今回の新録音は、これまで私がラヴェルの作品とのあいだに築いてきた関係性を、より強固で、より個人的なものにしてくれました。私は、今回もラヴェルの音世界の中に喜びを見出しましたが、いっぽうで、彼の音楽の暗い側面と真正面から向き合うことにもなりました。時とともに、そして今回の録音の準備期間中に、私は、以前の自分が彼の音楽を割と一様に、輝かしく“昼行性”で明るい音楽と捉えていたことに気がつきました。彼の音楽の、暗く、時に悲劇的な側面は、《左手のための協奏曲》と《夜のガスパール》の中にだけ存在するわけではありません。今日の私は、この側面をより鋭敏に感じ取っています。たとえば《鏡》や《ソナチネ》の幾つかの曲は、一見、かなり晴れやかな印象を与えます。しかし、閉ざされた世界である《ソナチネ》では、孤独感にも似た特異な感覚と、圧倒的な高揚の瞬間が同居しています。第1楽章には悲しみを誘うエピソードがあります。ある種の猛威に取りつかれたトッカータ形式の終楽章は、最後に勝利の雄叫びを響かせながら、一種の解放に至ります——この熱狂が全てを猛烈な音で爆発させ、全てを影から引き離して光のほうへ引き上げるのです。《ソナチネ》は雲がかかった空のようですが、最後に雲は一掃されます。同様に、高音がきらめく《水の戯れ》も、もはや私の耳には、さほど一様に明るくは響きません。なぜなら、この曲が差し出しているのは、まばゆいパッセージと重苦しい停滞が成すコントラストだからです——冒頭の主題が回帰するさい、バスの音に耳を傾けてみてください！ さらに、明るく穏やかな《メヌエット》（《クープランの墓》）の中間部（ミュゼット）が、暗さと心揺さぶるドラマを隠しもっていることは言うまでもありません！

第一次世界大戦中に書かれた《クープランの墓》は、戦争の悲劇の傷跡をとどめているのでしょうか？あるいは反対に、この曲集に収められているのは——ウラジーミル・ジャンケレヴィッチが『ラヴェル』の中で論じたとおり——“六つの冷静に微笑む麗らかな舞曲”なののでしょうか？

ラヴェルは大戦勃発の直前に着手した《クープランの墓》において、深く敬愛していた18世紀の音楽にオマージュを捧げています。各楽章はそれぞれ、前線で命を落とした軍人に献呈されていますが、ラヴェルが献呈者の名を追記したのは作曲を終えた1917年であり、献呈と曲の内容は、ほとんど、あるいは全く無関係です。そもそも、どの楽章も、戦争からインスパイアされて書かれたわけではありません。《クープランの墓》は、悲しく痛ましい音楽ではありませんし、悲劇的な音楽とも言えません。“冷静に微笑む”？……いえ、そうではないと思います。私から見れば、全く微笑んでいないのは〈フーガ〉だけです。このフーガの振(よじ)れたような主題は、休符によって中断されています。この主題に続いて、優しく、歌うような、より丸みを帯びた輪郭の対主題がすぐに現れます。この禁欲とリリズム(抒情性)の対立が痛ましい緊張感を生み、その結末は大いなる孤独感をさらけ出します。

## あなたが〈フーガ〉や《ソナチネ》から感じ取る孤独感は、ラヴェルの他の曲にも内在しているのでしょうか？

私が思うに、ラヴェルは心の奥に大きな孤独を抱えていました。それは彼の多くの作品、とりわけ〈悲しい鳥たち〉(《鏡》)が描く景色から感じ取ることができます。私は孤独感の存在に気がついたときに、《鏡》の暗い側面を初めて受けとめました。〈蛾〉の捉えどころのない不連続性、儚(はかな)い詩情、移ろいやすさの背後には、鉛のような重みが隠されています。〈道化師の朝の歌〉は寂しいポートレート(肖像画)であり、そこでは苦渋と悲劇が前面に押し出されています。〈海原の小舟〉は海の風景を見つめる音楽であるだけでなく、孤独を表現してもいます。確かに、そこには舟がありますが、私が思うに、それは空っぽの舟です。広大な海にぽつんと浮かぶ一艘の舟を眺める私たちのまなざしが、人間的な感情を呼びさますのです。それは孤独のメタファーであり、物への投影です。不安を掻き立てる暗いエピソードに貫かれたこの曲において、私たちは何かを感じ・体験します。ノスタルジックな終曲〈鐘の谷〉は、彼方にある何かを、やや超然と眺めています。

ラヴェルの譜には“expressif”（表情豊かに）という指示が頻繁に現れます。弾き手は、これをどのように音で表現すべきでしょうか？

確かにラヴェルは、この用語をしきりに用いていますね。《高雅で感傷的なワルツ》の第2曲に至っては、より具体的に“avec une expression intense”（きわめて表情たっぷりに）と書かれています。ラヴェルは明らかに、この指示によって奏者が具現すべきものをかなり重視しています。ただし彼は、“私の音楽を解釈しないでくれ、書かれている通りに奏でればいい！”と、警句じみた言葉をしばしば述べていたそうです。しかし、彼の“expressif”が何を意図していようとも、ラヴェルはつねにラヴェルであり、彼の伝説的な“慎み深さ”は、あらゆる種類の感傷を禁じています。彼の音楽は、彼本人がそうであったように、この上ない品位を保っています。

慎み深さは、丹念な書法、厳密さ、そして時に禁欲的とさえ言える姿勢と相まって、しばしば彼の作品の中で力強い官能性と共存しています。この官能性を、どのように重視なさっていますか？

ラヴェルは秘密主義者で、感情を表に出すことを拒みました。この慎み深さに関して、彼が作品の中で胸の内をいっさい明かしていないと語られることがあります。しかし、彼の音楽の“行間”からは、彼の敏感な感性が読み取れます。ラヴェルは、あの慎み深さの陰で、たいていはプリズムを通して、素知らぬ顔をして心の内を見せています。その好例が《鏡》です。官能性は、彼の管弦楽作品、《ダフニスとクロエ》や《シェエラザード》や《ボレロ》の中に、極めてはっきりとみとめられます。《ラ・ヴァルス》も、その例に漏れません——この舞曲は、暗く悲劇的でありながら、私たちに眩惑させ高揚させます。同じことが、彼のピアノ音楽にも言えると思います。官能性は、〈オンディーヌ〉（《夜のガスパール》）の中だけでなく、《水の戯れ》のアルペッジョの中にも見出されます。《高雅で感傷的なワルツ》の耳に快い官能性は、この上ないエレガンスによって昇華されています。

今しがた、表情の豊かさ、官能性、そしてラヴェル作品との個人的な絆について語っていただきましたが、そうすると、“自由度”について質問せずにはいられません。つまり、これほど緻密で慎み深い音楽に対して、演奏者が自身に許すことができる自由の度合いについてです。ラヴェルの音楽には、演奏者が自由に振る舞う余地があるのでしょうか？ もしそうであれば、その自由を、どのように定義なさいますか？

自由をめぐる問いは避けては通れず、どんなレパートリーにも付きまといますが、特にラヴェルの作品を演奏するさいには極めて重要になります。奏者が、自分自身にいかなる自由も許さないと決意し、作曲者が定めた音を厳密に奏でることは簡単です。ところが、先ほど紹介したラヴェルの警句は挑発でもあるのです！ 彼は、自分の音楽がどう響いて欲しいのかということに関して、寸分たがわぬ考えを持っていたがために、同時代の奏者たちの時に“お節介”すぎる性分や、彼らの主体性を警戒していたのです。私自身は、すすんで突飛なことをするような性格ではありません。しかしながら、彼の音楽の至る所にある“表情豊かに”という指示を無視するわけにはいきません！ この指示を、どのようにピアノで具現すればいいのでしょうか？ フレーズの輪郭、音素材、サウンドに、完璧に磨きをかけるべきでしょうか？ あるいはアゴーギク(速度法)に注意を向け、あえて比較的自由的なリズムを用いてフレージングをおこなうべきでしょうか？ たとえば《高雅で感傷的なワルツ》の場合、ウィンナー・ワルツの習慣にならって、各小節の2拍目の入りを少し遅めるべきでしょうか？ ラヴェルの音楽は、有機的というよりは形式的で、極めて古典的な旋律と楽節構造を有しています。このような優れて“ラヴェルらしい”設計は、旋律的な要素の中にも見出され得ます。〈オンディーヌ〉は、その色彩と水のような響きに加えて、驚異的に美しく感動的に非の打ちどころのない旋律も特徴としています。私たちは、その音符を単に奏で、それらが自然に発展するのを期待すべきでしょうか？ そこに何かを足す必要はあるのでしょうか？ 効果を強調したり狙ったりせず、それでもフレーズを花開かせ、フレーズが息づくよう促し、同時に表情が豊かになるよう努める……そこに〈オンディーヌ〉の難しさがあります！ この音楽は、奏者に美的直感と機敏な精神を求めており、そこではしばしば、微妙な抑揚が鍵を握っているのです。

ラヴェルは、その創作人生の始めから終わりまで歌曲を書きつづけました。声楽は、ある程度まで彼のピアノ音楽に影響を与えていると思われませんか？

ラヴェルのピアノ曲と管弦楽曲は目立つ存在であり、しばしば、彼が生涯にわたって手がけた多数の歌曲を覆い隠しています。ちなみに、最後の歌曲《ドゥルシネア姫に心を寄せるドン・キホーテ》(全3曲)は、ラヴェルの最後の作品でもあります。私自身は声楽をこよなく愛しています。

---

じっさい、かなり若い頃から、私のピアノへのアプローチは和声的な領域を越えていました。私には、ピアノ書法の声楽的な側面を考慮しつつ、つねに“歌”を理想とする傾向があります。声楽的な側面は、さまざまな度合いでラヴェルのピアノ音楽の中に確(しか)と存在しています。彼は非常にリリカルな作曲家だと言えるでしょう。

---

## そのリリズムは、何に由来するのでしょうか？

彼の極めて緻密な書法は、一見すると、完璧で正確な演奏を奏者に求めています。すべてが非常に明快で、寸分の狂いなく配置されているからです。そのため、若い頃の私の主たる関心は、サウンドや音色に磨きをかけることに向けられていました。当時の私は、リリズムがラヴェルの音楽にどれほど不可欠であるのかを理解していませんでした。彼の作品では、リリカルな要素が自発的に湧き起こることはありません。だからといって彼は、それを抑制してもいません。彼は、リリカルな要素を自身の内奥に探しに行きませんが、それを手付かずのまま提示することはしません——綿密かつ的確に曲線を引き出しながら、念入りに形を与えています。彼のほとぼしるフレーズは、深く率直であるいっぽう、その書法は厳密に制御されています。このリリズムは、《高雅で感傷的なワルツ》において、最も遅いテンポのワルツ——とりわけ第2曲——の中にさえ見出されます。そして、このような完璧な輪郭をもつフレーズは、全く異なる手法ではありますが、〈オンディーヌ〉の旋律の中にもみとめられます。そのとき奏者は、危うい均衡の上に立たされます。表情の豊かさと自然さと気品のあいだで繊細にバランスを取らなければならないからです。最も気品が必要とされるラヴェルの曲を一つ挙げるとすれば、それは間違いなく《高雅で感傷的なワルツ》でしょう！ この曲集のワルツは、それぞれ対照的であるにもかかわらず、曲集としての堅固な一貫性を形作っています。第7曲は《ラ・ヴァルス》を予示しており、終曲は夢にたとえられます。この夢幻的な名曲では、半睡状態の私たちが気づく間もなく、プルーストの追憶のように幻影が現れては消えていきます。

ラヴェルは、自身の多くの鍵盤作品を管弦楽用に編曲しました。《高雅で感傷的なワルツ》も、その一例です。彼のピアノ音楽の色彩は、オーケストラのそれを志向しているのでしょうか？

間違いなくそうです。それは、彼が管弦楽用に編曲しなかったピアノ曲にも当てはまります。ドビュッシーは、ショパンと同様、同時代の楽器(ピアノ)がもつ和声的な可能性や音色を余すところなく探求しました。いっぽう、リストの精神の継承者としてのラヴェルのピアノ曲は、楽器を超越しようとするような印象を与えます。ラヴェルとリストの類似性は、《水の戯れ》や《夜のガスパール》、そして《鏡》の数曲において明白です。しばしばラヴェル自身が示唆していたとおり、〈オンディーヌ〉とリストの〈鬼火〉(《超絶技巧練習曲集》)を聴けば、二人の“親子関係”は一目瞭然です。2曲の終結前の数小節を比べてみると、調性は異なるものの、最後の走句の和声は全く同じです！ 〈スカルボ〉の場合も、二つの対照的な主題の対立、悪魔的なヴィルトゥオジティ、暴力的で辛辣な反復音——それはリリズムの喉元を荒々しくつかんで遮ります——が、リストの《メフィスト・ワルツ第1番》を思い起こさせます。〈オンディーヌ〉と〈スカルボ〉のあいだに挟まれた〈絞首台〉は、謎めいた曲です。それは2曲の世界のどちらにも属していません。生命が消えた無機質な風景の中で、私たちは傍観者と化します。無情な吊いの鐘の音、あの無表情で催眠性のある変口(シ♭)の音は、死を喚起しますが、それは曲の元になった詩の作風とはかけ離れています。私たちは、本当に恐怖を感じているのでしょうか？ 先ほど私は、“海原の小舟”が、空っぽなままぼつんと浮かんでいるように感じられると述べましたが、それと同様、私たちの目の前にある“絞首台”も、処刑された人物がまだロープに吊られたままそこにいるのかは疑問です。



《高雅で感傷的なワルツ》、《鏡》、《夜のガスパール》……これらは、ラヴェルの複数の作風を体現しているとお考えですか？

答えはイエスでもありノーでもあります。ラヴェルの創作には驚くべき一貫性があります。彼は、初期にシャブリエから影響を受けたとはいえ、かなり早い時期に——ほぼ直(ただ)ちに——自身の作風を確立しました。ラヴェルに固有な筆致は最初から存在し、彼の全作品にその刻印を残しています。とはいうものの、ピアノ演奏技法の点においても、様式や美学の点においても、《夜のガスパール》の世界と、《クープランの墓》や《ソナチネ》の世界はかけ離れています。作曲家たちの中には、一つの軌道を走っているような印象を与える人もいます。彼らは、自身の音楽言語の発展を、さらに遠くへ押し進めたいとの衝動に駆り立てられたのでしょうか。その好例がドビュッシーです。いっぽうラヴェルは、多様な目標を掲げており、それらは時に、互いに大きく異なります。ラヴェルは、同じことを繰り返したり、深く掘り下げたりはしません。彼は、いわば自身の文法を維持しながら、別の何かへと移り、テーマや展望を変え、時に見方さえ変えます。彼は《鏡》の景色の後に、文学的な靈感にもとづく《夜のガスパール》へと移り、さらに《クープランの墓》と一連のメヌエットにおいて、そのまなざしを古風な形式と18世紀フランスに向けています。

アルバムの最後を飾るのは、おとぎ話の世界——クレマン・ルフェーヴルとの共演によるピアノ連弾曲《マ・メール・ロワ》ですね。

《子どもと魔法》の作曲者ラヴェルは、“成長した子ども”であり続けたのでしょうか？ 彼の最後の家——モンフォール＝ラモリーの“ベルヴェデーレ”——の部屋に所狭しと並べられた沢山の置物と玩具を見れば、そう考えるのが妥当かもしれません。

モーリス・ラヴェルのポートレートである本盤は、《マ・メール・ロワ》なしでは完成しなかったでしょう。私たちはこの曲集を通して、彼がこよなく愛した幼少期に目を向けることができます。ラヴェルは、子どもの純真さ、素朴さ、好奇心と感受性に惹かれ、それをどこまでも詩的に、かつ愛情を込めて音楽に置き換えることができました。《マ・メール・ロワ》は、おとぎの世界を描いています。ラヴェルの音楽は少々の仰々しさを交えながら、その世界を讃えています——じっさい、深遠で清らかな終曲〈妖精の園〉は、曲集の輝かしい大団円を築き上げます。



# フィリップ ビアンコーニ

象牙の内で燃える情熱

ビアンコーニの姓と、彼の内に隠された情熱は、イタリアに由来する。この情熱こそが、舞台上の彼を奮い立たせ、聴衆の心を揺さぶる。イタリアは、彼にとって馴染みのある言語がもつ色彩と、彼の幼少期を浸した地中海の熱気がもつ色彩とともに、彼に歌いかける。しかし、ビアンコーニが生まれ育ったのはニースであり、彼を形作ったのはフランスである。それゆえに、芸術家・人間としての彼の内では、冷静さと熱烈さ、慎みと炎が溶け合っている——それらをまとう優雅さと明るさは、彼の佇（たたず）まいと眼差しから滲み出ていると同時に、彼がピアノの前に座るとき、聞き手によって享受されることになる。

若かりし頃のビアンコーニは、めざましい上達をみせ、ニース音楽院を卒業後すぐに、ピエール・コシュローのすすめで数々の国際コンクールに挑んだ。ビアンコーニの音楽家としての歩みの岐路の一つは、マルグリット・ロンとロベール・カサドシュの高弟、シモーヌ・デルベール=フェヴリエ女史のクラスの門をくぐった日である。“歌いなさい!”“聞きなさい!”——今日もなおビアンコーニは、あの洗練された、内なる炎によって奮起した熱心な師から浴びた指示を思い起こすことができる。そして彼は、彼女の言葉を、今やパリのエコール・ノルマル音楽院で彼に師事する生徒たちに伝えている。

ビアンコーニは、若かりし頃にギャビー・カサドシュとの出会いにも恵まれた。彼女のもとで、彼は音楽教育を受け始めてから育んできた端正な演奏スタイルと明快な音楽表現に更なる磨きをかけた。いっぽうロシア出身のヴィタリー・マルグリスのもとで、ビアンコーニは独自の濃密なサウンドを見出し、テキストの内奥を和声の深部まで汲み取り、つねに真意に仕える表現性を手にした。そうしてビアンコーニは、一石で二鳥を墜(お)とすことになる！ クリーヴランドのロベール・カサドシュ国際コンクールで第1位に輝き、ヴァン・クライバーン国際コンクールで第2位に入賞した彼は、ニューヨークのカーネギー・ホールでのリサイタルを成功させ、アメリカでの華々しい活動を始動させた……そしてまた、フランス、ヨーロッパ、世界各地でリサイタルを行い、世界屈指の音楽家たちと共演を重ねた。さらに彼が、ギャビー&ロベール・カサドシュ夫妻やナディア・ブーランジェの先例にならって、フォンテーヌブロー・アメリカ音楽院の院長を5年のあいだ務めたことは、当然の成り行きだった。

演奏会において、静寂がホールを満たしたときの空気の振動は、ビアンコーニを解放し、彼にインスピレーションを与えてくれる貴重な存在である。彼は時折、一夜でブラームスの協奏曲2曲を弾くといった桁外れな企画に挑む。そして彼は、海と山々に囲まれた南の楽園の一角に戻ると、自身の若い頃のこと、オペラを観に連れて行ってくれた両親のことを思い返す。彼が幼少期に抱いた声楽への愛情は、今後も彼のもとを離れることはないだろう。彼は思い出す——22歳のときに出会った名バリトン歌手ヘルマン・プライのこと、プライとの共演で録音したシューベルトの歌曲のこと、そしてまた、彼とともにウィグモア・ホールやスカラ座やミュンヘンやニューヨークなど世界の舞台に立った8年間のことを……。ビアンコーニが奏でるピアノは、歌い、呼吸し、肉体となり魂となる。そして彼が愛するフランスの大家ドビュッシーとラヴェルはもとより、ショパン、シューマン、ブラームスらが、この詩情あふれるピアニストに全てをゆだね、彼らの宝の秘密を打ち明けることになる。

## Philippe Bianconi

**LDV07** (2012) **Debussy**

*Les 24 Préludes*

**LDV14** (2014) **Chopin**

*Les 4 Ballades*

*Prélude en Ut dièse mineur op.45*

*Scherzo n° 4 en Mi majeur op.54*

*Barcarolle en Fa dièse majeur op.60*

**LDV28** (2016) **Robert Schumann**

*Papillons op.2*

*Carnaval op.9*

*Dauidsbündlertänze op.6*

**LDV84** (2020) **Claude Debussy**

*Douze Études (Livres I & II)*

*Le Martyre de saint Sébastien - Suite pour piano*

*(transcription André Caplet)*

*Les Soirs illuminés par l'ardeur du charbon*

© La Prima Volta 2022 & © La Dolce Volta 2023

Enregistré dans la Grande Salle de Arsenal-Metz en Scènes  
du 11 au 18 avril 2022

*Direction de la production* : La Dolce Volta

*Prise de son, montage et direction artistique* : François Eckert

Piano Steinway D-274 préparé par Daniel Muthig (Ades Prestel)

*Textes* : Jany Campello

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

*Photos* : © Lyodoh Kaneko

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions

*Réalisation graphique* : Stéphane Gaudion (lechienestunchat.com)

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

LDV109.0





