



# Gabriel Fauré

1845-1924

Jean-Philippe Collard  
Piano

## Les 13 Barcarolles

56'13

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 1  | Barcarolle n° 1 en La mineur / <i>A minor</i> / a-Moll, op.26 – Allegretto moderato                   | 4'15 |
| 2  | Barcarolle n° 2 en Sol majeur / <i>G major</i> / G-Dur, op.41 – Allegretto quasi allegro              | 6'20 |
| 3  | Barcarolle n° 3 en Sol bémol majeur / <i>G flat major</i> / Ges-Dur, op.42 – Andante quasi allegretto | 7'23 |
| 4  | Barcarolle n° 4 en La bémol majeur / <i>A flat major</i> / As-Dur, op.44 – Allegretto                 | 3'29 |
| 5  | Barcarolle n° 5 en Fa dièse mineur / <i>F sharp minor</i> / fis-Moll, op.66 – Allegretto moderato     | 6'08 |
| 6  | Barcarolle n° 6 en Mi bémol majeur / <i>E flat major</i> / Es-Dur, op.70 – Allegretto vivo            | 3'23 |
| 7  | Barcarolle n° 7 en Ré mineur / <i>D minor</i> / d-Moll, op.90 – Allegretto moderato                   | 3'22 |
| 8  | Barcarolle n° 8 en Ré bémol majeur / <i>D flat major</i> / Des-Dur, op.96 – Allegretto moderato       | 3'30 |
| 9  | Barcarolle n° 9 en La mineur / <i>A minor</i> / a-Moll, op.101 – Andante moderato                     | 4'21 |
| 10 | Barcarolle n° 10 en La mineur / <i>A minor</i> / a-Moll, op.104 n° 2 – Allegretto moderato            | 2'57 |
| 11 | Barcarolle n° 11 en Sol mineur / <i>G minor</i> / g-Moll, op.105 – Allegretto moderato                | 4'23 |
| 12 | Barcarolle n° 12 en Mi bémol majeur / <i>E flat major</i> / Es-Dur, op.106 bis – Allegretto giocoso   | 3'03 |
| 13 | Barcarolle n° 13 en Ut majeur / <i>C major</i> / C-Dur, op.116 – Allegretto                           | 3'39 |

## 14 Ballade en Fa dièse majeur, op.19 / *F sharp major* / Fis-Dur – Andante cantabile

14'41

TT: 70'54





Composées durant une grande partie de sa vie créatrice, empreintes de charme, d'une sombre grandeur ou dépouillées, les 13 *Barcarolles* de Fauré témoignent du raffinement de son écriture comme de l'évolution de son langage.

Chant traditionnel des gondoliers vénitiens au balancement caractéristique, la barcarolle a connu au piano ses lettres de noblesse avec le chef-d'œuvre de Chopin. Si les 13 *Barcarolles* que Gabriel Fauré écrivit entre 1881 et 1921 s'inscrivent dans son sillage, c'est avant tout pour leur raffinement harmonique, leur ton et la variété de leurs atmosphères n'appartenant qu'au compositeur français. Le charme des premières, la densité polyphonique, la sensualité, la noirceur parfois des œuvres de la maturité, le dépouillement faussement simple, parfois déconcertant, des dernières pages, offrent ainsi un contraste saisissant.

Interprète respecté de Fauré, Jean-Philippe Collard aura enregistré au fil des années l'intégrale de sa musique pour piano, sans compter celle de sa musique de chambre et un disque de mélodies avec Frederica von Stade – pan de sa musique qu'il regrette de ne pas avoir davantage exploré « pour tout ce que cela fait comprendre de la musique de Fauré, cette conjonction des mots et de la musique, et ce phénomène de respiration que les chanteurs sont obligés d'observer et que certains pianistes négligent. »

Les différences entre sa première version des *Barcarolles* et celle-ci sont notables. Le pianiste apporte une fraîcheur nouvelle aux pages vives et légères, abordées la plupart du temps un peu plus rapidement qu'auparavant, tandis que des textures plus riches procurent une ampleur sonore remarquable à plusieurs pièces. La *Barcarolle* n° 3 est ainsi envisagée avec une suavité inédite, tandis que le flux lancinant de la n° 7 s'en trouve magnifié. Au profil quelque peu émacié de la première version se substitue plus de chair, la beauté des timbres conférant toute sa magie au début de la *Barcarolle* n° 5.

***Après votre victoire au Concours international Georges Cziffra en 1970, vous êtes repéré par Peter de Jongh, directeur artistique de La Voix de son maître, qui vous propose d'enregistrer votre tout premier disque. Pourquoi avoir alors jeté votre dévolu sur les Barcarolles de Fauré ?***

***Jean-Philippe Collard*** — On m'avait simplement dit de choisir un répertoire original, de ne pas faire une énième version de sonates de Beethoven. Pour décider du programme, nous avons feuilleté le Catalogue général des disques de *Diapason*. Nous sommes tombés sur la lettre F, comme Fauré, alors assez peu représenté. Eric Heidsieck ayant déjà enregistré les *Nocturnes* pour le même éditeur, les *Barcarolles* se sont imposées naturellement, d'autant qu'elles correspondaient alors au minutage d'un disque longue durée.

### **Comment aviez-vous préparé ce premier enregistrement ?**

J'ai le souvenir d'avoir beaucoup travaillé, car entre le Prix Cziffra et la date d'enregistrement, je n'ai eu que peu de temps. J'avais les oreilles grandes ouvertes et les doigts prêts à fonctionner à toute allure, aussi ai-je vite assimilé le recueil. Cependant, je me demande si j'avais alors le recul nécessaire pour un tel répertoire.

### **Fauré était néanmoins loin d'être un inconnu pour vous, vous le pratiquiez beaucoup en famille, en musique de chambre.**

Ma grand-mère, qui était assez bonne pianiste, avait inoculé le virus Fauré à la famille. Nous étions davantage tournés vers la musique française que germanique. Elle faisait partie, Fauré en particulier, de notre nourriture quotidienne. D'autre part, à l'âge de seize ans, j'ai eu mon Premier Prix au Conservatoire de Paris grâce à Fauré dont l'œuvre imposée était alors *Thème et variations*.

***J'imagine qu'à la suite de ce premier album, on vous a souvent demandé de jouer Fauré.***

Davantage à l'étranger qu'en France. Comme j'ai eu la crainte qu'on me mette une étiquette, mon deuxième disque fut consacré aux *Études-Tableaux* de Rachmaninov, l'antithèse des *Barcarolles* – une idée venant cette fois-ci totalement de moi. Cela a créé la surprise. C'est grâce à cela que j'ai rencontré quelques années plus tard Vladimir Horowitz, intrigué que je puisse jouer à la fois l'un et l'autre.

***Comment s'est déroulée cette rencontre ?***

Après deux heures de conversation sur le canapé, je l'entends encore me dire : « mon piano vient d'être réglé, c'est une catastrophe, cela ne vous ennuie pas de l'essayer ? » Et d'ajouter, de son accent inimitable : « jouez quelque chose qui me surprenne ». Sans trop réfléchir, j'ai choisi la *Barcarolle* n° 6. Nous avons ensuite beaucoup parlé de Fauré, qui lui posait des difficultés – il ne se sortait pas de toutes ces modulations. Je l'ai simplement invité à se servir davantage de sa mémoire digitale que de sa mémoire intellectuelle.



***Fondamentalement, qu'est ce qui vous a donné envie de remettre sur le métier ces Barcarolles, capitales dans votre parcours ? Votre enregistrement ayant connu un succès inespéré qui a contribué, non seulement à faire de vous un fauréen reconnu, mais aussi à vous lancer sur le plan international.***

L'histoire est singulière : j'étais en voiture, je branche la radio, et tout à coup j'entends la *Barcarolle* n° 1. Me voilà à commenter l'interprétation, en toute liberté. Ma femme m'entend ainsi dire : « Mais comment est-ce possible ? C'est une façon de voir les choses, mais ce n'est pas du tout ça. Et ces changements de tempi... Ceci, en revanche, ce n'est pas mal réalisé, etc... » Au bout de quelques minutes, survient la désannonce. C'était moi... Consterné, j'ai tout de suite su qu'il fallait que je fasse quelque chose. C'est devenu une idée irrépressible.

***Mais qu'est qui vous gênait véritablement dans cette première version ?***

Les fluctuations de la séquence centrale, qui se trouvait ainsi en porte-à-faux avec le début. Et aussi des inflexions, des notes décalées. Je trouvais l'ensemble vraiment pas au niveau, d'autant que j'avais beaucoup joué cette *Barcarolle* n° 1 au fil des années, et qu'elle avait donc mûri en moi.

***Le thème si charmant et gracieux de cette toute première Barcarolle marque instantanément.***

En tant qu'interprète, il faut éviter de trop s'appesantir sur ce que vous décrivez, mais aller plutôt dans le sens de la réserve, donner le sentiment que la musique coule naturellement. C'est pour cela qu'elle est si difficile à appréhender.

***La Barcarolle n° 5 est une pièce extraordinaire.***

C'est à mon avis le chef-d'œuvre du recueil, la parfaite conjonction entre les œuvres du début et les dernières, ascétiques et dépouillées.

***L'envoutante et sombre Barcarolle n° 9 s'impose, notamment par ses harmonies très recherchées, comme un autre sommet.***

Quelle force aussi ! Attention cependant à ne pas en faire une page funèbre, la tonalité de La mineur et un tempo inadéquat peuvent nous y conduire.

***Quel regard portez-vous sur cette musique qui vous accompagne depuis si longtemps ?***

Des choses m'ont surpris énormément, comme les modulations, la superposition des thèmes. J'ai scruté la partition à la loupe, lu les éditions commentées. Je m'en suis néanmoins défait à un moment, sinon c'est une quête sans fin.

***Pensez-vous que la Ballade pour piano seul soit une œuvre quelque peu insaisissable ?***

Elle va sur des chemins de fantaisie, tout en s'imposant comme un défi pianistique. En la déchiffrant, Liszt aurait dit qu'il n'avait « pas assez de doigts ». C'est une vérité : dès la troisième page, la maîtrise de ses croisements subtils relève du tour de force. Une difficulté supplémentaire, pour la mémoire, étant de passer de la version orchestrale à celle pour piano seul.

***Comment expliquez-vous le contraste frappant entre le monde sonore de votre première version des Barcarolles et celle-ci ?***

La question de la matière sonore m'a beaucoup intéressé. J'essaye toujours de me mettre à la place des personnes qui n'ont pas entendu cette musique auparavant. Je dois non seulement veiller à la bonne compréhension de l'ensemble, à ce que les thèmes, les contrechants se déploient idéalement, mais aussi à ce que la masse sonore soit acceptable. Ne suis-je pas en train de tromper les auditeurs avec trop de son, ou au contraire de les ennuyer parce qu'il n'y en a pas assez ? Il y quarante ou cinquante ans, ces aspects ne m'intéressaient pas beaucoup.



# Au cœur des couleurs

**Jean-Philippe Collard appartient à cette catégorie d'artistes qui se déplacent dans l'espace comme ils jouent : les gestes mesurés effleurent les lumières jusqu'à ce qu'il s'installe devant l'instrument. Le pianiste est venu écouter ceux qui sont venus l'entendre. Sa proposition est celle d'un dialogue sans parole. Juste par le regard puis le son. Une infinité de sons.**

Cette connivence si particulière dissimule tout le travail préparatoire d'avant-concert : l'oubli de la nervosité – que les après-midis sont longues avant l'entrée sur scène ! – la domination d'un corps impatient, la canalisation du courage, la maîtrise des ultimes instants avant le saut dans le vide, c'est selon. Il est nécessaire, dit-il, « d'être aspiré par la musique, être apaisé pour retrouver le chemin de la spontanéité et capter le public ». Transmettre et révéler la beauté de la musique dépasse la nature d'une passion : la démarche est de l'ordre de la nécessité vitale pour laquelle il faut se résoudre à partager ses propres émotions, sans désir de conquête en retour. Une offrande, immense, après des centaines de concerts et plus d'une soixantaine d'enregistrements.



« Il faut toucher au cœur et ne pas trop intellectualiser les œuvres labourées depuis des années » affirme aussi l'interprète. Elles composent une prodigieuse récolte, les fruits du romantisme, de Chopin et de Schumann, prolongée jusqu'à Rachmaninov et embellie de deux siècles de musique française.

Tous les mondes sonores de Jean-Philippe Collard sont imprégnés de couleurs, cette « sensation que produit sur l'organe de la vue, la lumière diversement réfléchiée par les corps » propose le dictionnaire Littré avec une perception épicurienne inhabituelle dans un tel ouvrage et, pourtant, si familière chez un pianiste qui se dit, précisément, « affamé de couleurs ». Mais pas n'importe lesquelles. Gourmet des pigments, l'artiste sait ce qu'est la nuance en toute chose, lorsque les paysages sonores au tempérament mesuré résonnent dans l'irisation des arpèges et la caudalie des accords. Quand il se remémore son apprentissage auprès de Pierre Sancan, l'amitié de Vladimir Horowitz puis ses rencontres dans le monde entier aux côtés du gotha des chefs et des plus grands orchestres, Jean-Philippe Collard sait qu'il peut tout dire au public. Alors, il a rendu hommage aux dieux des couleurs, ses compositeurs.

Composed over a large part of his creative life, suffused with charm, sombre grandeur or stark austerity, Fauré's Thirteen Barcarolles testify to the refinement of his style and to the evolution of his language.

The barcarolle, the traditional song of the Venetian gondoliers with its characteristic swaying rhythm, achieved prestige status on the piano with Chopin's masterpiece op.60. If the Thirteen Barcarolles that Gabriel Fauré wrote between 1881 and 1921 follow in its wake, it is above all for their harmonic refinement, their tone and the variety of their atmospheres, which are unique to the French composer. The charm of the early pieces, the polyphonic density, the sensuality, sometimes the darkness of the mature works, the deceptively simple, sometimes disconcerting plainness of the late barcarolles, present a striking contrast with each other.

A respected interpreter of Fauré, Jean-Philippe Collard has over the years recorded all of his piano works, not to mention his complete chamber music and a disc of songs with Frederica von Stade – a part of the composer's output that he regrets not having explored more 'for all the insight it gives us into Fauré's music, the conjunction of words and music, and the phenomenon of phrasing with the breath that singers are obliged to respect and that some pianists neglect'.

There are considerable differences between his first version of the Barcarolles and this one. The pianist brings a new freshness to the lively, nimble pieces, which are mostly taken a little faster than before, while richer textures give several pieces a remarkable amplitude of sonority. For example, Barcarolle no.3 is approached with a new suavity, while the haunting flow of no.7 is magnified. The slightly emaciated profile of the first version is replaced by something fleshier, the beauty of the timbres bringing out all the magic of the opening of Barcarolle no.5.

*After winning the Georges Cziffra International Competition in 1970, you were spotted by Peter de Jongh, Artist and Repertoire Director of La Voix de Son Maître, who offered you the opportunity to record your very first disc. Why did you set your cap at Fauré's Barcarolles?*

**Jean-Philippe Collard** — I was simply told to choose original repertory, not to do yet another version of Beethoven sonatas. When it came to deciding on the programme, we leafed through the *Diapason* Record Catalogue. We hit upon letter F for Fauré, who wasn't well represented in the catalogue at the time. Eric Heidsieck had already recorded the Nocturnes for the same label, and so the Barcarolles were a natural choice, especially as they were the right length for an LP.

### *How did you prepare for this first recording?*

I remember having worked very hard, because I had very little time between the Cziffra Prize and the recording date. I had my ears wide open and my fingers ready to function at top speed, so I learnt the set fast enough. But now I wonder whether I had the necessary perspective for music of this kind.

### *Yet Fauré was far from being an unknown to you – you had played his chamber music regularly in your family circle.*

My grandmother was quite a good pianist, and she had inoculated the family with the Fauré virus. We were more inclined towards French music than German. It was part of our daily diet, Fauré in particular. And it's true that, at the age of sixteen, I won my Premier Prix at the Paris Conservatoire thanks to Fauré, because the set work was *Thème et Variations*.

*I imagine that, following this first album, you were often asked to play Fauré.*

More so abroad than in France. As I was afraid of being pigeonholed, my second recording was devoted to Rachmaninoff's *Études-Tableaux*, the antithesis of the *Barcarolles* – and this time the programme was entirely my idea. That caused some surprise. And that was how I came to meet Vladimir Horowitz a few years later: he was intrigued at the idea that I could play both.

*What happened when you met?*

After two hours of conversation on the sofa, I can still hear him say to me: 'My piano has just been regulated, it's a disaster! Would you mind trying it out?' And he added, in his inimitable accent: 'Play something that will surprise me.' Without giving the matter much thought, I chose Barcarolle no.6. We then talked a lot about Fauré, whom he found difficult – he couldn't cope with all those modulations. I simply invited him to use his finger memory more than his intellectual memory.



*In the end, what made you want to revisit these Barcarolles, which have been so important in your career? Your recording was an unexpected success that helped not only to gain you a reputation as a faurean, but also to launch you on the international scene.*

It's a strange story: I was in the car, I turned the radio on, and suddenly I heard Barcarolle no.1. And there I was, commenting on the interpretation without mincing my words. My wife heard me say: 'But how can he do that? That's one way of looking at it, but it's not the right interpretation at all. And those tempo changes . . . On the other hand, that bit is not badly done' – and so forth. After a few minutes, the announcer named the pianist. It was me . . . I was so dismayed, I knew immediately that I had to do something about it. It became an irrepressible urge.

*But what was it that really bothered you in that first version?*

The fluctuations of the central section, which didn't fit in with the opening. And also the inflections, the notes played with the hands out of sync. I found the whole thing really wasn't up to standard, especially as I had played that First Barcarolle a lot over the years, so it had matured in me.

*The charming, graceful theme of this very first Barcarolle makes an instant impression.*

Yes, but when you play it, you should avoid dwelling too much on that aspect, but rather tend towards reserve, give the impression that the music is flowing naturally. That's why it's so difficult to grasp.

*Barcarolle no.5 is an extraordinary piece.*

In my view, it's the masterpiece of the whole set, the perfect conjunction between the early works and the later ascetic, austere barcarolles.

*The sombre, spellbinding Barcarolle no.9 stands out as another peak, particularly on account of its highly sophisticated harmonies.*

What power, too! But you have to be careful not to turn it into a dirge, as the key of A minor and the wrong tempo can lead you in that direction.

*What view do you take of this music that you've lived with for so long?*

Some things surprised me enormously when I came back to it, like the modulations, the superimposition of themes. I went through the score with a fine-tooth comb, read the annotated editions. But I also had to get rid of all that ballast at some point, otherwise it's a never-ending quest.

*Do you find the Ballade for solo piano is a somewhat elusive work?*

It explores some highly imaginative paths, but at the same time it's a pianistic challenge. Liszt is said to have said, when sightreading it, that he 'didn't have enough fingers'. There's truth in that: from the third page onwards, to master its subtle cross-fingerings is a tour de force. An additional difficulty, for the memory, is to switch from the orchestral version to the solo piano version.

*How do you explain the striking contrast between the sound world of your first version of the Barcarolles and this one?*

I paid great attention to the question of the sound material this time. I always try to put myself in the shoes of someone who hasn't heard this music before. Not only do I have to make sure that they can understand the piece as a whole, that the themes and counterpoint unfold ideally, but also that the sound mass is acceptable. Am I not duping my listeners with too much sound, or on the contrary boring them because there isn't enough? Forty or fifty years ago, those aspects didn't interest me much.



# At the heart of colour

**Jean-Philippe Collard belongs to that category of artists who move through space in the same way as they play: the measured gestures brush past the lights until he sits down in front of the instrument. The pianist has come to listen to those who have come to hear him. What he proposes is a dialogue without words. Just through the eyes and then through sound. An infinity of sounds.**

This very special complicity conceals all the preparatory work that comes before the concert: the need to forget one's nervousness (how long afternoons are before going on stage!), to dominate an impatient body, to channel one's courage, the self-control of the final moments before the leap into the void, it all depends. It is necessary, he says, 'to be sucked into the music, to be calm enough to find your way back to spontaneity, and to captivate the audience'. The urge to convey and reveal the beauty of music exceeds the nature of a mere passion: it is a matter of vital necessity, for which one must resolve to share one's own emotions, without the desire to conquer those of others in return. An offering, now of immense proportions after hundreds of concerts and more than sixty recordings.



‘You have to strike straight at the heart and not over-intellectualise works you’ve frequented for years’, he says. Those works constitute a fabulous harvest, the fruits of Romanticism, from Chopin and Schumann right up to Rachmaninoff, made still more beautiful by two centuries of French music.

All Jean-Philippe Collard’s sound worlds are impregnated with colour: the ‘sensation produced on the organ of sight by light variously reflected by bodies’, says the Littré dictionary, with an epicurean perception unusual in such a volume yet intensely familiar to a pianist who, precisely, declares that he is ‘hungry for colours’. But not just any colours. A gourmet of pigments, the artist knows what nuance means in every context, when sonic landscapes with a measured temperament resonate in the iridescence of arpeggios and the long finish of chords. When he recalls his apprenticeship with Pierre Sancan, his friendship with Vladimir Horowitz and his encounters all over the world with the elite of conductors and the foremost orchestras, Jean-Philippe Collard knows that he can tell the public everything. So he has paid tribute to the gods of colour, his composers.

Fauré komponierte die 13 *Barcarolles* über einen langen Zeitraum seiner Schaffensperiode. Voller Charme, finsterner Größe oder gar Schlichtheit zeugen sie vom Stil des Komponisten und der Entwicklung seiner Sprache.

Die Barkarole, ein traditionelles Lied der venezianischen Gondolieri mit charakteristischen wiegenden Bewegungen gelangte mit Chopins Klaviermeisterwerk zu Ansehen. In dessen Kielwasser segelten Gabriel Faurés 13 *Barcarolles*, die von 1881 bis 1921 komponiert wurden und vor allem mit ihrer harmonischen Raffinesse, ihrem Ton und der Vielfältigkeit ihrer Stimmungen – so typisch für den französischen Komponisten – beeindruckten. Der Charme der frühen Werke, die polyfone Dichte, die Sinnlichkeit und die einstweilige Schwärze der reiferen Werke und die trügende, manchmal verwirrende Schlichtheit der letzten Stücke bilden einen fesselnden Kontrast.

Als respektierter Fauré-Interpret hat Jean-Philippe Collard im Laufe der Jahre dessen Gesamtwerk für Klavier eingespielt, sowie alle Kammermusikwerke und eine Liederplatte mit Frederica von Stade – ein Teil seiner Musik, den Jean-Philippe Collard gern mehr erkundet hätte, „da er Faurés Musik verstehen lässt – diese Verbindung von Wörtern und Musik und dieses Phänomen der Atmung, das die Sänger beachten müssen und das einige Pianisten außer Acht lassen.“

Die Unterschiede zwischen seiner ersten Version der *Barcarolles* und dieser sind beachtlich. Der Pianist bringt neue Frische in die lebhaften und leichten Stücke, die er meist etwas schneller als zuvor behandelt, während die reichhaltigeren Texturen bei mehreren Werken für eine bemerkenswerte klangliche Weite sorgen. So erlangt die *Barcarolle Nr. 3* eine Sanftheit ohnegleichen, während der reißende Fluss der *Nr. 7* noch heftiger wird. Das etwas ausgemergelte Profil der ersten Version erhält mehr Fülle; die Schönheit der Klangfarben verleiht dem Beginn der *Barcarolle Nr. 5* ihre Magie.

**Nach Ihrem Sieg beim internationalen Georges-Cziffra-Wettbewerb 1970 wurden Sie von Peter de Jongh, dem künstlerischen Leiter von La Voix de son Maître, entdeckt, der Ihnen das Einspielen Ihrer allerersten Platte anbot. Warum fiel Ihre Wahl auf Faurés Barcarolles?**

**Jean-Philippe Collard** – Mir wurde vorgegeben, ein originelles Repertoire zu wählen, statt zum zigsten Mal Beethovens Sonaten einzuspielen. Auf der Suche nach dem Programm blätterten wir im allgemeinen Plattenkatalog von *Diapason*. Wir stießen auf den Buchstaben F wie Fauré und stellten fest, dass der Komponist kaum angeführt war. Eric Heidsieck hatte für dasselbe Label bereits die *Nocturnes* eingespielt, also fiel die Wahl wie von selbst auf die *Barcarolles*, zumal sich diese auch für die Länge einer LP eignen.

### ***Wie haben Sie sich auf die damalige Aufnahme vorbereitet?***

Ich erinnere mich, hart gearbeitet zu haben, denn zwischen der Cziffra-Auszeichnung und dem Studiotermin lag nur wenig Zeit. Meine Ohren waren gespitzt und meine Finger für vollstes Tempo bereit. So eignete ich mir die Stücke schnell an. Allerdings frage ich mich, ob ich damals genügend Abstand für ein solches Repertoire hatte.

### ***Fauré war für Sie jedoch ganz und gar kein Unbekannter. Sie spielten ihn oft mit Ihrer Familie, als Kammermusik.***

Meine Großmutter, die eine recht gute Pianistin war, hatte die Familie mit dem Fauré-Virus angesteckt. Wir interessierten uns mehr für die französische als die germanische Musik. Erstere, und insbesondere Fauré, nährte uns täglich. Des Weiteren erhielt ich im Alter von 16 dank Fauré meinen Ersten Preis am Pariser Konservatorium. Das vorgegebene Werk war *Thème et variations*.

### *Ich nehme an, dass Sie infolge des ersten Albums oft um Fauré gebeten wurden.*

Im Ausland mehr als in Frankreich. Da ich befürchtete, in eine Schublade gesteckt zu werden, spielte ich für meine zweite Platte Rachmaninows *Études-Tableaux* ein, die Antithese der *Barcarolles*, wobei die Idee diesmal allein von mir stammte. Das sorgte für Erstaunen. Dem ist zu verdanken, dass ich einige Jahre später Vladimir Horowitz traf, den es stutzig machte, dass ich sowohl den einen, als auch den anderen spielen konnte.

### *Wie verlief dieses Treffen?*

Ich höre noch, wie er nach einem zweistündigen Gespräch auf dem Sofa sagte: „Mein Klavier wurde gerade reguliert. Es ist eine Katastrophe. Würden Sie es probieren?“ Mit seinem unnachahmbaren Akzent fügte er hinzu: „Spielen Sie etwas, das mich erstaunt.“ Ohne großartig nachzudenken, entschied ich mich für die *Barcarolle Nr. 6*. Daraufhin sprachen wir viel von Fauré, der ihm Schwierigkeiten bereitete. Er kam mit all den Modulationen nicht zurecht. Ich forderte ihn lediglich dazu auf, sich mehr auf sein Fingergedächtnis als auf sein Gehirn zu stützen.



***Wieso wollten Sie die für Ihre Laufbahn entscheidenden Barcarolles erneut in Angriff nehmen? Der unverhoffte Erfolg Ihrer ersten Platte machte Sie nicht nur zu einem anerkannten Fauré-Interpreten, sondern stieß auch Ihre internationale Karriere an.***

Die Geschichte ist einzigartig: Ich saß im Auto, schaltete das Radio ein und hörte plötzlich die *Barcarolle Nr. 1*. Natürlich kommentierte ich die Interpretation frei heraus. So hörte mich meine Frau sagen: „Wie kann das sein? Das ist eine Möglichkeit, aber es muss ganz anders sein. Und die Tempowechsel... Das hier ist allerdings nicht schlecht umgesetzt.“ usw. Nach ein paar Minuten kam die Abmoderation. Es war meine Interpretation gewesen... Ich war konsterniert und wusste sofort, dass ich etwas tun musste. Die Idee ging mir nicht mehr aus dem Kopf.

***Aber was störte Sie so an der ersten Version?***

Die Schwankungen der mittleren Sequenz, die somit gegenüber dem Anfang hervorstach. Auch Modulationen, versetzte Noten. Das Ganze war meines Erachtens nicht auf der Höhe, zumal ich die *Barcarolle Nr. 1* im Laufe der Jahre viel gespielt hatte und sie in mir gereift war.

***Das so charmante und anmutige Thema der allerersten Barcarolle hinterlässt sofort einen bleibenden Eindruck.***

Als Interpret gilt es, nicht zu lange bei dem zu verweilen, das man beschreibt, sondern sich eher zurückzuhalten und das Gefühl zu vermitteln, dass die Musik natürlich fließt. Genau darum ist sie so schwer zu erfassen.

***Die Barcarolle Nr. 5 ist ein außerordentliches Stück.***

Sie ist meiner Meinung nach das Meisterwerk der Sammlung, die perfekte Verbindung zwischen den anfänglichen und den letzten asketischen und kahlen Werken.

***Die bezaubernde und düstere Barcarolle Nr. 9 bildet insbesondere durch ihre raffinierten Harmonien einen weiteren Höhepunkt.***

Und welche Macht! Allerdings ist Vorsicht geboten, daraus kein Trauerstück zu machen. Die Tonart a-Moll und ein unpassendes Tempo können dazu führen.

***Wie sehen Sie diese Musik, die Sie seit so langer Zeit begleitet?***

Einige Dinge haben mich sehr erstaunt, wie die Modulationen, die Überlagerung der Themen. Ich habe die Partitur mit der Lupe untersucht und kommentierte Ausgaben gelesen. Irgendwann habe ich jedoch Abstand davon genommen, denn sonst ist es eine unendliche Suche.

### ***Halten Sie die Ballade für Klavier solo für ein unergründliches Werk?***

Sie nimmt den Weg der Fantasie und stellt zugleich eine pianistische Herausforderung dar. Als Liszt sie vom Blatt spielen wollte, soll er gesagt haben, dass er nicht genügend Finger hätte. Und es stimmt: Schon ab der dritten Seite stellt das subtile Kreuzen der Hände ein Kunststück dar. Eine zusätzliche Schwierigkeit für das Gedächtnis ist der Übergang von der Orchesterversion zur Version für Klavier solo.

### ***Wie erklären Sie den frappierenden Kontrast zwischen der Klangwelt Ihrer ersten Version der Barcarolles und dieser hier?***

Die Frage des Klangstoffs hat mich sehr interessiert. Ich versuche stets, mich in Personen hineinzusetzen, die diese Musik noch nie gehört haben. Ich muss nur auf das gute Verständnis der Gesamtheit achten, darauf, dass sich die Themen und Gegenthemen ideal entfalten, aber auch, dass die Klangmasse akzeptabel ist. Täusche ich die Zuhörer etwa mit zu vielen Tönen oder langweile ich sie gar, weil es nicht genug sind? Vor 40 oder 50 Jahren interessierten mich diese Aspekte nicht besonders.



# Im Herzen der Farben

**Jean-Philippe Collard gehört zum Schlag jener Künstler, die sich bewegen wie sie spielen: Die maßvollen Gesten streicheln die Scheinwerfer, bis er sich an sein Instrument setzt. Der Pianist ist jenen lauschen gekommen, die ihm zuhören gekommen sind. So wartet er mit einem wortlosen Dialog auf. Allein über den Blick, dann den Klang. Einer Unendlichkeit an Klängen.**

Dieses so besondere stillschweigende Einverständnis verhüllt die immense Mühe der Konzertvorbereitung: Vergessen ist die Nervosität – wie lang die Nachmittage vor dem Auftritt doch sind! – die Bezähmung eines ungeduldigen Körpers, die Kanalisierung des Muts, die Beherrschung der letzten Augenblicke vor dem Sprung ins Leere, je nachdem. Es ist nötig, so sagt er, „sich von der Musik mitreißen zu lassen, besänftigt zu sein, um den Weg zur Spontaneität zurückzufinden und das Publikum einzufangen.“ Die Schönheit der Musik zu vermitteln und zu enthüllen geht über Leidenschaft hinaus: Es ist ein lebensnotwendiges Streben, das die Bereitschaft erfordert, die eigenen Emotionen zu teilen, ohne im Gegenzug erobern zu wollen. Eine unermessliche Darbringung nach Hunderten Konzerten und über sechzig Aufnahmen.

„Man muss das Herz anrühren und darf die seit Jahren bearbeiteten Werke nicht zerdenken“, versichert der Interpret. Sie bescheren eine außergewöhnliche Ernte, die Früchte der Romantik, von Chopin und Schumann bis hin zu Rachmaninow, verschönert von zwei Jahrhunderten französischer Musik.

Jean-Philippe Collards Klangwelten sind ausnahmslos von Farben durchtränkt. Diese „Sinneswahrnehmung, die verschiedenartig von Körpern reflektiertes Licht auf das Sehorgan erzeugt“, so das Littré-Wörterbuch mit einer ungewöhnlich epikureischen Sichtweise für ein solches Werk, ist einem Pianisten, der sich selbst als „farbenhungrig“ beschreibt, jedoch höchst vertraut. Aber nicht irgendwelche Farben. Als Feinschmecker der Pigmente ist sich der Künstler in allem der Nuancen bewusst, wenn die Klanglandschaften mit maßvollem Temperament im Irisieren der Arpeggios und in der Caudalie der Akkorde mitschwingen. Denkt Jean-Philippe Collard an seine Ausbildung bei Pierre Sancan, die Freundschaft mit Vladimir Horowitz und dann seine weltweiten Begegnungen mit Dirigenten und Orchestern von Rang und Namen, weiß er, dass er dem Publikum alles sagen kann. Dann hat er den Göttern der Farben, seinen Komponisten, gehuldigt.

# ガブリエル フォーレ

1845-1924

ジャン=フィリップ・コラール (ピアノ)



## 13の舟歌

56'13

- |    |                                     |      |
|----|-------------------------------------|------|
| 1  | 舟歌第1番 イ短調 作品26 - アレグレット・モデラート       | 4'15 |
| 2  | 舟歌第2番 ト長調 作品41 - アレグレット・クアジ・アレグロ    | 6'20 |
| 3  | 舟歌第3番 変ト長調 作品42 - アンダンテ・クアジ・アレグレット  | 7'23 |
| 4  | 舟歌第4番 変イ長調 作品44 - アレグレット            | 3'29 |
| 5  | 舟歌第5番 嬰へ短調 作品66 - アレグレット・モデラート      | 6'08 |
| 6  | 舟歌第6番 変ホ長調 作品70 - アレグレット・ヴィヴォ       | 3'23 |
| 7  | 舟歌第7番 ニ短調 作品90 - アレグレット・モデラート       | 3'22 |
| 8  | 舟歌第8番 変ニ長調 作品96 - アレグレット・モデラート      | 3'30 |
| 9  | 舟歌第9番 イ短調 作品101 - アンダンテ・モデラート       | 4'21 |
| 10 | 舟歌第10番 イ短調 作品104/2 - アレグレット・モデラート   | 2'57 |
| 11 | 舟歌第11番 ト短調 作品105 - アレグレット・モデラート     | 4'23 |
| 12 | 舟歌第12番 変ホ長調 作品106bis - アレグレット・ジョコーソ | 3'03 |
| 13 | 舟歌第13番 ハ長調 作品116 - アレグレット           | 3'39 |

## 14 バラード 嬰へ長調 作品19 - アンダンテ・カンタービレ

14'41

演奏時間 : 70'54



長期にわたり書き進められた《13の舟歌》は、フォーレの創作人生の大部分に寄り添った。時にほの暗く壮大で、時に簡素な、魅力あふれる13曲は、フォーレの洗練を極めた書法と、彼の作曲語法の発展を体現している。

ヴェネツィアのゴンドラ漕ぎが口ずさむ、独特な揺れをともなう伝統歌“舟歌(バルカローレ)”は、ショパンの手になる傑作ゆえに、ピアノ音楽の一ジャンルとしての地位を得た。1881年から1921年にかけてガブリエル・フォーレが書き進めた《13の舟歌》もショパンにならっているが、その洗練を極めた和声、音色、多様なムードは、フォーレならではの音世界を形作っている。初期の数曲が放つ特異な魅力、濃密なポリフォニー、官能性、円熟期の数曲が時に帯びるほの暗さ、そして晩年の数曲が聞かせる、一見シンプルで時に意表をつく簡素な表現……これらの要素が、全13曲において鮮やかなコントラストをなしている。

“フォーレ弾き”として定評のあるジャン＝フィリップ・コラールは、過去に数年をかけてフォーレの全ピアノ独奏曲と全室内楽曲を録音。さらにフレデリカ・フォン・シュターデとの共演で、フォーレの歌曲のアルバムも発表している。歌曲はフォーレの創作の主軸であり、コラール自身は、このジャンルをさらに掘り下げなかったことを悔やんでいるという。“言葉と音楽の結びつき、そして歌手であれば従わざるをえない——しかし一部のピアニストたちがないがしろにしている——息継ぎやフレージング……それらすべてが、フォーレの音楽への理解を深めてくれる”と、コラールは述べている。



コラールによる《13の舟歌》の初回の録音と今回の録音の違いは顕著だ。彼は本盤において、この生き生きとした軽快なレパートリーに新鮮な空気を吹き入れている。二度目となる本録音では、概してテンポがやや速めに設定されているいっぽうで、より充実した響きのテクスチュアが、幾つかの舟歌にふくよかなサウンドを付与してもいる。第3番は今までにない甘美さを湛えており、第7番では“音の波”の執拗な性格が強調されている。かつてコラールが第5番に授けた幾らかほっそりとしたシルエットは、本盤では丸みを帯びており、美しい音色が、冒頭の抗しがたい魅力を引き立てている。

1970年のジョルジュ・シフラ国際コンクールで優勝したあなたは、“La Voix de son maître”レーベルのアーティスティック・ディレクターであるペーテル・デ・ヨングの目にとまり、デビュー盤の録音を提案されました。なぜそのとき、フォーレの《13の舟歌》を選曲したのですか？

**ジャン＝フィリップ・コラール** — ベートーヴェンのソナタのように無数の録音が存在する楽曲は避け、個性的なプログラムにして欲しいと言われたからです。選曲のさいに、みなで『ディアパゾン』のレコード・カタログのページをめくりました。ちょうど——フォーレが含まれる——“F”の章を眺めていたとき、リリース数がかなり少ないことに気づきました。エリック・ハイドシェックがすでに同じレーベルにフォーレの《夜想曲集》を録音していたため、自然と《13の舟歌》にしようと話が進みました。13曲がLP盤に収まる長さだったことも決め手になりました。

## 初レコーディングにのぞむさいに、どのような準備をなさいましたか？

かなり必死に準備したことを覚えています。というのも、シフラ・コンクール後、レコーディングの日までほとんど時間がなかったのです。私の耳は大いに開かれていましたし、指もよく動いたので、すぐに一連の舟歌を自分のものにできました。ただし当時の私が、この手のレパートリーに必要とされる客観的な視点を身につけていたかどうかは疑問です。

**とはいえフォーレは、当時のあなたにとってかなり身近なレパートリーでした。ご家族でフォーレの室内楽曲を頻繁に演奏なさっていたそうですね。**

なかなかのピアノの腕前を誇った祖母が、家族を“フォーレ狂”にしたのです。そもそも私の家族はドイツ音楽よりもフランス音楽を好む傾向にありました。私たちにとってフランス音楽、とりわけフォーレの作品は、日々の食事のように身近なものでした。さらに私は16歳のときに、フォーレのおかげでパリ国立音楽院で一等賞を得ることができました——課題曲が《主題と変奏》だったので

## デビュー盤を発表後、“フォーレを弾いてくれ”と何度もオファーがあったのではないですか？

フランス国内よりも海外から、よく頼まれました。レッテルを貼られるのを案じた私は、今度は私自身の考えで、次のアルバムにラフマニノフの《練習曲集“音の絵”》を――《舟歌》と相反するものとして――収めました。みなが驚いていました。これをきっかけに、私は数年後にウラディミール・ホロヴィッツと出会うことになります。彼は私がフォーレもラフマニノフも弾くピアニストであることに興味を示してくれたのです。

## 彼とはどのような出会だったのですか？

2時間ソファーに座って会話した後、彼からこう言われました。“私のピアノは調整を終えたばかりで、ひどい状態なんだが、どうか弾いてみてもらえないだろうか？”と。そして彼は、あの独特な口調で“私を驚かせて欲しい”とも述べたのです。私はあまり深く考えずに《舟歌第6番》を演奏しました。その後に二人で、彼が難しいと感じていたフォーレの音楽について、じっくりと話しました。フォーレ独特の転調にうまく対処できないとのことでした。私はシンプルに、頭の記憶よりも指の記憶にもっと頼ったらどうかと提案しました。

ご自身のこれまでの歩みを象徴するレパートリーの一つである《13の舟歌》を再び録音しようと思われたのはなぜですか？大絶賛を浴びた一度目の録音は、あなたを“フォーレ弾き”として世に知らしめただけでなく、あなたに国際舞台での活躍の機会をも与えました。

ひょんなことから二度目の録音を決意しました。車に乗り、ラジオをかけたところ突然《舟歌第1番》が流れてきたのです。私は一緒にいた妻を相手に、その演奏について言いたい放題にコメントしました。“なんでこんな風に弾くんだらう？ 解釈の問題かもしれないが、それにしたって、これは全くよくない。しかもテンポの変化が……ああ、でもこのあたりの弾き方は、そこまで悪くない……云々……”数分後、事実が突きつけられました。私の演奏録音でした……。愕然とし、咄嗟に“何とかしなくては”と考えました。やがてそれが抑えがたい欲求となったのです。

昔の演奏録音のどのような点に、それほど落胆したのですか？

中間部の“波の動き”が冒頭とのバランスを欠いていました。抑揚や、両手が独立して動く箇所にも納得がいきませんでしたし、全体として十分な水準に達していない演奏だと思いました。私自身、何年もかけて《舟歌第1番》を弾き込んできたため、自分の中でこの曲が熟したのでしょうか。



《舟歌第1番》の魅力あふれる優美な主題は、すぐさま聞き手の心をつかみます。

演奏者としては、今あなたが仰った特徴を強調しすぎてはいけないと考えます。むしろ慎みを保ち、音楽が自然に流れているような印象を与えるべきです。だからこそ、第1番は容易に理解できない音楽なのです。

第5番は名曲ですね。

全13曲の白眉だと思います。初期4曲の舟歌と、後期の禁欲的で簡素な舟歌、双方の性格を見事に兼ね具えています。

魅惑的でほの暗い第9番は、全13曲のもう一つの極致をなしています。とりわけ、極めて洗練された和声は印象的です。

力強さにも驚かされます！ ただし、この舟歌を葬送曲風に弾かないよう注意が必要です。イ短調という調性と、不適當なテンポゆえに、葬送曲のようになりがちですので……。

長い間あなたに寄り添ってきたこの音楽を、今どのように見つめていらっしゃいますか？

再びじっくりと向き合うことになり、転調や重なり合う主題など、多くの要素に大いに驚かされました。楽譜を隅々まで読み込み、注釈付き校訂版にも目を通しましたが、ある時点で一段落がつかしました。終わりのない探求ですからね……。

## ピアノ独奏版の《バラード》は、やや掴みどころのない音楽であると思われませんか？

ところどころで奔放な想像力を感じさせながらも、技術的な難易度の高さを突きつけてくる作品です。じっさい、この独奏版を弾いたフランツ・リストは“指が足りない”と述べたそうです。確かに3ページ目から、指を巧緻に交差させなければなりません。それは離れ業も同然です。しかも、ピアノ&オーケストラ版を弾いた後に独奏版を弾くときには、暗譜の面で苦労させられます。

## 《13の舟歌》の一度目の録音と二度目の録音……二つの音世界の顕著な違いを、どのように受けとめていますか？

今回は音響的な側面に細心の注意を払いました。私はいつも、その曲を初めて聞く人々の立場に立とうと努めています。彼らが曲の全体像を把握できるよう配慮し、主題と対旋律が理想的なかたちで展開するよう努めるだけでなく、響きの広がりや加減にも気を配らなければなりません。厚すぎる響きによって聞き手を欺いてはいないか？あるいは反対に、あまりに薄い響きで彼らを退屈させているのではないか？ 40～50年前の私は、その点にさほど大きな関心を寄せていませんでした。



# 色彩のなかで

ジャン＝フィリップ・コラールは、演奏している時と同じように立ち振る舞うタイプの音楽家である。その慎み深い所作は、ピアノの前に腰かける寸前まで、そっと光をかすめているのだ。そしてコラールは、彼の演奏を聴きにやって来た人々の心の声に耳を傾け、言葉のない対話、まなざしと無数の音の対話をうながす。

このような聴衆との特異な連携は、演奏会に先立つ一連の“準備”をすっかり覆い隠す。そう、彼もまた、しばし興奮を忘れようとし——舞台に立つ前の午後のひとときの何と長いこと！——、本番を待ち焦がれる体を静め、度胸を誘導し、虚空の中へ飛び込む直前の束の間を支配しようと努めているのだ。それでも結局のところ、全ては状況に任せるしかない。コラールは言う、必要なのは「音楽から切望されること、自らを落ち着かせ、自発性に再び道を譲って聴衆を引き付けること」だと。なぜなら音楽の美を示し伝達する行為は、情熱の域を超えたところにある。つまりそれは、この上ない必然性に根ざしたアプローチであり、その実現のためには、見返りに人心を掌握しようと望むことなく、みずからの感情を分かち合う覚悟を決めなければならないのである。あまたの演奏と録音を通じて、それはやがて一つの巨大な贈り物となりうる。

「演奏を人々の心に届けなければなりません。自分が長年のあいだ耕してきた音楽作品を知的に扱い過ぎてはならないのです」と、コラールは断言する。彼が“耕してきた”レパートリーは、驚くべき“収穫”に結実している。そこにはショパン、シューマンからラフマニノフまで、ロマン派の旗手たちが生んだ果実と、200年にわたるフランス音楽の歴史が詰まっている。

コラールが紡ぐ音世界には、つねに色彩が染み込んでいる。リトレの有名な『フランス語大辞典』が「視覚器官に引き起こされる感覚、諸物質によってさまざまに反射される光」と定義した色彩はしかし、この種の書物には馴染まない快樂主義的な知覚を勧める。それは、まさしく自分が「色彩に飢えている」と語るコラールにとっては、実に馴染み深い感覚である。ただし、色彩なら何でもよいというわけではない。いわば色素までを味わい尽くすコラールは、節度ある音風景がアルペッジョの虹や和音の余韻の中で鳴り響くとき、あらゆるニュアンスを知り尽くしているのだ。コラールは、師ピエール・サンカンのもとでの研鑽、ウラディミール・ホロヴィッツと育んだ友情、そして卓越した指揮者たちやオーケストラとの世界各地での共演の記憶を辿るとき、自分は全てを聴衆に伝えられるのだと思い返す。そうして彼は、色彩の神々である作曲家たちにオマージュを捧げるのである。





© Christian Legay



## Cité musicale-Metz

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

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

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

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



## Cité Musicale-Metz

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

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

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

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

## Die Cité musicale-Metz

**Der Geschichte der Stadt Metz und der Region Grand Est, traditionell der Musik ergeben, entspringt die Cité musicale-Metz, die alle Musikrichtungen und Tanz vereint. Das in Frankreich einzigartige Modell verbindet drei Veranstaltungsorte (Arsenal, BAM und Trinitaires) und das Orchestre national de Metz in einem ambitionierten Projekt im Dienste der künstlerischen Schöpfung und Innovation, wo sich zur Freude des Publikums und der Musikliebhaber alle musikalischen Strömungen und Disziplinen kreuzen.**

Die Cité musicale-Metz bildet einen Mittelpunkt für Künstler, vor allem für das Orchestre national de Metz und dessen Musiker. In den herrlichen Sälen mit ausgezeichnete Akustik und reichhaltiger Geschichte sorgen die größten Interpreten, Komponisten und Autoren unserer Zeit für Neugier und Begeisterung beim Publikum.

Die Cité musicale-Metz ist ein künstlerisches und wirtschaftliches Projekt der Stadt, das auf die gesamte Region Grand Est, die Großregion, Frankreich, ganz Europa und weit darüber hinaus abstrahlt. Obendrein ist es ein Gesellschaftsprojekt, das einem möglichst großen Publikum Kultur als öffentliche Dienstleistung zugänglich machen, Exzellenz und musikalische Vielfalt verbreiten soll.

Die Cité musicale-Metz verfolgt auch ein soziales Bildungsprojekt, das jungen Leuten, Familien, allen Generationen und den von Konzerthäusern am weitesten Entfernten das Vergnügen der Musik anhand von pädagogischen Kunstveranstaltungen, Musikvermittlung oder geselligen und familiären Treffen näherbringt.

## メス音楽都市(シテ・ミュージカル=メス)

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

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

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

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

## Jean-Philippe Collard

- LDV09**     **Frédéric Chopin**  
*24 Preludes*  
*Piano Sonata no.2 in B flat minor op.35*
- LDV30**     **Robert Schumann**  
*Fantasy in C Major op.17*  
*Kreisleriana op.16*
- LDV45**     **Sergei Rachmaninoff**  
*The Six Moments musicaux*  
**Modest Mussorgsky**  
*Pictures at an Exhibition*
- LDV73**     **Enrique Granados**  
*Goyescas – Suite for piano*
- LDV92**     With the Bilkent Symphony Orchestra, Emil Tabakov  
**Alexander Scriabin**  
*Piano Concerto in F sharp minor op.20*  
*Études op.8 nos. 1 & 12*  
*Prelude and Nocturne for the left hand op.9*  
*Piano Sonata no.4 op.30*  
**Nikolai Rimsky-Korsakov**  
*Piano Concerto in C sharp minor op.30*

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



© La Prima Volta 2020 & © La Dolce Volta 2022

Enregistré dans la Grande Salle de l' Arsenal / Cité musicale-Metz  
du 6 au 8 septembre 2020

*Direction de la production* : La Dolce Volta

*Prise de son, direction artistique et montage* : Jean-Marc Laisné  
Piano Steinway D-274 préparé par Daniel Muthig (Ades Prestel)

*Texte* : Bertrand Boissard

*Traduction et relecture* : Charles Johnston (GB)

Kumiko Nishi (JP) & Carolin Krüger (D)

*Illustrations* : © William Beaucardet, Gump

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

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

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

LDV91



cité  
musicale  
metz