



la dolce volta



PLAGES CD
TRACKS



Claude
DEBUSSY

1862 – 1918

Douze Études

Livre I

1	Pour les « cinq doigts » - d'après Monsieur Czerny. <i>Sagement</i>	3'17	20'57
2	Pour les tierces. <i>Moderato, ma non troppo</i>	3'38	
3	Pour les quarts. <i>Andantino con moto</i>	5'06	
4	Pour les sixtes. <i>Lento</i>	4'13	
5	Pour les octaves. <i>Joyeux et emporté, librement rythmé</i>	2'54	
6	Pour les huit doigts. <i>Vivamente, molto leggiero e legato</i>	1'49	

Livre II

7	Pour les degrés chromatiques. <i>Scherzando, animato assai</i>	2'23	26'26
8	Pour les agréments. <i>Lento, rubato e leggiero</i>	5'22	
9	Pour les notes répétées. <i>Scherzando</i>	3'28	
10	Pour les sonorités opposées. <i>Modéré, sans lenteur</i>	5'25	
11	Pour les arpèges composés	4'54	
12	Pour les accords. <i>Décidé, rythmé, sans lourdeur</i>	4'54	

13 Élégie 2'21

Le Martyre de saint Sébastien - Suite pour piano (transcription André Caplet) 19'08

14	La Cour des Lys - Prélude	3'59	
15	Danse extatique	2'57	
16	La Chambre magique	3'10	
17	La Passion	4'07	
18	Le Laurier blessé	2'18	
19	Le bon Pasteur	2'37	

20 Les Soirs illuminés par l'ardeur du charbon 2'25

TT' : 71'29

DEBUSSY

ULTIME

Vous aviez enregistré en 2012 les deux cahiers des *Préludes* de Debussy ; vous semble-t-il naturel d'aborder aujourd'hui les *12 Études*, qui forment le point ultime de son œuvre pour piano ? Pensez-vous qu'elles s'inscrivent pour Debussy dans une sorte de continuité ? Quelle évolution traduisent-elles selon vous ?

Philippe Bianconi : En effet, après un disque consacré à la première maturité de Debussy (*Estampes, Images...*), puis l'enregistrement des *Préludes*, l'étape suivante était nécessairement pour moi les *Études*, que je considère comme son suprême chef-d'œuvre pour piano. Si j'ai tardé à me lancer dans cette aventure, c'est que la fascination qu'elles m'inspirent depuis toujours était largement tempérée par la terreur que j'éprouvais devant leur difficulté !

Selon moi, on peut considérer que l'ensemble de l'œuvre pour piano de Debussy – dont la fabuleuse évolution du langage en une trentaine d'années est une source d'émerveillement – s'inscrit dans une forme de continuité, à l'exception notable des *Estampes* qui introduisent une véritable rupture. Certains préludes contiennent déjà en germe nombre de fulgurances des *Études*, sans parler des *Tierces alternées* qui sont une étude avant la lettre, et même beaucoup plus stricte...

Cependant les *Études* vont si loin dans l'expérimentation rythmique, sonore, formelle et structurelle qu'on peut certes les voir comme l'aboutissement d'une démarche créatrice, mais probablement plus encore comme une porte ouverte sur l'avenir. Il me semble que Debussy ne tourne jamais le dos à ses conquêtes musicales, qui viennent en permanence enrichir son langage, mais ouvre sans cesse de nouvelles portes, jusqu'à la foudroyante radicalité des *Études*.

Peut-on parler au sujet de ces *Études* d'un épurement du « sensualisme » debussyste, glissant peu à peu vers une forme d'abstraction ?

Il y a de toute évidence dans les *Études* un épurement du « sensualisme » et de « l'impressionnisme » (terme que Debussy, du reste, récusait vigoureusement). À ce propos, il me semble qu'une réflexion sur la question des titres est intéressante. Jusqu'à *Pour le piano* inclus (à l'exception du célèbre *Clair de lune*) les œuvres pour piano de Debussy portent des titres traditionnels de formes classiques, de danses, ou inspirés de Chopin. À partir des *Estampes*, nous entrons dans la période des titres évocateurs et poétiques qui libèrent Debussy de toutes les entraves et lui permettent de donner vie à un univers musical totalement neuf, dans lequel la primauté du son sur la note, la spatialisation des timbres et une conception nouvelle du temps musical sont d'une modernité étonnante. C'est une période caractérisée par une somptuosité et une sensualité sonores extraordinaires. Dans les *Préludes*, Debussy choisit de placer les titres à la fin de chaque pièce, entre parenthèses et précédés de trois petits points, comme si leur propos était plus allusif que descriptif, et comme s'il souhaitait déjà prendre du recul par rapport au prétexte littéraire. C'est d'ailleurs dans les *Préludes* que Debussy introduit une dose d'humour et une ironie acide, propices à des trouvailles rythmiques et des ruptures qui trouveront leur plein épanouissement dans les *Études*.

Avec celles-ci, Debussy abandonne définitivement les titres évocateurs et choisit la forme la plus abstraite qui soit : a priori l'étude n'a de sens que par son propos technique et pédagogique. Mais cette abstraction totale du propos, qui permet en réalité à Debussy de trouver la plus grande liberté, n'induit en aucun cas une abstraction purement cérébrale du contenu musical. Du reste, il est difficile de parler des *Études* de manière uniforme. Elles contiennent une formidable variété de climats, d'atmosphères, et la sensualité n'y est certes pas absente : l'abstraction linéaire des *Huit doigts* fait suite à l'éclaboussement de joie et la valse tourbillonnante des *Octaves*, à la sécheresse et l'acidité des *Notes répétées* répondent l'extraordinaire étagement de timbres des *Sonorités opposées* et la sensualité des *Arpèges composés*. Au sein d'une même étude peuvent cohabiter des éléments disparates, comme dans les *Agréments*, exemple étonnant d'une forme discontinue, succession ininterrompue de ruptures, où alternent des rythmes d'une grande complexité, des moments de noirceur et des pages d'harmonies voluptueuses.

Dédiées à Chopin, que Debussy vénérât comme nul autre, ces *Études* prennent pour prétexte, comme chez le compositeur polonais, des formules techniques précises — tierces, quarts, sixtes... Quelles différences faites-vous entre les deux génies pianistes-improvisateurs dans leur manière d'envisager la technique pianistique ?

Travaillant à une nouvelle édition des œuvres de Chopin pour Durand, l'imagination de Debussy a sans nul doute été stimulée au contact rapproché avec l'œuvre de celui pour lequel il a toujours éprouvé une si grande vénération. Mais à mon sens, leur approche des études est très différente. Pour chaque étude, le compositeur polonais choisit une formule précise (un intervalle, une forme particulière d'arpège, ou une formule plus complexe) et y adhère d'une manière assez stricte et uniforme jusqu'à l'épuiser totalement – et épuiser aussi parfois le pianiste par l'endurance qu'elle réclame ! Dans quelques cas, un passage central, sorte de trio, apporte une respiration dans le flux ininterrompu. La haute valeur musicale des *Études* de Chopin ne nous fait jamais oublier qu'elles sont un formidable outil pédagogique. Les travailler permet de progresser, de vaincre d'innombrables difficultés et de se construire une technique et des doigts d'une solidité à toute épreuve qui permettent d'aborder l'ensemble de l'œuvre de Chopin.

Chez Debussy, le but pédagogique ne me semble pas totalement atteint – en dehors peut-être de l'étude *Pour les tierces*. Je ne suis pas persuadé que l'on va réellement progresser dans la technique de sixtes ou d'octaves en travaillant ses études. Dans l'étude *Pour les accords*, la difficulté ne réside pas dans les accords eux-mêmes, mais dans les incessants et acrobatiques déplacements. À tel point que l'on semble souvent se détourner de l'objectif visé, comme si les *Études* présupposaient chez l'interprète la maîtrise des difficultés qu'elles prétendent aider à surmonter. Et les réelles difficultés résident finalement souvent ailleurs : dans des positions très inconfortables et des formules perverses requérant agilité, souplesse et réflexes. Et bien évidemment le dosage des timbres, des plans sonores, la variété infinie des attaques et des couleurs exigent un contrôle digital et une imagination sans limites.

En fin de compte, on peut se demander si les *Études* ne sont pas, plus encore que des études pour le pianiste, des études compositionnelles. Je me plais à imaginer que Debussy s'est lancé à lui-même le défi de composer des pièces à partir d'un matériau élémentaire, comme un simple intervalle. Et à partir de la quarte par exemple, il compose un de ses plus extraordinaires chefs-d'œuvre. Debussy parle à son éditeur à propos de *Pour les quartes* de « sonorités spéciales », de « non-entendu ». Et l'on s'émerveille en effet de la variété infinie de sonorités nouvelles, de la forme d'une absolue liberté, et de l'imagination sans limite de cette pièce d'une étonnante modernité et d'une poésie étrange et hypnotique.

On décèle déjà dans les dernières œuvres de Chopin une quête de nouveaux horizons harmoniques ainsi qu'un goût prononcé pour la couleur musicale. Peut-on dire que Debussy a incarné le rêve du piano absolu de Chopin ?

Je crois que dans ses dernières œuvres, que personnellement je place au plus haut de tout le répertoire, Chopin a lui-même incarné ce rêve de piano absolu ! Dans les années 1840, le dernier Chopin, avec ses audaces et ses trouvailles harmoniques, sa recherche de sonorités nouvelles, son travail sur les résonances et les timbres est d'une stupéfiante modernité, en avance de plusieurs dizaines d'années sur son époque, et Debussy s'inscrit bien évidemment dans cette démarche, qu'il reprend à son compte et pousse vers des sommets inexplorés. Le fil qui relie les deux compositeurs, à 60 ans d'intervalle, est d'une force bouleversante. Et si la connaissance de Chopin, en particulier le Chopin tardif, permet de comprendre d'où vient Debussy, l'œuvre de Debussy éclaire les subtilités et la richesse de Chopin d'un jour nouveau.

Pourquoi avoir enregistré des transcriptions par André Caplet du *Martyre de saint Sébastien* ? Est-ce pour proposer une autre image de Debussy, mystique et esthétique à la fois, de ces pages un peu wagnériennes où il voyait lui-même la « renaissance d'une musique liturgique » ?...

Ayant déjà enregistré ce qui, à mon sens, constitue le plus précieux de Debussy, je n'imaginai pas coupler les *Études* avec des œuvres trop anciennes, dont le langage un peu « daté » aurait pâti de la proximité avec ce chef-d'œuvre de la modernité. J'ai songé aux transcriptions du *Martyre* afin de compléter le programme avec une œuvre déjà tardive, plus proche chronologiquement des *Études*, mais en effet d'une esthétique totalement différente et nouvelle chez Debussy. On peut s'étonner de son enthousiasme pour un sujet religieux, mais ce sentiment semble avoir été profond et sincère. Son inspiration trouve soudain une dimension mystique insoupçonnée. Son admiration jamais démentie pour *Parsifal*, même au plus fort de ses diatribes contre Wagner, n'est probablement pas étrangère à ce désir soudain, stimulé par une commande, de pénétrer à son tour dans un domaine jusque-là inexploré. Pour *Le Martyre*, Debussy compose quelques-unes de ses pages les plus hautes, dont certaines ont été transcrites par Caplet. *Le Prélude*, *La Cour des Lys* est d'une austère et saisissante beauté, avec ses accords parfaits parallèles (assez proches du prélude *Canope*, quasiment contemporain). La force de suggestion de *La Chambre magique*, avec ses sonorités et ses harmonies envoûtantes, est incomparable. Avec *La Passion*, Debussy nous livre une de ses pages les plus tragiques, dont le chromatisme sombre et tourmenté n'est pas sans évoquer (surtout dans la transcription pour piano) certaines pages du dernier Liszt.

Vous incluez dans ce programme une page contemporaine des *Études*, l'*Élégie* de 1915, pièce triste et résignée, comme repliée sur elle-même ; puis *Les Soirs illuminés par l'ardeur du charbon* de 1917, au titre emprunté à Baudelaire (*Le Balcon*), qui sonne comme un adieu à ce monde sonore et à son œuvre ; on y trouve d'ailleurs une citation extraite des *Sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, comme s'il fallait renouer une dernière fois avec cet univers symboliste des *Préludes*. Quel regard portez-vous sur ce dernier Debussy et son abandon poignant au monde ?

Après la parenthèse d'énergie vitale de l'été 1915, dernière grande vague créatrice de Debussy, celui-ci retombe dans la profonde dépression qu'il connaît depuis le début de la guerre, accentuée encore par le mal inexorable qui le ronge. Il compose l'*Élégie* en décembre au moment où il doit subir une grave opération. Ces quelques mesures sombres, comme prostrées, se font l'écho de ce désespoir, et la mélodie de main gauche, accablée et infiniment triste, sous des harmonies incertaines, est l'une des choses les plus poignantes que Debussy ait écrites. On a longtemps cru qu'on tenait là son ultime adieu à l'instrument.

D'autant plus bouleversante a été la découverte très tardive de cette pièce composée en 1917 pour remercier son marchand de charbon. Avec pour titre ce vers tiré du *Balcon* de Baudelaire que Debussy avait mis en musique en 1887, et la citation musicale du prélude inspiré du poète, il semble poser un regard attendri et nostalgique, non dénué d'une légère ironie, sur une époque révolue et heureuse, marquée par le symbolisme. Et son véritable adieu au monde, baigné d'harmonies voluptueuses, est nimbé d'une lumière douce et enveloppante.



Philippe Bianconi

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

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

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

De 2013 à 2017, Philippe Bianconi a assuré la direction musicale du Conservatoire Américain de Fontainebleau (institution française ayant pour mission de mieux faire connaître la culture française à des étudiants étrangers dans les domaines réunis de la musique et de l'architecture) succédant notamment à Philippe Entremont et à Nadia Boulanger qui forma l'élite des compositeurs américains tels Aaron Copland, Elliot Carter, Virgil Thomson, Astor Piazzolla, Philip Glass, ou Quincy Jones.

Depuis octobre 2018, Philippe Bianconi enseigne à l'Ecole Normale de Musique de Paris-Alfred Cortot.

LATE DEBUSSY

You already recorded Debussy's two books of *Préludes* a few years ago. Does it seem natural to you today to tackle the twelve *Études*, which form the final apex of his output for piano? Do you think they take their place in a kind of continuity for Debussy? What evolution do you think they reflect?

Philippe Bianconi: Yes, after a disc devoted to Debussy's early maturity (*Estampes*, *Images* etc.), then the recording of the *Préludes*, for me the next step was bound to be the *Études*, which I regard as his supreme masterpiece for piano. If I hesitated before embarking on this new adventure, it was because the fascination I had always felt for them was significantly dampened by the terror I felt at how difficult they are!

In my opinion, it's possible to see Debussy's entire œuvre for piano – the fabulous evolution of whose language over some thirty years is a source of wonder – as representing a form of continuity, with the notable exception of the *Estampes*, which introduce a genuine break in that continuum. Some of the *Préludes* already contain the seeds of many of the moments of searing intensity found in the *Études*, not to mention the *prélude* entitled *Les Tierces alternées*, which amounts to a preview of the *Études*, and indeed is much stricter than any of them.

However, the *Études* go so far in their rhythmic, sonic, formal and structural experimentation that they can certainly be seen as the culmination of a creative process, but probably even more as a door opened towards the future. It seems to me that Debussy never turns his back on his musical advances, which constantly enrich his language, but constantly opens new doors, right up to the blistering radicalism of the *Études*.

Can one speak of a paring-down of Debussy's 'sensualism' in the *Études*, gradually slipping towards a form of abstraction?

The *Études* clearly show a paring-down of 'sensualism' and 'Impressionism' (a term that Debussy, in fact, vehemently rejected). In this connection, it seems to me that it's interesting to reflect on the question of titles. Up to and including *Pour le piano* (with the exception of the celebrated *Clair de lune*), Debussy's piano works bear traditional titles drawn from classical forms, often names of dances, or else inspired by Chopin. From the *Estampes* onwards, we enter the period of evocative and poetic titles that free Debussy from all constraints and allow him to engender a wholly new musical universe, in which the primacy of sound over the note, the spatialisation of timbres and a new conception of musical time all appear astonishingly modern. This is a period characterised by an extraordinary sumptuousness and sensuality of sound. In the *Préludes*, Debussy chose to place the titles at the end of each piece, in brackets and preceded by an ellipsis, as if their purpose was more allusive than descriptive, as if he already wished to take a step back from the literary pretext. And it's also in the *Préludes* that Debussy introduces a dose of humour and acid irony, conducive to rhythmic innovations and ruptures that will find their fullest expression in the *Études*.

With the *Études*, Debussy abandons evocative titles once and for all and chooses the most abstract form possible: on the face of it, the sole raison d'être of an étude is its technical and pedagogical purpose. But this total abstraction of the subject, which in reality permits Debussy to attain the greatest freedom, in no way leads to a purely cerebral abstraction of the musical content. In any case, it's difficult to speak of the *Études* in a uniform way. They contain a formidable variety of moods and atmospheres, from which sensuality is certainly not absent: the linear abstraction of *Pour les huit doigts* (For the eight fingers) follows the outburst of joy and the swirling waltz of *Pour les octaves*, the dryness and acidity of *Pour les notes répétées* (For repeated notes) are answered by the extraordinary layering of timbres of *Pour les sonorités opposées* (For contrasting sonorities) and the sensuality of *Pour les arpèges composés* (For compound arpeggios). Disparate elements can coexist within the same étude, as in *Pour les agréments* (For embellishments), an astonishing example of discontinuous form, an uninterrupted succession of ruptures, where rhythms of great complexity alternate with moments of darkness and voluptuous harmonies.

The *Études* are dedicated to Chopin, whom Debussy venerated above all others. And, as in the case of the Polish composer, they take precise elements of piano technique – thirds, fourths, sixths and so on – as their pretext. What differences do you find between these two pianist-improvisers of genius in the way they approached the technique of their instrument?

At a time when he was working on a new edition of Chopin's music for Durand, Debussy's imagination was undoubtedly stimulated by close contact with the works of someone for whom he had always felt such great veneration. But in my opinion, their approach to the étude is very different. For each of his études, Chopin chooses a precise formula (an interval, a particular type of arpeggio, or something more complex) and sticks to it in a fairly strict and uniform manner until he has completely exhausted its possibilities – and, sometimes, has also exhausted the pianist by the endurance he demands! In a few cases, a central section, a sort of trio, introduces a pause for breath in the uninterrupted flow. The high musical value of Chopin's *Études* never allows us to forget that they are a formidable pedagogical tool. Practising them enables pianists to make progress, to overcome innumerable difficulties and to build up a rock-solid technique and fingers of steel that make it possible to tackle Chopin's entire output.

In Debussy's case, the pedagogical goal does not seem to me to have been totally achieved – apart perhaps from the étude *Pour les tierces* (For thirds). I'm not convinced that anyone will really make progress in the technique of sixths or octaves by working on his études. In *Pour les accords*, the difficulty doesn't lie in the chords themselves, but in the incessant acrobatic shifts of position they require. To such an extent that one often seems to be distracted from the intended aim, as if the *Études* presuppose that the performer has already mastered the difficulties they claim to help him or her to overcome. The real difficulties often lie elsewhere: in very awkward positions and perverse formulas requiring agility, flexibility and reflexes. And of course the combination of timbres and sonic textures, the infinite variety of attacks and colours call for boundless digital control and imagination.

In the end, one wonders whether, even more than studies for the pianist, the *Études* are not actually studies in composition. I like to imagine that Debussy challenged himself to compose pieces out of elementary material, such as a simple interval. And from the interval of the fourth, for example, he went on to write one of his most extraordinary masterpieces. On the subject of *Pour les quartes*, Debussy wrote to his publisher about 'special sonorities' and 'unheard-of things'. And indeed one marvels at the infinite variety of new sonorities, the absolute freedom of form, and the limitless imagination of this piece, at once amazingly modern and full of strange, hypnotic poetry.

One can already detect in Chopin's late works a quest for new harmonic horizons and a pronounced taste for musical colour. Can it be said that Debussy embodied Chopin's dream of the 'absolute piano'?

I believe that in his late pieces, which I personally place at the zenith of the entire repertory, Chopin himself embodied this dream of the absolute piano! In the 1840s, Chopin's last works, with their harmonic innovations and strokes of audacity, their search for new sonorities, their experiments with resonance and timbre, were staggering in their modernity, several decades ahead of their time. Debussy obviously followed on from this approach, which he adopted as his own and pushed to previously unexplored heights. The thread that links the two composers, sixty years apart, is an overwhelmingly powerful one. And if knowledge of Chopin, especially late Chopin, makes it possible to understand where Debussy is coming from, Debussy's output sheds new light on the subtleties and richness of Chopin.

Why did you record André Caplet's transcriptions of *Le Martyre de saint Sébastien*? Was it to present a different image of Debussy, at once mystical and aesthetic, in these somewhat Wagnerian pieces in which he himself saw the 'rebirth of a liturgical music'?

Having already recorded what, in my opinion, constitutes everything that is most precious in Debussy, I couldn't imagine coupling the *Études* with works of a much earlier period, whose somewhat 'dated' language would have suffered from being placed alongside this masterpiece of modernity. So I had the idea of performing the transcriptions of *Le Martyre* in order to complete the programme with what is already a late work, chronologically closer to the *Études*, but which, as you say, represents a totally different and novel aesthetic in Debussy's output. One may be surprised at his enthusiasm for a religious subject, but the sentiment seems to have been deep and sincere. His inspiration suddenly found a hitherto unsuspected mystical dimension. His unflinching admiration for *Parsifal*, even at the height of his diatribes against Wagner, was probably not unconnected with this sudden desire, stimulated by a commission, to penetrate a domain he had left unexplored until then. Debussy composed some of his loftiest pages of music for *Le Martyre*, some of which were transcribed by Caplet. The *Prélude*, *La Cour des Lys* is austere and strikingly beautiful, with its parallel triads (quite close to the *prélude Canope*, which is almost contemporary with it). The evocative power of *La Chambre magique*, with its bewitching sonorities and harmonies, is incomparable. In *La Passion*, Debussy gives us one of his most tragic movements, whose dark, tormented chromaticism sometimes (especially in this piano transcription) recalls some of the late pieces of Liszt.

You include in this programme a composition contemporary with the *Études*, the *Élégie* of 1915, a sad and resigned piece, as if turned in upon itself. Then comes *Les Soirs illuminés par l'ardeur du charbon* of 1917, which borrows its title from Baudelaire's poem *Le Balcon*, and sounds like a farewell to this sonorous world and to his own œuvre; indeed, it includes a quotation from *Les Sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, as if he had to hark back one last time to the Symbolist universe of the *Préludes*. How do you view this late Debussy and his poignant renunciation of the world?

After the short burst of vital energy in the summer of 1915, Debussy's last great wave of creative activity, he relapsed into the deep depression from which he had suffered since the beginning of the war, reinforced by the inexorable illness that was eating away at him. He composed the *Élégie* in December of that year, when he was about to undergo a serious operation. These few sombre, well-nigh prostrate bars echo that despair, and the grief-stricken and infinitely sad left-hand melody, beneath uncertain harmonies, is one of the most poignant things Debussy ever wrote. For a long time this was thought to be his final farewell to the instrument.

So the very belated discovery of the piece he composed in 1917, as a gesture of gratitude to his coal merchant,¹ was all the more moving. In using as his title this line from Baudelaire's *Le Balcon*, which he had set to music in 1887, and inserting the musical quotation from the *prélude* inspired by the same poet, Debussy seems to cast a tender and nostalgic gaze, not without a touch of irony, on a happy bygone era marked by Symbolism. And his true farewell to the world is bathed in voluptuous harmonies and seems shrouded in a soft, enveloping light.

1. The title translates as 'Evenings illuminated by the glow of coals': Debussy was too impoverished to buy enough coal in wartime, and the merchant supplied him free of charge. (Translator's note)



Philippe Bianconi

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

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

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

From 2013 to 2017, Philippe Bianconi was the director of the American Conservatory of Fontainebleau. Founded in 1921 to introduce the best American music students to the French musical tradition of teaching, composing and performing, it has included on its faculty the most prestigious names: Maurice Ravel, Marcel Dupré, Robert, Gaby and Jean Casadesus, Jean Francaix, Henri Dutilleux, Betsy Jolas, Leonard Bernstein... From the first, Nadia Boulanger devoted her talent, energy, knowledge, and influence to the American Conservatory of which she was Director from 1949 to 1979.

Since October 2018, Philippe Bianconi teaches at the Ecole Normale de Musique de Paris-Alfred Cortot

クロード
ドビュッシー

1862 – 1918

12の練習曲

第1巻

		20'57
1	5本の指のための:ツェルニー氏にならって(慎重に)	3'17
2	3度音程のための(モデラート・マ・ノン・トロポ)	3'38
3	4度音程のための(アンダンティーノ・コン・モート)	5'06
4	6度音程のための(レント)	4'13
5	オクターヴのための(喜々として・興奮して、自由なリズムで)	2'54
6	8本の指のための(ヴィヴァメンテ、モルト・レグジェーロ・エ・レガート)	1'49

第2巻

		26'26
7	半音階のための(スケルツァンド、アニマート・アッサイ)	2'23
8	装飾音のための(レント、ルバート・エ・レグジェーロ)	5'22
9	反復音のための(スケルツァンド)	3'28
10	対照的な響きのための(中庸な速さで、遅くならず)	5'25
11	組み合わされたアルペッジョのための	4'54
12	和音のための(決然と、リズムカルに、重くならず)	4'54

13 エレジー

2'21

聖セバスティアンの殉教

		19'08
14	前奏曲、百合の庭	3'59
15	法悦の踊り	2'57
16	魔法の部屋	3'10
17	受難	4'07
18	傷ついた月桂樹	2'18
19	善き羊飼い	2'37

20 燃えさかる炭に照らされた夕べ

2'25

TT' : 71'29

最後の ドビュッシー

貴方は数年前にドビュッシーの《前奏曲集》全2巻を録音しています。今回、彼のピアノ音楽の歩みが到達した極致ともいえる《練習曲集》を選曲したのは、ごく自然な流れだったのでしょうか？この12曲は、ドビュッシーのピアノ音楽の連々たる変遷の中に位置づけられると思われませんか？また《練習曲集》は、どのような作風の進展を示しているとお考えですか？

フィリップ・ピアンコーニ： おっしゃるとおり、ドビュッシーの円熟期の幕開けを告げる作品（《版画》《映像》ほか）をアルバムに収めた後、《前奏曲集》全曲を録音した私にとって、次なるステップは必然的に《練習曲集》でした。12の練習曲は、彼がピアノのために書いた至高の傑作だと思います。ただし私は、かねてから魅了されていた《練習曲集》の録音という“冒険”に、なかなか乗り出せませんでした。演奏の難易度の高さに対して私が抱いていた恐怖心のほうが、はるかに強力だったからです！

ドビュッシーのピアノ音楽を俯瞰すると、約30年にわたる音楽言語のめざましい進化に驚嘆させられます。彼の全ピアノ作品は、ある種の連々たる流れを形作っていると考えてよいでしょう——特筆すべき例外は、そこに確かな断絶をもたらした《版画》です。早くも幾つかの前奏曲は、《練習曲集》が放つまばゆい光の萌芽を多分に含んでいます。とりわけ〈交代する3度〉〔《前奏曲集》第2巻第11曲〕は、《練習曲集》を予告しているうえに、よりいっそう厳格な練習曲に仕上げられています……

しかしドビュッシーは《練習曲集》において、リズム・響き・形式・構造の実験をきわめて大胆に推し進めることとなります。確かにそれは、彼の創造者としての歩みの到達点と呼びうるものですが、いっぽうで、彼が未来へと扉を開いたと考えることもできます。ドビュッシーは自身の音楽上の進歩に決して背中を向けず、それによって自身の作風を豊かにし続けました。しかし彼は同時に、絶えず新たな扉を開きました——その極みこそ、《練習曲集》で追求された凄まじい急進主義です。

この《練習曲集》では、ドビュッシー特有の“官能主義”が抑制され、ある種の抽象性へと徐々に向かっていると考えることはできるでしょうか？

《練習曲集》では明らかに、“官能主義”と“印象主義”——ただしドビュッシー本人は、この語と関連づけられることを強く拒みました——が影をひそめています。この点に関して、彼がつけた曲名に注目してみると面白いのではないのでしょうか。ドビュッシーの《ピアノのために》までのピアノ作品には——有名な〈月の光〉を例外とすれば——、古典的な形式ないし舞曲にちなんだ伝統的なタイトル、あるいはショパンから靈感を得たタイトルがつけられています。ひるがえって《版画》以後しばらく、喚起力に富んだ曲名が用いられる時期が続きます。これらの詩的な曲名は、ドビュッシーをあらゆる束縛から解放し、彼が全く新しい音楽世界を生み出す助けとなりました。そこでは、個々の音に対する響きの優位、種々の音色の空間化、そして音楽的時間の新たな捉え方が、驚くべき現代性を湛えています。この時期の彼のピアノ音楽は、どこまでも華美で官能的な響きによって特徴づけられます。そしてドビュッシーは《前奏曲集》で、“...”で始まる各曲のタイトルを、括弧つきで、それぞれの譜の最後に記しました——曲名が、描写よりもむしろ暗示を意図しているかのように。すでに彼が、文学的な題材と距離を置きたいと望んでいるようにも感じられます。おまけに、彼が《前奏曲集》に取り入れた少々のユーモアと辛辣なアイロニーは、斬新なリズムや曲調の急変と好相性です。この2つの音楽的特徴は、後の《練習曲集》において完全に花開くこととなります。

ドビュッシーは《練習曲集》において、喚起力のある曲名と袂を分かち、これ以上ないほどに抽象的な形式を採用しています。本来、“練習曲”と題された音楽は、技術的・教育的な意図なしには存在意義をもちえませんが、しかし彼は、意図を徹底して抽象化することによって、最大の自由を手にすることができました。しかもそれはいかなる場合にも、音楽の内容に知的な抽象性をもたらしてはいません。もっとも、《練習曲集》全曲を一様に語ることは到底できません。12曲には、驚くほど多様な性格や曲調が与えられており、そこには確かに官能性もみとめられます。〈8本の指のための〉の一本調子な抽象性の前には、〈オクターヴのための〉が、ほとばしる歓喜と目まぐるしいワルツを聞かせます。無愛想で辛辣な〈反復音のための〉に答えるのは、種々の音色を見事に重ね合わせる〈対照的な響きのための〉と、官能的な〈組み合わせられたアルペッジョのための〉です。ひとつの練習曲の中でさえ、異なる要素が混在しています。たとえば、断続的な音楽形式の驚くべき実例である〈装飾音のための〉では、曲調が絶えまなく急変し、きわめて複雑なリズムと、暗澹とした瞬間と、官能的なハーモニーの広がり交替します。

ドビュッシーは《練習曲集》を、誰よりも尊敬していたショパンに献呈しました。この曲集はショパンの《練習曲集》と同じく、いわば技法上の“定型句”——3度、4度、6度の音程など——を素材として書かれています。ピアニストであり、即興の名手でもあった2人の天才作曲家のピアノ・テクニクの扱い方には、どのような違いがあるとお考えですか？

当時ドビュッシーは、デュラン社のためにショパンの作品集の校訂を進めていました。かねてから崇拝していたショパンの音楽とじっくり向かい合ったドビュッシーが、想像力を掻きたてられたことは間違いありません。しかし私見を述べるなら、2人の練習曲へのアプローチは大きく異なります。ショパンの場合、1曲ごとに設定した明確な課題(特定の音程、特殊なアルペッジョ、あるいはより複雑な技法上の“定型句”など)を、かなり厳密かつ一貫した手法で扱っています。あまりに徹底的に課題が発展させられているため、奏者は耐久力を求められ、時に疲労困憊させられます！幾つかの練習曲では、中間部のトリオのようなパッセージが、勢いよく流れゆく曲に“息継ぎ”をもたらします。彼の《練習曲集》は、高い音楽的価値をもつ芸術作品である反面、優れた教則本でもあることを私たちに決して忘れさせません。ショパンの練習曲に取り組めば、技術を上達させ、無数の技法上の困難を克服することができます。そして彼の全作品の演奏に役立つテクニックや、何にでも耐えうる確固たる指を身につけることができます。

いっぽうドビュッシーの《練習曲集》の場合、教育的な課題が完全に達成されているとは思えません——おそらくは〈3度音程のための〉を唯一の例外として。彼の練習曲を通じて、奏者がじっさいに6度音程やオクターヴを弾く技術を向上させることになるという確信を、私自身はもてません。たとえば〈和音のための〉を弾く難しさは、和音それ自体ではなく、アクロバティックで絶えまないポジションの移動に起因しています。それがあまりに極端であるため、しばしば表向きの“課題”がなおざりにされている印象さえ受けます。この《練習曲集》は、ある高度な技法の習得を手助けすると見せかけながら、すでに奏者がそれを克服していることを前提としているように感じられます。そして往々にして、曲の真の難しさは別のところ——きわめて厄介なポジションや、敏捷さと柔軟性と反射神経を奏者に求める容赦ない技法——に潜んでいるのです。当然ながら、指の巧みなコントロールと開かれた想像力なしに、種々の音色や響きを重ね合わせ、限りなく多様なアタックや色彩を表現することなどできません。

要するにこの作品は、ピアニストのためというより作曲家のための練習曲集なのではないかと、私たちに自問させます。私には、基礎的な素材——たとえばシンプルな音程——をもとに楽曲を書き上げるよう、自分自身に挑戦を課しているドビュッシーの姿が想像できます。じっさい彼は、4度の音程をもとに、自身の最高傑作のひとつを作曲しました。彼自身、〈4度音程のための〉が“特異な響き”をもち、“いまだかつて聞かれたことのないもの”を聞かせる曲であると出版者に語っています。確かに私たちは、この曲を支えている斬新な響きの多様さと、徹底して自由な形式と、果てしのないイマジネーションに感嘆させられます。驚くべき現代性と、魅惑的で不思議な詩情を具えた曲です。

すでにショパンの晩年の作品群の中に、新たな和声的地平の探求と、音色への強烈な関心を聞き取ることができます。ドビュッシーは、ショパンがピアノ音楽の作曲において抱いていた究極の理想を具現したといえるでしょうか？

私は個人的に、ショパンの晩年の作品群は、あらゆるピアノ作品の頂点に位置すると考えています。そこでは彼自身が、すでに“究極の理想”を具現しています！1840年代の、つまり最晩年のショパンが手がけた作品がもつ現代性——時代を数十年も先取りしています——には、ただただ驚かされます。その和声は大胆かつ独創的であり、斬新な響きが追求され、共鳴と音色の問題が掘り下げられています。そして言うまでもなく、このアプローチを受け継いだのがドビュッシーです。いうなれば彼は、このアプローチの責務をみずから負い、前人未踏の極地まで発展させたのです。60歳差の2人の作曲家は、感動的なまでに強い糸で結ばれています。ショパン——とりわけ晩年のショパン——への知識を深めることは、ドビュッシーのルーツを理解することにもなります。いっぽうでドビュッシーの作品は、ショパンの音楽の緻密さと豊かさを新たな光で照らしてくれます。

なぜアンドレ・カプレの編曲による《聖セバスティアンの殉教》を録音したのですか？このややワーグナー的な音楽を通して、ドビュッシーのもうひとつのイメージ、つまりは神秘的で審美的なイメージを提示するためでしょうか？ドビュッシー自身は、この作品が“典礼音楽の再生”をになうと考えていました……

すでにドビュッシーの最重要作を録音した私には、《練習曲集》と初期の楽曲の組み合わせは想像できませんでした。その若干“古びた”作曲語法が、現代性を誇る傑作《練習曲集》の横に並ぶことで、惨めな状況に追いやられてしまうはずでした。今回の録音プログラムを完成させるにあたり、《殉教》の編曲版を検討したのは、より年代的に《練習曲集》に近い後期作品、しかし《練習曲集》とは全く異なる斬新な美学を提示している作品を加えたいと考えたからです。ドビュッシーが宗教的な題材に情熱を傾けたことには驚かされますが、その感情は、深く真摯なものだったようです。彼の靈感は突如として、思いもよらない神秘的な次元と結ばれました。ドビュッシーは、ワーグナーの音楽への“攻撃”を激化させる中でさえ、《パルジファル》には賛嘆の念を抱いていました。おそらくドビュッシーの《パルジファル》への憧れは、それまで未開拓だった領域に自分も足を踏み入れてみたいと彼が望んだ経緯と無関係ではありません。この突然の願望が、作曲依頼によって刺激されたのです。ドビュッシーは《殉教》のために、自身のもっとも高尚な楽曲の幾つかを書き上げました。そのうちの数曲を、カプレが編曲しました。峻厳で息をのむほど美しい〈前奏曲、百合の庭〉は、三和音の平行進行ゆえに、ほぼ同時期に書かれた〈カノーブ〉[《前奏曲集》第2巻第10曲]とよく似ています。魅惑的な音色と和声が特徴的な〈魔法の部屋〉は、無類の暗示力を具えています。そして〈受難〉は、ドビュッシーのもっとも悲劇的な楽曲のひとつに数えられます。その苦悩に満ちた暗い半音階書法は、とりわけピアノ編曲版で際立たせられており、晩年のリストを彷彿させます。

今回の録音プログラムに含まれている《エレジー》(1915)は、内省的で、物悲しさと諦念に満ちています。これは《練習曲集》と同時期に書かれた作品ですね。そして《燃えさかる炭が照らす夕べ》(1917)——曲名はボードレールの詩(「バルコニー」)の一節にちなんでいます——は、ドビュッシーの音世界と彼の全作品に別れを告げるかのように響きます。そのうえ、〈音と香りは夕暮れの大きに漂う〉の一部が引用されてもいます。まるで最後にもう一度、《前奏曲集》の象徴主義的な世界と繋がろうとしているかのようです。貴方自身は、ドビュッシーが最晩年に手がけた2作品と、彼のこの世への惜別の情を、どのように捉えていますか？

彼は1915年の夏に、人生最後の旺盛な創作活動を展開しました。生のエネルギーがしばしのあいだ蘇った後、彼は、大戦勃発時にはじまった精神衰弱に再び悩まされます。それは、彼の身体をむしばむ病によっていっそう深刻化しました。《エレジー》を作曲した12月には、大手術を受けています。この暗く、ごく短い楽曲からは、彼の絶望感がにじみ出ています。曖昧な和声の下で響く、どこまでも悲しみに打ちひしがれた左手の旋律は、ドビュッシーが書いたもっとも悲痛な旋律のひとつでしょう。そして長年、この作品こそが、彼がピアノ音楽に告げた最後の“別れの言葉”であると信じられていました。

それだけにいっそう、かなり後に発見された《燃えさかる炭が照らす夕べ》(1917)は、ひとびとに衝撃を与えました。この曲は、炭屋への返礼として作曲されたものです。曲名は、ドビュッシーが1887年に歌曲として音楽化したボードレールの詩「バルコニー」の一節にちなんでいます。さらにドビュッシーは、ボードレールから靈感を得た自作の前奏曲から、音楽的な引用もおこなっています。それゆえにこの最後のピアノ作品は、やや皮肉を交えた、穏やかでノスタルジックなまなざしを、象徴主義が示唆する過ぎ去った幸福な時代に注いでいるように感じられます。ドビュッシーがこの世に告げた真の“別れの言葉”は、官能的なハーモニーに浸り、魅惑的で柔らかな光をまとっています。



フィリップ・ビアンコーニ

1980年代にヴァン・クライバーン国際コンクールで入賞以来、世界を舞台に活躍を続けるビアンコーニは、メディアの喧噪から遠く離れたところで音楽の旅を続け、自身の道を切り開いてきた。

ニース音楽院でシモーヌ・デルベール＝フェヴリエに師事。パリ音楽院を経ずに国際コンクールに出場し入賞を果たした稀有なフランスのピアニストである。ベオグラードの若い音楽家のための国際コンクール、クリーヴランドのロベール・カサドシュ国際コンクールに入賞。

さらに、ヴァン・クライバーン国際コンクールでの入賞はアメリカでの華々しい成功を導くことになった。1987年、ニューヨークのカーネギー・ホールでリサイタルを開催。その後、クリーヴランド、シカゴ、ロサンゼルス、ピッツバーグ、モンリオールなどで、北アメリカの一流オーケストラと共演。ベルリン、シドニー、北京、ロンドン、サンフランシスコ、パリをはじめ、世界各地の聴衆を、詩情あふれる演奏と美しい音色で魅了している。

ラ・ドルチェ・ヴォルタからリリースした『ドビュッシー：プレリュード集』は、フランス国内外で多数の賞に輝き、フランス版のグラミー賞にあたるヴィクトワール・ド・ラ・ミュージークの最優秀録音部門にもノミネートされるなど、2012年の録音界で注目を集めた。

ビアンコーニは2013年から2017年まで、フォンテーヌブロー・アメリカ音楽院（音楽と建築の両分野で、フランスの文化を外国人学生に広めることを目的とする教育機関）の院長を任された。同機関は、アーロン・コーブランド、エリオット・カーター、ヴァージル・トムソン、アストル・ピアソラ、フィリップ・グラス、クインシー・ジョーンズらが学んだ名門で、過去にはナディア・ブーランジェやフィリップ・アントルモンが院長を務めたことで知られる。

2018年10月から、アルフレッド・コルトーが創設したパリ・エコール・ノルマル音楽院で後進の育成に励んでいる。

DER ULTIMATIVE DEBUSSY

Vor einigen Jahren hatten Sie bereits die beiden Hefte von Debussys *Préludes* eingespielt. Erscheint es Ihnen natürlich, jetzt die 12 *Études* anzugehen, seine letzten Klavierwerke? Denken Sie, dass diese für Debussy eine Weiterentwicklung waren? Welche Steigerung stellen sie Ihrer Meinung nach dar?

Philippe Bianconi: In der Tat, nach einer Platte rund um Debussys frühere Werke (*Estampes, Images...*) und einer Einspielung der *Préludes* war die nächste Etappe für mich unwillkürlich die *Études*, die ich als sein äußerstes Meisterwerk für Klavier betrachte. Ich habe lange gewartet, bis ich mich in dieses Abenteuer stürzte, weil meine Faszination für sie nur noch von der Furcht vor ihrer Komplexität übertroffen wurde!

Meines Erachtens knüpft Debussys gesamtes Klavierwerk aneinander an. Dessen fabelhafte Entwicklung der Sprache im Laufe von 30 Jahren versetzt in Staunen. Davon ausgenommen sind die *Estampes*, die einen wahrhaftigen Bruch darstellen. Einige *Préludes* enthalten bereits die Keime zahlreicher Geistesblitze der *Études*, ganz zu schweigen von den *Tierces alternées*, die eine vorweggenommene und sogar viel strengere Etüde sind...

Dennoch gehen die *Études* hinsichtlich der rhythmischen, klanglichen, formalen und strukturellen Experimente so weit, dass man sie als Ergebnis eines kreativen Vorgangs betrachten kann, aber wahrscheinlich noch mehr als eine offene Tür Richtung Zukunft. Mir scheint, dass Debussy seinen musikalischen Eroberungen, die stets seine Sprache bereicherten, nie den Rücken kehrte, sondern unaufhörlich neue Türen öffnete, bis hin zur überwältigenden Radikalität der *Études*.

Kann man bei den *Études* von einer Läuterung des debussystischen „Sensualismus“ sprechen, der *peu à peu* in eine Art Abstraktion abrutscht?

Offenbar findet in den *Études* eine Läuterung des „Sensualismus“ und des „Impressionismus“ statt (Begriff, den Debussy im Übrigen entschlossen ablehnte). In dieser Hinsicht scheint mir eine Überlegung zum Thema der Titel interessant. Bis einschließlich *Pour le piano* (außer dem weltberühmten *Clair de lune*) trugen Debussys Klavierstücke traditionelle Titel von klassischen Formen oder Tänzen oder waren von Chopin inspiriert. Ab *Estampes* begann die Zeit der evokativen und poetischen Titel, die Debussy von allen Banden freisprachen und es ihm ermöglichten, ein völlig neues musikalisches Universum zum Leben zu erwecken, und dies mit einer erstaunlichen Modernität beim Vorrang des Klangsvor der Note, der Verräumlichung der Klangfarben und einer neuen Konzeption der musikalischen Zeit. Diese Epoche war von außerordentlicher Pracht und Sinnlichkeit. Bei den *Préludes* entschied Debussy, die Titel am Ende jedes Stücks zu platzieren, in Klammern und nach drei Punkten, als seien sie eher eine Andeutung als eine Beschreibung und als würden sie bereits lieber Abstand zum literarischen Vorwand nehmen. Im Übrigen brachte Debussy in den *Préludes* einen Funken Humor und eine bittere Ironie ein, welche rhythmische Geistesblitze und Brüche begünstigten, die wiederum ihre volle Blüte in den *Études* fanden.

Hier gab Debussy endgültig die evokativen Titel auf und wählte die abstrakteste Form: Eine Etüde hat grundsätzlich nur eine technische und pädagogische Absicht. Doch diese völlige Abstraktion der Absicht, die Debussy in Wahrheit zur größten Freiheit verhalf, bewirkte keinesfalls eine geistige Abstraktion des musikalischen Inhalts. Überhaupt ist es schwierig, alle *Études* über einen Kamm zu scheren. Sie enthalten eine großartige Vielfalt der Stimmungen, und auch die Sinnlichkeit kommt darin nicht zu kurz: Die lineare Abstraktion der *Huit doigts* folgt auf den freudigen Ausbruch und den wirbelnden Walzer der *Octaves*; auf die trockenen und bitteren *Notes répétées* antwortet die außerordentliche Stufung der Klangfarben in *Sonorités opposées* und die Sinnlichkeit der *Arpèges composés*. Innerhalb einer selben Etüde können ungleiche Elemente zusammenkommen, wie in den *Agréments*, ein erstaunliches Beispiel einer diskontinuierlichen Form, eine ununterbrochene Reihe an Unterbrechungen, in der sich höchst komplexe Rhythmen, düstere Momente und lustvolle Harmoniepassagen abwechseln.

Die *Études* sind Chopin gewidmet, den Debussy wie keinen anderen verehrte, und nehmen wie beim polnischen Komponisten präzise technische Formeln zum Vorwand – Terzen, Quarten, Sexten... Welche Unterschiede stellen Sie zwischen den beiden Genies, die zugleich Pianisten und Improvisatoren waren, hinsichtlich ihrer Klaviertechnik fest?

Als Debussy an einer neuen Ausgabe von Chopins Werken für Durand arbeitete, wurde seine Fantasie im Kontakt mit dem Werk Chopins, welchen er immer verehrt hatte, sicher angeregt. Doch meines Erachtens ist ihre Herangehensweisen an die Etüden sehr unterschiedlich. Für jede Etüde wählte der polnische Komponist eine präzise Formel (ein Intervall, eine besondere Arpeggioform oder eine komplexere Formel) und hielt recht streng und konstant daran fest, bis er sie völlig erschöpft hatte – ebenso wie die körperliche Beanspruchung des Stücks den Pianisten zuweilen erschöpfte! In einigen Fällen lässt einen eine mittlere Passage, eine Art Trio, im ununterbrochenen Fluss durchatmen. Durch den hohen musikalischen Wert von Chopins *Etüden* gerät nie in Vergessenheit, dass sie ein wunderbares Lehrmittel sind. Arbeitet man an ihnen, erzielt man Fortschritte, bezwingt unzählige Schwierigkeiten und baut sich eine Technik sowie unerschütterliche Finger auf, wodurch man für Chopins gesamtes Werk gefeit ist.

Bei Debussy scheint das pädagogische Ziel nicht vollends erreicht zu sein – außer vielleicht bei der Etüde *Pour les tierces*. Ich bin nicht überzeugt, dass man wirklich seine Technik für Sexten oder Oktaven steigert, wenn man an seinen Etüden arbeitet. In der Etüde *Pour les accords* besteht die Schwierigkeit nicht in den Akkorden selbst, sondern in den unaufhörlichen und akrobatischen Bewegungen. So sehr, dass man oft den Eindruck gewinnt, sich vom Ziel abzuwenden, als setzten die *Études* beim Interpretieren die Beherrschung genau jener Schwierigkeiten voraus, die sie ihm zu bewältigen helfen sollen. Dabei finden sich die wahren Schwierigkeiten letztendlich oft woanders: in den sehr umständlichen Positionen und perversen Formeln, welche Wendigkeit, Flexibilität und Reflexe erfordern. Und natürlich verlangen die Dosierung der Timbres und der Klangebenen sowie die unendliche Mannigfaltigkeit der Anschläge und der Farben eine grenzenlose Fingerkontrolle und Fantasie.

Schlussendlich kann man sich fragen, ob die *Études* statt Etüden für den Pianisten eher Kompositionsetüden sind. Ich male mir gern aus, dass Debussy sich selbst die Herausforderung stellte, Stücke mit grundlegendem Material als Ausgangspunkt – wie ein einfaches Intervall – zu komponieren. Und ausgehend von der Quarte komponierte er zum Beispiel eines seiner eindrucksvollsten Meisterwerke. Debussy erwähnte in Bezug auf *Pour les quartes* seinem Herausgeber gegenüber „spezielle Klänge“ und „noch nie Gehörtes“. Und tatsächlich staunt man angesichts der unendlichen Vielfalt neuer Klänge, der absolut freien Form und der grenzenlosen Fantasie dieses Stücks von verblüffender Modernität und seltsamer, hypnotischer Poesie.

In den letzten Werken Chopins erkennt man bereits eine Suche nach neuen harmonischen Horizonten sowie eine ausgeprägte Vorliebe für die musikalische Farbe. Kann man sagen, dass Debussy Chopins Traum vom absoluten Klavier umgesetzt hat?

Ich denke, dass Chopin in seinen letzten Werken, die ich persönlich an der Spitze des Repertoires sehe, selbst diesen Traum des absoluten Klaviers verwirklicht hat! In den 1840er Jahren war der späte Chopin mit seinen Kühnheiten und harmonischen Geistesblitzen, seiner Suche nach neuen Klängen, seiner Arbeit an den Resonanzen und den Klangfarben erstaunlich modern und seiner Zeit um mehrere Jahrzehnte voraus. Debussy führte diesen Ansatz natürlich weiter und beanspruchte ihn für sich, indem er ihn in unerforschte Höhen trieb. Zwischen den beiden Komponisten liegen 60 Jahre und doch verbindet sie eine bewegende Kraft. Wer Chopin kennt, insbesondere den späteren Chopin, versteht Debussys Hintergrund; gleichermaßen rückt Debussys Werk die Subtilitäten und den Reichtum Chopins in neues Licht.

Warum haben Sie André Caplets Bearbeitung von *Le Martyre de saint Sébastien* eingespielt? Um mit diesem wagnerisch angehauchten Stück, in dem Debussy selbst die „Renaissance der liturgischen Musik“ sah, ein anderes Bild des Komponisten zu zeigen – mystisch und ästhetisch zugleich?

Da ich bereits das für mich Wertvollste von Debussy eingespielt hatte, konnte ich mir nicht vorstellen, die *Études* mit zu alten Werken zu kombinieren, deren etwas überholte Sprache unter der Nähe zu diesem Meisterwerk der Modernität gelitten hätte. Ich kam auf die Bearbeitung von *Le Martyre*, um das Programm mit einem späteren Werk zu vervollständigen, das den *Études* chronologisch näher ist, aber eine völlige andere und für Debussy neue Ästhetik an den Tag legt. Sein Enthusiasmus für ein religiöses Thema mag erstaunen, doch das Gefühl scheint tief und aufrichtig gewesen zu sein. Seine Inspiration erlangte plötzlich eine ungeahnte mystische Dimension. Debussys auch auf dem Gipfel seiner heftigen Kritik an Wagner nie widerlegte Bewunderung für *Parsifal* hatte wahrscheinlich etwas mit diesem plötzlichen, durch einen Auftrag geweckten Wunsch zu tun, selbst in ein bis dato unerforschtes Gebiet vorzudringen. Für *Le Martyre* komponierte Debussy einige seiner größten Stücke, von denen Caplet einige bearbeitete. Das *Prélude*, *La Cour des Lys* ist von strenger und atemberaubender Schönheit mit seinen perfekten parallel geführten Akkorden (ähnlich dem nahezu zeitgenössischen Präludium *Canope*). Die Suggestionskraft von *La Chambre magique* mit ihren betörenden Klängen und Harmonien ist unvergleichlich. Mit *La Passion* liefert Debussy eines seiner tragischsten Stücke, dessen düstere und gequälte Chromatik (besonders in der Bearbeitung für Klavier) an Stücke des späten Liszt erinnert.

Sie haben ein zeitgenössisches Stück der *Études* ins Programm aufgenommen, *Élégie* aus dem Jahre 1915, ein trauriges und resigniertes Werk, wie in sich selbst zurückgezogen, sowie *Les Soirs illuminés par l'ardeur du charbon* (zu Dt.: In Nächten leuchtend von der Kohle Glut) von 1917, dessen Titel von Baudelaires *Der Balkon* entlehnt ist und das wie ein Abschied von Debussys Klangwelt und seinem Werk klingt. Darin findet sich im Übrigen ein Zitat aus *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, als müsste er ein letztes Mal an die Symbolwelt der *Préludes* anknüpfen. Was denken Sie über den späten Debussy und seine packende Lossagung von der Welt?

Nach der kurzzeitigen Lebenslust im Sommer 1915, Debussys letzte große Schaffenswelle, verfiel dieser in die tiefe Depression, die ihn seit Kriegsbeginn verfolgte und die noch durch seine unerbittliche Krankheit verstärkt wurde. Er komponierte *Élégie* im Dezember, als er sich einer schweren Operation unterziehen musste. Die wenigen dunklen Takte, wie niedergestreckt, spiegeln diese Verzweiflung wider, und die Melodie der linken Hand, niedergeschlagen und unendlich traurig, mit unsicheren Harmonien, ist eine der packendsten Dinge, die Debussy komponierte. Lange glaubte man an seinen letzten Abschied an das Instrument.



Philippe Bianconi

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

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

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

2013 bis 2017 war Philippe Bianconi musikalischer Leiter des Conservatoire Américain de Fontainebleau (einer französischen Einrichtung, die zur Aufgabe hat, ausländischen Studierenden aus den Bereichen Musik und Architektur die französische Kultur näherzubringen). Er trat damit in die Fußstapfen von Philippe Entremont und Nadia Boulanger, die die Elite amerikanischer Komponisten wie Aaron Copland, Elliott Carter, Virgil Thomson, Astor Piazzolla, Philip Glass oder Quincy Jones ausbildeten.

Seit Oktober 2018 lehrt Philippe Bianconi an der Ecole Normale de Musique de Paris-Alfred Cortot.



© Christian Legay

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 Lorraine 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.

Enfin, la Cité musicale-Metz, c'est une équipe de musiciens et de professionnels du spectacle à votre service qui œuvrent sans relâche et dans un profond respect de la création artistique, à créer, avec vous, du lien social, de la découverte et vous faire partager leur passion et le meilleur de la musique et de la danse.

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 Lorraine 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.

Finally, the Cité Musicale-Metz is a team of musicians and performing arts professionals at your service who ceaselessly strive, with the deepest respect for artistic creation, to create social links and discoveries with you, to share with you their passion and the best of music and dance.

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)とロレーヌ国立管弦楽団が、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。そこでは、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、とりわけロレーヌ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。そしてメス音楽都市を支えているのは、音楽家たちと舞台芸術関係者たちのチームワークである。芸術創造に深い敬意を払いながら、たゆみなく仕事に向き合う彼らは、社会的きずなや新たな発見をもたらそうと尽力し、観客たちとともに情熱や極上の音楽・舞踊を分かち合おうと努めている。

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 Lorraine 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 ausgezeichneter 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.

Schließlich steht die Cité musicale-Metz für ein Team aus Musikern, Theater- und Tanzschaffenden, die unablässig und mit tiefem Respekt für das künstlerische Schaffen für Sie und gemeinsam mit Ihnen soziale Bande knüpfen, auf Entdeckungsreise gehen sowie ihre Leidenschaft und das Beste aus Musik und Tanz teilen.

Également disponibles / Also available / 好評発売中 / Auch auf CD erhältlich



DEBUSSY ドビュッシー

Préludes (Books I & II)

前奏曲 第一集、第二集

LDV 07 / TT: 74'38



CHOPIN ショパン

Ballades 1-4 バラード全曲

Prelude op.45 前奏曲 嬰ハ短調 作品45

Scherzo op.54 スケルツォ第4番 ホ長調 作品54

Barcarolle op.60 舟歌 嬰へ長調 作品60

LDV14 / TT: 63'56




SCHUMANN シューマン

Papillons op.2 パピヨン 作品2

Carnaval op.9 謝肉祭 作品9

Davidsbündlertänze op.6 ダヴィッド同盟舞曲集 作品6

LDV28 / TT: 77'51

 estore.ladolcevolta.com



© La Prima Volta & © La Dolce Volta 2020

Enregistrement réalisé du 3 au 6 janvier 2020
Arsenal-Metz en Scènes (Grande Salle)

Prise de son, montage et direction artistique : François Eckert

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

Interview : Jean-Yves Clément

Traduction et relecture : Charles Johnston (GB), Kumiko Nishi (JP) & Carolin Krüger (D)

Photos : William Beucardet

Direction de la production : La Dolce Volta

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

Réalisation graphique : Stéphane Gaudion

www.ladolcevolta.com

LDV84

