



Ballets

Jean-Baptiste Fonlupt
Piano



Igor Stravinsky (1882-1971)

Trois Mouvements de Petrouchka *Three Movements from Petrushka*

16'02

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Danse russe / <i>Russian Dance</i> | 2'34 |
| 2 | Chez Petrouchka / <i>In Petrushka's Room</i> | 4'39 |
| 3 | La Semaine grasse / <i>The Shrovetide Fair</i> | 8'49 |

Maurice Ravel (1875-1937)

4 La Valse

13'07

Sergueï Prokofiev (1891-1953)

Roméo et Juliette : Dix Pièces pour piano op.75 (extraits)

Romeo and Juliet: Ten Pieces for piano op.75 (excerpts)

20'41

Romeo und Julia: Zehn Stücke für Klavier, op. 75 (Auszüge)

- | | | |
|---|--|-------|
| 5 | Juliette, petite fille / <i>Juliet as a Young Girl</i> / Julia als junges Mädchen | 3'52 |
| 6 | Mercutio | 2'23 |
| 7 | Montaigus et Capulets / <i>Montagues and Capulets</i> / Die Montagues und Capulets | 4'21 |
| 8 | Roméo et Juliette avant la séparation / <i>Romeo and Juliet before Parting</i>
Romeo und Julia vor der Trennung | 10'05 |

Maurice Ravel (1875-1937)

Valses nobles et sentimentales

16'50

- | | | |
|----|---|------|
| 9 | Modéré, très franc | 1'22 |
| 10 | Assez lent, avec une expression intense | 2'41 |
| 11 | Modéré | 1'27 |
| 12 | Assez animé | 1'10 |
| 13 | Presque lent, dans un sentiment intime | 1'39 |
| 14 | Vif | 0'46 |
| 15 | Moins vif | 3'08 |
| 16 | Épilogue, lent | 4'37 |

TT': 66'50

Dans l'écrin de son décor, le ballet s'offre en spectacle, suscitant l'admiration, l'enchantement. En ce début de vingtième siècle, du Palais Garnier au Bolchoï, du Châtelet au Mariinsky, les couleurs chatoyantes de l'orchestre se marient aux chorégraphies novatrices des Ballets russes. Confiées à d'illustres compositeurs, les partitions ne sauraient être pour le piano, autorisé seulement à accompagner en studio le travail des danseurs. Vraiment ? Pourquoi alors autant de versions pianistiques de leurs auteurs, en marge de celles orchestrales ? Jean-Baptiste Fonlupt nous en dévoile ici la réponse, avec une imagination et une virtuosité éblouissantes.

Quelle place tient selon vous la musique de ballet dans le répertoire pianistique, et plus précisément par les œuvres que vous avez réunies ?

Cette musique tient une place à part entière. Bien qu'écrite pour être chorégraphiée et jouée à l'orchestre lors des représentations, certains compositeurs ont voulu réaliser des versions pour piano. Cela non pas dans l'esprit de simples transcriptions ou réductions susceptibles d'être données dans les salons par exemple, mais en les concevant comme de véritables œuvres pianistiques, des pièces de concert écrites ou réécrites comme telles.

J'ai choisi des œuvres relevant de deux démarches : celles initialement pour orchestre, et celles pour piano qui ont fait l'objet d'orchestration ultérieure, dans les deux cas le compositeur en étant l'auteur.

Vous offrez offre une large place aux musiques des Ballets russes de Serge de Diaghilev...

Les liens qui ont rapproché Stravinsky et Ravel autour de la personnalité de Diaghilev en France entre 1910 et 1920 ont été décisifs dans mes choix. Le ballet russe a ensuite poursuivi son développement en Union soviétique dans les années trente, avec pour éminent représentant Sergueï Prokofiev. Depuis le dix-neuvième siècle, la danse est une belle histoire franco-russe, dont quelques pages musicales figurent ici.

Ces versions de concert restent-elles cependant de la musique de ballet ?

Il est vrai qu'elles se trouvent ainsi détachées de la chorégraphie, du spectacle, elles ont leur vie propre qui n'est pas avec les danseurs. Et pourtant elles demeurent de la musique de ballet, tant leurs liens sont étroits avec les partitions d'orchestre. Elles ont été pensées en tant que telle. En les jouant, je ne me suis jamais dit qu'il fallait laisser de côté le ballet. Bien au contraire, j'ai voulu en garder l'esprit. Cette musique sollicite l'imaginaire. Elle possède une dimension visuelle, elle contient de l'action, une narration, on y croise beaucoup de monde ! Elle se suffit à elle-même, c'est là la grande différence avec les musiques de ballet du dix-neuvième siècle : quand on écoute Tchaïkovski, on a envie de voir les danseurs... Dans ces œuvres de Ravel, Stravinsky et Prokofiev, on peut très bien s'en passer.

Ces pièces éminemment pianistiques requièrent un haut degré de virtuosité...

Elles sont redoutables, en particulier *Petrouchka*, écrite sur trois ou parfois quatre portées, qui réclame une technique à toute épreuve. Cependant la capacité de la main y est toujours prise en compte : Stravinsky était lui-même pianiste, et ce qu'il a composé, quoique d'une difficulté extrême, est physiquement réalisable. La virtuosité s'entend ici dans son sens « vertueux » : elle est intelligemment pensée et écrite. Elle est source de grande jouissance dans le travail, le jeu, le fait d'avoir ces œuvres dans les doigts.

Petrouchka sonne-t-elle comme à l'orchestre ?

Petrouchka est une suite en trois mouvements tirée de la partition du ballet, écrite à la demande d'Arthur Rubinstein. Stravinsky n'a pas eu l'intention de transposer l'orchestre au piano. Seul, celui-ci sonne avec une énergie différente, de façon plus percussive et dans des couleurs qui n'appartiennent pas à l'orchestre, bien qu'il contienne un piano dans la version d'origine. Cependant, comme Stravinsky, Ravel et Prokofiev étaient pianistes, et l'orchestre et le piano se rejoignent dans leurs œuvres, y partagent une grande proximité. Aussi la nécessité de travailler avec les partitions d'orchestre est apparue évidente. Ce qui dans la recherche des timbres relève de l'imaginaire pour les œuvres essentiellement pianistiques, est ici parfaitement tangible.

Ces ballets racontent des histoires. Celle de Petrouchka, qui met en scène des marionnettes, est très pittoresque et théâtrale. Mais de quoi est-il question dans les Valses nobles et sentimentales ?

Composées à l'origine pour le piano en hommage à Schubert et à ses 34 *Valses sentimentales* et 12 *Valses nobles*, elles forment une succession de huit tableaux distincts qui s'enchaînent sans transitions. Sollicité par la danseuse Natacha Trouhanova, Ravel les a orchestrées en musique de ballet, imaginant lui-même un argument, leur donnant un nouveau titre, charmant, poétique, tout de saveurs et d'odeurs : « *Adélaïde ou le langage des fleurs* ». Il y est question de jeux de séduction entre une courtisane, Adélaïde, et ses deux prétendants, Lorédan et un duc. Chaque valse est associée à une fleur et sa symbolique : la tubéreuse, la renoncule, le soleil, l'acacia, le coquelicot, la rose rouge. Ravel avait prévu toutes les couleurs de l'orchestre lorsqu'il a composé pour le piano, ses annotations l'attestent. J'ai souhaité restituer l'atmosphère du ballet par ce que la version orchestrale et son livret racontent et évoquent. J'ai voulu qu'on imagine la danse en les écoutant.

Ces histoires ont une dimension fantastique...

Ces musiques suscitent des émotions fortes en lien avec leurs propos. Dans *Petrouchka*, des marionnettes de bois s'animent et vivent une histoire d'amour. *La Valse* avec son « tourbillon fantastique et fatal » et les *Valses nobles et sentimentales* sont peuplées d'un monde imaginaire issu d'un rêve. *Roméo et Juliette* – dont j'ai sélectionné quatre des dix pièces que Prokofiev a arrangées pour piano – est une histoire d'amour intemporelle où s'incarnent des personnages extrêmes : la célèbre Danse des Chevaliers (*Montaigus et Capulets*) par ses rythmes et ses harmonies tranchantes est étrange et terrifiante.

Toutes ces histoires se situent dans un passé révolu, l'époque romantique chez Ravel, la vieille Russie chez Stravinsky, et l'Italie du quatorzième siècle chez Prokofiev, mais revisité par une musique de style moderne qui les transforme en fantasmagories.

La Valse est une œuvre complexe. Quelle version pour piano avez-vous choisie et comment l'entendez-vous ?

La Valse est née d'une commande de Diaghilev. Ravel a écrit d'abord une version pour piano assortie d'indications instrumentales, destinée à lui être présentée. Puis sont venues la partition d'orchestre et une autre pour deux pianos dont l'effet orchestral est manifeste. Me servant de ces deux versions, j'ai complété la partition pour piano d'origine afin de restituer ce son orchestral.

Je n'ai pas voulu concevoir *La Valse* comme une tragédie. Pour moi, elle reste imprégnée de l'esprit de la valse viennoise. On s'imagine aller d'une pièce à l'autre, les danseurs n'y sont pas les mêmes, ils portent des costumes différents. *La Valse* est faite de tableaux successifs. Pour cette raison, Diaghilev disait : « C'est un chef-d'œuvre mais ce n'est pas un ballet. C'est la peinture d'un ballet ». Certes elle porte ce parfum de décadence, mais celle-ci est libératrice et festive. Cette musique est tournée vers un monde nouveau après la guerre. Elle n'appartient plus au cercle fermé viennois. Ravel l'humaniste l'offre au monde, et elle se termine en apothéose.

Ravel ne semble pas être dans la même démarche, la même finalité créatrice que ses homologues russes...

Quoique fréquemment donnée en version de concert, la musique de Stravinsky et de Prokofiev est à part entière une musique de ballet, dans la grande tradition du ballet russe néo-classique qui se perpétue sur scène. Il y eut seulement deux représentations d'*Adélaïde et le langage des fleurs* et Diaghilev a finalement refusé de monter une chorégraphie sur *La Valse*. Que lui a-t-il reproché ? Ravel est cette fois allé au-delà de sa demande, au-delà du livret. Son imagination l'a dépassé, et le ballet s'est mué chez lui en une idée, une succession de reflets dans un miroir !

In your opinion, what place does ballet music have in the piano repertory, and more specifically in the works you have assembled here?

This music has a place in the repertory in its own right. Although it was written to be choreographed and performed with orchestra, a number of composers also chose to create versions for piano. Not in the spirit of mere transcriptions or reductions that could be performed in the salons, for example, but conceiving them as genuine piano works, concert pieces written or rewritten with that end in view.

I've selected works that show two different approaches: some that were originally for orchestra, and others written initially for piano that were later orchestrated. In both cases it was the composer who created the new version.

You devote considerable attention to music associated with Serge Diaghilev's Ballets Russes.

The links that brought both Stravinsky and Ravel into the orbit of Diaghilev's personality in France between 1910 and 1920 were decisive in my choice of repertory. After that, the Russian ballet tradition continued to develop in the Soviet Union in the 1930s, with Sergey Prokofiev as its most eminent representative. Dance has been an admirable story of Franco-Russian cooperation ever since the nineteenth century, and some musical illustrations of that are included here.

But are these concert versions still ballet music?

It's true that in this form they're detached from choreography, from visual spectacle; they have their own life, divorced from the dancers. And yet they remain ballet music, so close are their links with the orchestral scores. They were conceived that way. As I was playing them, I never said to myself that I should set the balletic element to one side. On the contrary, I wanted to keep its spirit. This music appeals to the imagination. It has a visual dimension, it contains action, a narrative; you meet a lot of people in it! And it's self-sufficient, which is the big difference from the ballet music of the nineteenth century: when you listen to Tchaikovsky, you want to see the dancers . . . In these works by Ravel, Stravinsky and Prokofiev, you can very well do without them.

These are eminently pianistic pieces, which call for a high degree of virtuosity.

Yes, they're fearsome to play, especially the *Three Pieces from 'Petrouchka'*, written on three or sometimes four staves, which require absolutely cast-iron technique. However, the writing always takes account of the capacity of the hand: Stravinsky was a pianist himself, and what he composed, though extremely difficult, is physically possible. Virtuosity is understood here in its 'virtuous' sense: it is intelligently thought out and written. That makes it an exhilarating experience to practise these works, to perform them, when you really have them in your fingers.

Do the Petrushka pieces sound the same way as they do on the orchestra?

These pieces form a suite of three movements drawn from the score of the ballet, written at the request of Arthur Rubinstein. Stravinsky didn't intend to transpose the orchestra onto the piano. Heard alone, the piano sounds with a different energy, more percussive, with colours you don't find in the orchestra, even though the scoring of the original version includes a piano. Nevertheless, Ravel and Prokofiev were pianists, like Stravinsky, and the orchestra and the piano come together in their works, sharing a high degree of proximity. So I soon realised that I needed to work with the orchestral scores. Whereas you have to delve into your imagination to find appropriate timbres in essentially pianistic works, the question of timbre is perfectly tangible here.

These ballets tell stories. The story of Petrushka, which features puppets, is very picturesque and theatrical. But what is the Valses nobles et sentimentales about?

It was originally composed for the piano as a tribute to Schubert's thirty-four *Valses Sentimentales* and twelve *Valses Nobles*, and forms a succession of eight distinct tableaux that follow one another without transitions. At the request of the dancer Natalia Trouhanowa, Ravel orchestrated them to serve as music for a ballet, devising a scenario himself and giving them a new title, charming, poetic, brimful of flavours and scents: *Adélaïde ou le langage des fleurs*. It depicts the games of seduction between a courtesan, Adélaïde, and her two suitors, Lorédan and a duke. Each waltz is associated with a flower and its symbolism: tuberose, buttercup, sunflower, acacia, poppy, red rose. Ravel had already anticipated all the colours of the orchestra when he composed the piece for the piano, as his annotations reveal. I tried to recreate the atmosphere of the ballet through the narrative and the evocations of the orchestral version and its scenario. I wanted my listeners to imagine the dance.

These stories have a fantastical dimension.

The pieces arouse strong emotions linked to their subject matter. In *Petrushka*, wooden puppets come to life and experience a love story. *La Valse* with its ‘fantastical, fatal whirling’ and the *Valses nobles et sentimentales* are populated by figures from an imaginary dream world. *Romeo and Juliet* – from which I have selected four of the ten pieces that Prokofiev arranged for piano – is a timeless love story portraying extreme characters: the famous ‘Dance of the Knights’ (*Montagues and Capulets*) is strange and terrifying in its rhythms and its lurid harmonies.

All these stories are set in a bygone age, the Romantic era in Ravel, old Russia in Stravinsky, and fourteenth-century Italy in Prokofiev, but revisited by modernist music that transforms them into phantasmagorias.

La Valse is a complex work. Which piano version did you choose, and how do you view the music?

La Valse had its origins in a commission from Diaghilev. Ravel initially wrote a version for piano accompanied by indications of orchestration, intended for presentation to the impresario. Then came the orchestral score and another score for two pianos, which clearly produces an orchestral effect. I made use of both these subsequent versions to complement the original piano score in order to recreate that orchestral sound.

I didn't want to conceive *La Valse* as a tragedy. For me, it remains imbued with the spirit of the Viennese waltz. We can imagine ourselves moving from one room to another: the dancers are not the same, they wear different costumes. *La Valse* is made up of a series of musical pictures. That's why Diaghilev said: 'It's a masterpiece, but it isn't a ballet. It's a painting of a ballet.' I agree the piece has that whiff of decadence, but it's a liberating, festive kind of decadence. This music looks forward to a new, post-war world. It no longer belongs to the closed circle of Viennese society. Ravel the humanist offers it to the world, and it ends in an apotheosis.

Ravel doesn't seem to take the same approach, to pursue the same creative aim as his Russian counterparts.

Although it's frequently performed in concert, the music of Stravinsky and Prokofiev is fully-fledged ballet music, in the great tradition of neo-classical Russian ballet, which continues on the stage today. But there were only two performances of *Adélaïde ou le langage des fleurs*, and Diaghilev finally refused to choreograph *La Valse*. What did he have against it? This time Ravel had gone beyond his brief, beyond the scenario. His imagination got the better of him, and the ballet became an idea for him, a succession of reflections in a mirror!

Inmitten des bezaubernden Dekors gibt sich das Ballett als Spektakel, sorgt für Bewunderung und Entzückung. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts vom Palais Garnier bis zum Bolschoi und vom Théâtre du Châtelet bis zum Mariinski-Theater verschmolzen die schillernden Farben des Orchesters mit den innovativen Choreografien der russischen Ballette. Dabei konnten sich die Partituren illustrierter Komponisten nicht auf das Klavier beschränken, das höchstens die Arbeit der Tänzer im Studio begleiten durfte. Oder etwa doch? Warum gibt es sonst neben den Orchesterfassungen so viele Klavierversionen von den Komponisten selbst? Jean-Baptiste Fonlupt offenbart uns die Antwort mit hinreißender Fantasie und Virtuosität.

Welchen Platz hat Ihrer Meinung nach die Ballettmusik im Klavierrepertoire inne, genauer gesagt die Werke, die Sie hier vereint haben?

Diese Musik hat einen vollwertigen Platz. Obwohl sie für Choreografien komponiert und bei den Vorstellungen von Orchestern gespielt wurde, wollten einige Komponisten Klavierversionen schaffen. Und zwar nicht im Sinne von einfachen Umarbeitungen oder Auszügen, die zum Beispiel in Salons gespielt werden können, sondern als wahrhaftige Klavierwerke, die als Konzertstücke komponiert oder umkomponiert wurden. Damit ließen sie diese Musik außerhalb des eigentlichen Balletts aufleben.

Ich habe Werke mit zweierlei Ansätzen ausgewählt: jene, die ursprünglich für Orchester komponiert wurden, und jene für Klavier, die später orchestriert wurden – in beiden Fällen vom Komponisten selbst.

Sie räumen der Musik aus Sergei Djagilews russischen Balletten viel Platz ein...

Was Strawinsky und Ravel 1910 bis 1920 in Frankreich zu Djagilew hinzog, war ausschlaggebend für meine Entscheidung. Das russische Ballett wurde daraufhin in den 30er Jahren durch seinen berühmten Vertreter Sergei Prokofjew in der Sowjetunion weiterentwickelt. Seit dem 19. Jahrhundert ist der Tanz eine schöne französisch-russische Geschichte, von der sich einige Musikstücke hier wiederfinden.

Bleiben diese Konzertversionen trotzdem Ballettmusik?

Tatsächlich sind sie hier von der Choreografie und dem Spektakel losgelöst und entwickeln ohne die Tänzer ein Eigenleben. Dennoch bleiben sie Ballettmusik, da ihre Bande mit den Orchesterpartituren sehr eng sind. So wurden sie erdacht. Beim Spielen dachte ich nie, dass das Ballett außen vor bleiben muss. Ganz im Gegenteil. Ich wollte sein Wesen beibehalten. Die Musik appelliert an die Fantasie. Sie hat eine optische Dimension, enthält Aktion, Erzählung und zahlreiche Figuren! Sie genügt sich selbst, und das ist der große Unterschied zur Ballettmusik des 19. Jahrhunderts: Hört man Tschaikowski, will man die Tänzer sehen... In Ravels, Strawinskys und Prokofjews Werken kann man ihrer sehr gut entbehren.

Diese äußerst pianistischen Werke erfordern höchste Virtuosität...

Sie sind furchtbar schwierig. Besonders *Petrouchka*, das über drei oder manchmal vier Notenlinien geschrieben ist, erfordert eine unerschütterliche Technik. Allerdings wird die Fähigkeit der Hand stets beachtet: Strawinsky war selbst Pianist, und obwohl seine Stücke extrem schwierig sind, bleiben sie körperlich umsetzbar. Virtuosität ist hier im Sinne der Tugend zu verstehen: Sie ist ausgeklügelt und gut komponiert. Ihr entspringt Genuss bei der Arbeit, beim Spiel, bei der Tatsache, diese Werke in den Fingern zu haben.

Klingt Petrouchka wie beim Orchester?

Petrouchka ist eine Suite aus drei Sätzen aus der Ballettpartitur, die Arthur Rubinstein in Auftrag gab. Strawinsky hatte nicht vor, das Orchester aufs Klavier zu transponieren. Allein klingt Letzteres mit einer anderen Energie, schlagender und in Farben, die dem Orchester nicht angehören, auch wenn die Originalversion ein Klavier enthält. Allerdings waren Ravel und Prokofjew wie Strawinsky Pianisten, weshalb das Orchester und das Klavier in ihren Werken zusammentreffen und sich sehr nahe sind. So mussten die Orchesterpartituren überarbeitet werden. Wo die Klangfarben-Suche bei wesentlich pianistischen Werken reine Fantasie ist, wird sie hier absolut greifbar.

Diese Ballette erzählen Geschichten. Petrouchka dreht sich um Marionetten und ist sehr malerisch und theatralisch. Aber worum geht es in Valses nobles et sentimentales?

Die Suite wurde ursprünglich zu Ehren Schuberts und dessen 34 *Valses sentimentales* und 12 *Valses nobles* fürs Klavier komponiert. Sie besteht aus einer Aufeinanderfolge von acht unterschiedlichen Tableaus ohne Übergänge. Auf Anfrage der Tänzerin Natalja Truchanowa orchestrierte Ravel sie als Ballettmusik. Dieser erdachte selbst ein Libretto und gab ihr einen neuen charmanten, poetischen und duftenden Titel: *Adélaïde ou le langage des fleurs* (zu Dt. „Adelheid oder die Sprache der Blumen“). Darin geht es um das Verführungsspiel der Kurtisane Adélaïde und ihrer beiden Verehrer, Lorédan und ein Herzog. Jedem Walzer ist eine Blume und deren Symbolik zugeordnet: Nachthyazinthe, Ranunkel, Sonnenblume, Akazie, Mohnblume, rote Rose. Ravel hatte alle Orchesterfarben vorgesehen, als er fürs Klavier komponierte, wie seine Anmerkungen bezeugen. Ich wollte die Atmosphäre des Balletts durch die Erzählung und die von der Orchesterversion und vom Text heraufbeschwörten Bilder wiederherstellen, sodass man sich den Tanz beim Hören vorstellt.

Die Geschichten haben einen Fantasie-Aspekt...

Die Stücke rufen in Verbindung mit ihren Erzählungen starke Gefühle hervor. In *Petrouchka* erwachen Holzmarionetten zum Leben und erleben eine Liebesgeschichte. *La Valse* mit seinem „fantastischen und fatalen Wirbel“ und die *Valses nobles et sentimentales* spielen in einer traumhaften Fantasiewelt. Von den zehn Stücken aus *Romeo und Julia*, die Prokofjew für Klavier umarbeitete, habe ich vier ausgewählt – eine zeitlose Liebesgeschichte mit extremen Figuren: der berühmte Tanz der Ritter (*Montague und Capulet*) mutet mit seinen einschneidenden Rhythmen und Harmonien seltsam und furchterregend an.

All diese Geschichten finden in der Vergangenheit statt, bei Ravel in der Romantik, bei Strawinsky im alten Russland und bei Prokofjew im Italien des 14. Jahrhunderts, doch die Neuinterpretation durch einen modernen Musikstil verwandelt sie in Phantasmagorien.

La Valse ist ein komplexes Werk. Welche Klavierversion haben Sie ausgewählt und wie sehen Sie diese?

La Valse wurde von Djagilew in Auftrag gegeben. Ravel komponierte zunächst eine Klavierversion mit Besetzungsangaben, die Djagilew vorgestellt werden sollte. Dann kamen die Orchesterpartitur und eine weitere für zwei Klaviere, deren Orchestereffekt offenkundig ist. Anhand dieser beiden Versionen vervollständigte ich die ursprüngliche Klavierpartitur zur Wiederherstellung des Orchesterklangs.

Ich wollte *La Valse* nicht als Tragödie auslegen. Für mich ist das Stück vom Wesen des Wiener Walzers gezeichnet. Man sieht sich von einem Saal in den nächsten wandeln. Die Tänzer sind nie dieselben, tragen unterschiedliche Kostüme. *La Valse* besteht aus aufeinanderfolgenden Tableaus. Darum sagte Djagilew: „Es ist ein Meisterwerk, aber kein Ballett. Es ist das Gemälde eines Balletts.“ Gewiss verströmt es den Duft der Dekadenz, doch diese ist befreiend und festlich. Die Musik wendet sich nach dem Krieg einer neuen Welt zu. Sie gehört nicht mehr dem geschlossenen Wiener Kreis an. Ravel, der Humanist, schenkte sie der Welt, und sie endet mit einer Apotheose.

Ravel schien nicht denselben Ansatz und dieselbe Schöpfungsabsicht wie seine russischen Kollegen zu haben...

Obwohl Strawinskys und Prokofjews Musik oft als Konzertversion aufgeführt wird, ist sie vollwertige Ballettmusik in der großen neoklassischen russischen Balletttradition, die auf der Bühne fortbesteht. Von *Adélaïde et le langage des fleurs* gab es nur zwei Aufführungen, und Djagilew lehnte ab, für *La Valse* eine Choreografie zu erarbeiten. Was hatte er dem Werk vorzuwerfen? Ravel war über seinen Auftrag hinausgeschossen. Seine Fantasie war mit ihm durchgegangen, und das Ballett hatte sich in eine Idee verwandelt, ja, in eine Reihe an Spiegelbildern!

ハレエ

ジャン=バティスト・フォンリュプト (ピアノ)

イーゴリ・ストラヴィンスキー (1882-1971)

『ペトルーシュカ』からの3楽章

16'02

- 1 ロシアの踊り
- 2 ペトルーシュカの部屋
- 3 謝肉祭

2'34
4'39
8'49

モーリス・ラヴェル (1875-1937)

- 4 ラ・ヴァルス

13'07

セルゲイ・プロコフィエフ (1891-1953)

『ロメオとジュリエット』からの10のピアノ小品 作品75(抜粋) 20'41

- | | | |
|---|------------------|-------|
| 5 | 少女ジュリエット | 3'52 |
| 6 | マキューシオ | 2'23 |
| 7 | モンタギュー家とキャピュレット家 | 4'21 |
| 8 | 別れの前のロメオとジュリエット | 10'05 |

モーリス・ラヴェル (1875-1937)

高雅で感傷的なワルツ 16'50

- | | | |
|----|---------------------|------|
| 9 | 中庸なテンポで、とても率直に | 1'22 |
| 10 | かなり緩やかに、きわめて表情たっぷりに | 2'41 |
| 11 | 中庸なテンポで | 1'27 |
| 12 | かなり生き生きと | 1'10 |
| 13 | ほぼ緩やかに、内に秘めた感情で | 1'39 |
| 14 | 活発に | 0'46 |
| 15 | やや活発に | 3'08 |
| 16 | エピローグ、緩やかに | 4'37 |

演奏時間 : 66'50

舞台美術をともなうバレエは、スペクタクルとして、観る者を感嘆させ魅了する。20世紀初頭に、フランスのパリ・オペラ座やシャトレ座、ロシアのボリショイ劇場やマリインスキー劇場では、オーケストラの絢爛な色彩とバレエ・リュスの斬新な振付が見事に一体となった。当時の錚々たる作曲家たちが音楽を手がけたバレエは、ダンサーたちのスタジオ稽古を例外とすれば、ピアノ独奏に乗って踊られることは滅多になかった。ではなぜ作曲家たちは、自作のバレエ音楽のピアノ版を、これほど多く残したのだろうか？ 本盤でジャン=バティスト・フォンリュプトは、輝かしいイマジネーションとヴィルトゥオジティを駆使して、その答えを明らかにしている。

バレエ音楽——とりわけ本盤に収められている作品は、ピアノ・レパートリーの中でどのような位置を占めているとお考えですか？

バレエ音楽は、ピアノ・レパートリーのれっきとした一部としての地位を確立していると思います。もともとは、“上演の際に振付をともなうオーケストラ曲”として書かれたものですが、なかには、バレエ音楽をもとにピアノ作品をこしらえた作曲家たちもいます。それらは、サロンのような場での演奏を想定した単なる編曲や“書き替え”とは次元が異なります。演奏会用の純然たるピアノ作品として構想され、書き上げられて——あるいは書き直されて——いるのです。

今回私は、二つの観点からバレエ音楽を選曲しました。すなわち本盤には、当初はオーケストラ曲として書かれたピアノ曲と、後にオーケストレーションがなされたピアノ曲が収められています。

その中心は、セルゲイ・ディアギレフのバレエ・リュス(ロシア・バレエ団)と関連のある音楽ですね……

今回のプログラミングの軸は、1910年から1920年にかけてディアギレフがフランスで試みた、ストラヴィンスキーおよびラヴェルとのコラボレーションです。後の1930年代に、ロシアのバレエ音楽はソ連で引き続き発展していきました。その傑出した担い手がプロコフィエフです。19世紀以来、フランスとロシアの舞踊史は美しく絡み合ってきました。本盤では、音楽作品を通して、その実例の幾つかを挙げています。

演奏会用に生まれ変わった作品は、それでもなお“バレエ音楽”なのでしょうか？

確かにそれらは、振付や視覚芸術としての要素から切り離され、踊り手たちと袂を分かち、“独自の人生”を歩んでいます。とはいえ、それらはバレエ音楽であり続けていますし、もとのオーケストラ音楽と緊密な関係にあります。当初そのように構想された音楽ですから、当然と言えば当然です。今回、ピアノ版を弾いているとき、バレエの要素を脇に置いておこうなどという考えは一瞬たりとも浮かびませんでした。むしろ私は、それらがバレエ音楽であることを、つねに念頭に置きました。この種の作品は、奏者の想像力に訴えます。そこには視覚的な次元があり、アクションや物語があり、奏者は多くの“登場人物”と出くわすのです！ いっぽうで本盤に収めた楽曲は、言わば“自己完結”してもいます。それが19世紀のバレエ音楽との大きな違いです。たとえばチャイコフスキーのバレエ音楽を聞いていると、どうしても踊り手の姿を見たくくなります……。他方、ラヴェルやストラヴィンスキーやプロコフィエフのバレエ作品は、舞踊をとまなわなない純粋な音楽として鑑賞することもできます。

これらの著しくピアニスティックな作品は、奏者に高度な超絶技巧を要求します……

いずれも奏者にとって“手ごわい”楽曲です。特に《「ペトルーシュカ」からの3楽章》は、3段譜表、時には4段譜表で書かれており、確固たるテクニックが求められます。しかしながら、この曲の書法が人間の手の限界を超えることはありません。ストラヴィンスキー自身がピアニストだったからです。彼が書く譜面は、どれほど“演奏困難”な箇所であっても、物理的に“演奏可能”なのです。この曲では、思慮深いヴィルトゥオジティが展開されてもいます。それは理性的に考え抜かれ・書き上げられたヴィルトゥオジティと言えるでしょう。この種の作品は、ひとたび指にじっくり収まると、練習時にも演奏時にも奏者に大きな喜びを与えてくれます。

《「ペトルーシュカ」からの3楽章》は、オーケストラ的なサウンドを有しているのでしょうか？

これはアルトゥール・ルービンシュタインからの依頼で作られたピアノ組曲です。ストラヴィンスキーの意図は、オーケストラ音楽をそのままピアノに置き換えることではありませんでした。確かに原曲の楽器編成にもピアノが含まれているのですが、この独奏版では、ピアノが、より打楽器的に扱われており、オーケストラとは別種のエネルギーを付与されていますし、オーケストラには属さない種々の音色が聞こえてきます。ただし、ストラヴィンスキーと同じくラヴェルとプロコフィエフもピアニストでしたから、彼らの作品では、しばしばオーケストラとピアノがともに用いられ、両者が互いに歩み寄り・似通います。ですから、ピアノ独奏版に取り組むさいに、原曲のオーケストラ・スコアを参照する必要があることは明らかです。本質的にピアニスティックな作品において適切な音色を見出すには、当然、想像力が物を言いますから、そのような音色の探求が有意義であることは言うまでもありません。

これらのバレエ作品には、当然ながら物語があります。操り人形たちが登場する《ペトルーシュカ》の物語は、きわめて演劇的で画趣に富んでいます。《高雅で感傷的なワルツ》にも物語があるのでしょうか？

もともとはシューベルトの《34の感傷的なワルツ》と《12の高貴なワルツ》に敬意を表して書かれたピアノのためのワルツ集で、8つの独立した情景が並べられています。後にラヴェルは、バレリーナのナターシャ・トルハノフからの依頼で、8曲の管弦楽版をバレエ音楽として手がけました。彼自身がバレエの筋書きを考え、“アデライード、または花言葉”という、風情のある魅力的で詩的なタイトルを付けています。高級娼婦アデライードと、彼女を手に入れようと争う二人——ロレダンという名の男と、ある公爵——の物語です。それぞれのワルツが、花とその象徴と関連づけられています。チューベローズ、キンポウゲ、ヒマワリ、アカシア、ヒナゲシ、赤いバラ、というふうに……。ラヴェルが原曲のピアノ独奏版を作曲中に、すでにオーケストラのあらゆる音色を想像していたことは、彼自身の書き込みからもうかがえます。私は今回、後の管弦楽版と台本が物語り、喚起しているものものを頼りに、鍵盤上でバレエの雰囲気再現しようと努めました。私の演奏を聞きながら、舞踊を想像していただけましたら嬉しいです。

いずれの物語にも、非現実的な側面がありますね……

どの音楽も、筋書きと結びついた強烈な感情を呼び起こします。《ペトルーシュカ》では、木製のマリオネットが命を与えられ、愛の物語を展開します。“幻想的かつ宿命的な旋回”が繰り広げられる《ラ・ヴァルス》と、《高雅で感傷的なワルツ》は、夢想と空想の世界に彩られています。今回4曲を抜粋した《「ロメオとジュリエット」からの10の小品》は、プロコフィエフ自身の手になるピアノ独奏版です。ここでもまた、この世のものならぬ恋愛物語が、極端な登場人物たちを描き出します。有名な騎士たちの踊り(モンタギュー一家とキャピュレット家)は、鋭利なリズムとハーモニーによって、奇妙で恐ろしい音楽に仕上げられています。

いずれも、過ぎ去った時代の物語を題材としています。ラヴェルの場合はロマン派の時代、ストラヴィンスキーの場合は往年のロシア、プロコフィエフの場合は14世紀のイタリアが舞台です。しかしながら、近代的な様式の音楽が、それぞれを夢幻的な物語に変貌させています。

《ラ・ヴァルス》は複雑な作品です。今回お弾きになったのは、どのピアノ版ですか？ その版について、どのようにお考えですか？

《ラ・ヴァルス》はディアギレフからの依頼で生まれました。ラヴェルがまず完成させたのは、オーケストレーションに関する書き込みが入ったピアノ独奏版です。これはディアギレフに聞かせるために書かれたものです。その後に管弦楽版と2台ピアノ版が出来上がりました。後者には、明らかに管弦楽的な効果がみとめられます。私は、この管弦楽的なサウンドを再現するため、これら二つの版を参照しながら、初版(ピアノ独奏版)に補筆しました。

私は《ラ・ヴァルス》を悲劇として捉えてはいません。私から見れば、この音楽にはウィンナー・ワルツの精神が染み込んでいます。また、一作品の中で舞曲が次々と変わり、それに合わせて踊り手も、彼らの衣装も変わっていくイメージを抱いています。《ラ・ヴァルス》では、一連の音楽的情景が順に提示されていきます。だからこそディアギレフは、“傑作だが、バレエ向きではない。言うなればバレエを描いた絵画である”とコメントしたのでしょうか。この音楽はデカダンスの[退廃的な]香りをまといながらも、解放的で祝祭的であり、戦後の新たな世界を見つめています。それは、もはやウィーンの閉鎖的な輪の中には属していないワルツです。ラヴェルはヒューマニストとして、この華麗なフィナーレをもつ音楽を世界に差し出したのです。

ラヴェルは、ロシアの作曲家たち——ストラヴィンスキーとプロコフィエフ——とは別種のアプローチをとり、別種の創造的意図を追求したように思えます……

ストラヴィンスキーとプロコフィエフの2作は、コンサート用の版で演奏される頻度は高いものの、れっきとしたバレエ音楽であり続けています。それらは、ロシアの新古典主義的バレエの偉大なる伝統を汲んでおり、今日もなおバレエとして上演され続けています。いっぽう、ラヴェルの《アデライード、または花言葉》は、結局2度しか上演されませんでしたし、ディアギレフはバレエ《ラ・ヴァルス》を初演することを最終的に断念しました。彼は何が気に入らなかったのでしょうか？ 《ラ・ヴァルス》は、ディアギレフからの依頼、そして台本を、超越しています。ラヴェルの想像力は、ディアギレフの構想をはるかに超えました。その時バレエはラヴェルを介して、一つの想念に——鏡に映る一連のイメージに——変わったのです。



Jean-Baptiste Fonlupt

Jean-Baptiste Fonlupt est de ces musiciens qui cultivent l'art du secret tout en ouvrant à ceux qui viennent l'écouter le vaste jardin de son imagination poétique. Une pudeur inspiratrice qui ennoblit chaque œuvre tombée sous ses doigts. Une pudeur assortie de liberté. L'une et l'autre lui viennent de sa dévotion à la musique, de cette intimité vécue avec elle chaque jour depuis son enfance grenobloise, mais aussi de ses rêveries lors de ses promenades en montagne où en allant à la rencontre de lui-même, il a construit son rapport au monde.

Des paysages majestueux et escarpés à la « carte aux trésors » du monde qui fascine le jeune garçon et le projette vers les promesses d'un ailleurs, le désir d'espace grandit et le pousse à Paris puis en Europe : Londres, Berlin, Moscou...il lui faut aller à la source vivante de son art, continuer à se nourrir des meilleurs enseignements initiés dans la beauté et la bienveillance par ses premiers professeurs. Oublier les heures de labeur pour gagner auprès de Bruno Rigutto la spontanéité, l'émotion de l'instant, l'abandon à la musique, jusqu'à ce grain de folie qui donne tant de saveur à l'expression.

Affiner, avec Michael Endres, l'élégance, la clarté et la simplicité dans Mozart et Schubert. Élargir le champ de son répertoire avec Elisso Virssaladze, ouvrir avec elle l'espace sonore du piano. Celui de Jean-Baptiste Fonlupt rêve d'une dimension :

celle de l'orchestre, de l'opéra qu'il aime entendre partout où il arpente les scènes les plus prestigieuses. Le travail du son, la variété des timbres, le lyrisme intense ou selon, la tendre retenue, tendent chez lui vers cet idéal : celui de faire oublier l'instrument-roi, tout en magnifiant sa présence.

Le promeneur-voyageur se fait aussi pèlerin. Il va à la rencontre des compositeurs du passé, là où leurs œuvres ont vu le jour, des rives du Rhin à Bonn où plane l'âme de Schumann, à Nohant sur les traces de Chopin, ou au Belvédère chez Ravel..., pour ressentir, déceler ce qu'il y a d'instinctif dans leur musique, chez Liszt en particulier, ce qui jaillit au-delà de l'architecture musicale et de la rigueur qu'elle impose, et se faire conteur ou peintre à l'envi lorsque la musique offre ses tableaux, comme celle de Rachmaninov, ou encore celle de Stravinsky. Interprète de son temps, les compositeurs et compositrices d'aujourd'hui, ses nouveaux « héros », lui confient leurs créations : ainsi Florentine Mulsant prolonge la lignée de son répertoire qui commence à Bach.

La scène est son univers, celui où il partage seul ou accompagné le temps de la musique. Et ce temps dépend du public qu'il écoute, du silence qui l'inspire. Comme ses montagnes baignées de silence, elle est son élément naturel, son espace de liberté, celui où il se sait heureux. Alors, la magie de l'instant peut opérer et l'émotion musicale naître au monde...

Jean-Baptiste Fonlupt

Jean-Baptiste Fonlupt is one of those musicians who cultivate the art of secrecy while opening up the vast garden of his poetic imagination to those who come to listen to him. An inspirational discretion that ennobles every work that falls under his fingers. A discretion that sits alongside freedom. Both traits stem from his devotion to music, from the intimacy he has enjoyed with it every day since his childhood in Grenoble, but also from his reveries on the mountain hikes during which, by going in search of himself, he has constructed his relationship with the world.

From the steep, majestic landscapes to the 'treasure map' of the world which fascinated the young boy and projected him towards the promises held out by 'somewhere else', his desire for space grew and urged him to Paris and then to Europe: London, Berlin, Moscow . . . He needed to go to the living source of his art, to continue to draw nourishment from the finest mentors, following on from the beauty and benevolence practised by his earliest teachers. To forget the hours of hard work in order to acquire from Bruno Rigutto the spontaneity, the emotion of the instant, the self-abandonment to music, even the touch of madness which give such relish to expression.

To refine, with Michael Endres, the capacity for elegance, clarity and simplicity in Mozart and Schubert. To broaden the scope of his repertory with Elisso Virssaladze and open out the sound space of the piano with her. Jean-Baptiste Fonlupt dreams of a dimension: that of the orchestra, of opera which he loves hearing everywhere he goes, on the most prestigious stages. His sculpting of sonority, variety of timbres, intense lyricism or, as the case may be, tender restraint, all tend towards this ideal of making the audience forget the king of instruments, while at the same time exalting its presence.

The walker, the wayfarer, is also a pilgrim. He goes to meet the composers of the past in the places where their works first saw the light, from the banks of the Rhine at Bonn where Schumann's soul hovers, to Nohant to follow in the footsteps of Chopin, or to Ravel's house, Le Belvédère, in order to sense, to perceive what is instinctive in their music, with Liszt especially, what springs forth over and above the musical architecture and the rigour it imposes, and to become a storyteller or a painter at every opportunity when the music offers its images, as does that of Rachmaninov or Stravinsky. And he is an interpreter of his time, to whom today's composers, his new 'heroes', entrust their creations: hence the music of Florentine Mulsant further extends his repertory, which begins with Bach.

The stage is his universe, where, alone or accompanied, he shares musical time. And that time depends on the audience he listens to, the silence that inspires him. Like his mountains bathed in silence, it is his natural element, his zone of freedom, where he knows he is happy. Then the magic of the instant can come into play, and the emotion of music is born to the world . . .

Jean-Baptiste Fonlupt

Jean-Baptiste Fonlupt ist einer dieser Musiker, der die Kunst des Geheimnisses beherrscht und seinen Zuhörer zugleich den großen Garten seiner poetischen Fantasie öffnet. Eine inspirierende Zurückhaltung, die jedes Werk unter seinen Fingern veredelt. Eine von Freiheit begleitete Zurückhaltung. Die eine wie die andere entspringen seiner Hingabe zur Musik, der Innigkeit zu ihr, die er seit seiner Kindheit in Grenoble täglich lebt, aber auch seinen Träumereien bei Bergwanderungen, bei denen er auf der Suche nach sich selbst seinen Blick auf die Welt herausarbeitete.

Die majestätischen und schroffen Landschaften bildeten eine „Schatzkarte“ der Welt, die den Jungen faszinierten und von der Ferne träumen ließen. Das Verlangen nach Raum wuchs, und so trieb es ihn nach Paris und daraufhin in andere europäische Städte: London, Berlin, Moskau... Er musste die lebendige Quelle seiner Kunst finden, sich von den besten Lektionen seiner wohlwollenden ersten Lehrmeister nähren. Er vergaß die Stunden der Schufferei, um bei Bruno Rigutto Spontanität, die Emotion des Augenblicks und die Hingabe zur Musik zu erlangen und dabei ein Fünkchen Verrücktheit zu gewinnen, der dem Ausdruck so viel Würze verleiht.

Mit Michael Endres verfeinerte er die Eleganz, Klarheit und Schlichtheit bei Mozart und Schubert. Mit Elisso Wirsaladse erweiterte er sein Repertoire und öffnete den Klangraum des Klaviers, welcher bei Jean-Baptiste Fonlupt von Dimension träumt: jene des Orchesters und der Oper, die er überall aufsucht, wo er die renommiertesten Bühnen beehrt. Die Arbeit am Klang, die Vielfalt der Klangfarben, die intensive Lyrik oder auch die zarte Zurückhaltung streben bei ihm nach diesem Ideal: das Klavier vergessen zu lassen und zugleich seine Präsenz zu steigern.

Der Reisende ist auch ein Pilger. Er sucht die Komponisten der Vergangenheit auf, wo ihre Werke entstanden, von den Rheinufern in Bonn, wo Schumanns Seele schwebt, über Nohant auf Chopins Spuren, bis zu Ravels Haus Le Belvédère. Dort erspürt und erforscht er das Instinktive ihrer Musik, besonders bei Liszt, sowie das, was über den musikalischen Aufbau und dessen Strenge hinaus hervordringt. Er wird immer wieder zum Erzähler oder Maler, wenn die Musik ihre Gemälde offenlegen, wie bei Rachmaninow oder Strawinsky. Als Interpret seiner Zeit vertrauen ihm die Komponist*innen von heute, seine neuen „Held*innen“, ihre Uraufführungen an: So reicht sein Repertoire von Bach bis zu Florentine Mulsant.

Die Bühne ist seine Welt. Dort teilt er allein oder in Begleitung seine Musik. Und diese hängt vom Publikum und der Stille ab, die es eingibt. Wie seine in Stille gehüllte Berge ist die Bühne sein Element, sein Freiraum, wo er glücklich sein kann. Dann kann der Zauber des Augenblicks wirken und die musikalische Emotion entstehen...

ジャン=バティスト・フォンリュプト

ジャン=バティスト・フォンリュプトは、自身の詩的な想像力が羽を伸ばす広大な庭に聴き手を招き入れながら、秘する芸術に専心する演奏家たちの一人である。その慎み深い靈感は、彼の指に触れる一つ一つの楽曲に気品を与えていく。彼の慎み深さは、自由と隣り合わせにある。この二つの美点を生み出したのは、彼の音楽への献身と、彼がグルノーブルでの幼少期から日々あためてきた音楽との親密な関係である。しかし、山を散策することで己と向き合い、世界との関係を築いてきた彼は、散策のさいに抱く夢想の数々をも通して、音楽に対峙するための慎み深さと自由を育んできた。

壮麗な山々の景色から、少年時代のフォンリュプトを魅了して“ここではないどこか”へと彼をいざなった“宝探しの地図”まで、さまざまなものが彼の遠方への希求を募らせ、彼にパリ、さらにはヨーロッパへと足を運ばせた。ロンドン、ベルリン、モスクワ……。彼は、自身の芸術の生きた源泉を求めに行く必要があった。そうして彼は、初期の師たちによって導かれた美と善意の学びの道をさらに進み、最良の教えを受けることになる。ブルーノ・リグットのもとでは時間が経つのを忘れて勤勉に学び、自発性、細やかな感情表現、音楽を前にした自我の放棄、そしてまた音楽表現に多くの趣を添える少々の狂気を体得した。

ミヒヤエル・エンドレスのもとでは、モーツァルトとシューベルトを演奏するさいに問われる優雅さ、明晰さ、簡明さをいっそう洗練させた。そしてエリソ・ヴィルサラーゼのもとでは、レパートリーを広げ、ピアノの響きの世界をいっそう開拓した。フォンリュプトは、さまざまな響きの次元——たとえばオーケストラの響きや、彼が屈指の劇場を歩き愛聴するオペラの響き——を夢に描く。磨き抜かれた音、多彩な音色、強烈な抒情性、そして時に必要とされる優しく抑制された表現は、彼の演奏をある理想へと向かわせる——それは“楽器の王”ピアノの存在を賛美しながら、同時に楽器の存在を聞き手に忘れさせるという、究極の理想である。

散策と旅を愛するフォンリュプトは、巡礼者でもある。彼は過去の作曲家たちとの出会いを求めて、また彼らの作品が生まれた場所に惹かれて、シューマンの魂が舞うボンのライン川岸、ショパンの思い出が刻まれたノアン、ラヴェルが晩年を過ごしたベルヴェデーレの家をたずねる。またフォンリュプトは、彼ら——とりわけリスト——の作品と、楽曲構造やその力強い印象から湧き出でるものを本能で感じ取り理解するために、そしてラフマニノフやストラヴィンスキーらの音楽が差し出すイメージを語り、描くために、巡礼を続ける。今日を生きるフォンリュプトは、彼の新たな“ヒーロー”である同時代の作曲家たちから、新作の初演を任されている。それによって彼は、バッハから始まる自身のレパートリーを前へと押し広げていく。

フォンリュプトにとって舞台は、独りで、あるいは誰かに寄り添われて、音楽とともに時間を共有する“世界”である。その時間は、彼が耳を傾ける聴衆と、彼に靈感を与える沈黙に依存している。静けさに浸る山々と同じように、フォンリュプトが立つ舞台は自然の一部であり、自由が約束された空間であり、彼が幸福を実感できる場所である。そのとき舞台には“瞬間の魔法”がかかり、この世界に、新たな音楽的感情が生じることになる……



CITÉ DE LA MUSIQUE ET DE LA DANSE

Due à l'architecte Henri Gaudin et inaugurée en février 2015, la **Cité de la Musique et de la Danse de Soissons** est un établissement géré par GrandSoissons Agglomération, qui en a cofinancé la réalisation avec l'Europe, la Région et le Département. Réunissant le Conservatoire à rayonnement intercommunal et un grand auditorium de 513 places, la cité a pour objectif de conjuguer activités pédagogiques et diffusion musicale au plus haut niveau artistique. Elle offre notamment depuis son ouverture une saison d'une vingtaine de concerts mise en œuvre en collaboration avec le Conseil départemental de l'Aisne et la Ville de Soissons, avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication et du Conseil régional des Hauts-de-France.

Particulièrement apprécié pour son acoustique naturelle et ses qualités d'isolation phonique, son habillage en bois, son plateau de 200 m² et son volume de près de 6 000 m³, l'auditorium est particulièrement adapté à la réalisation d'enregistrements discographiques ou radiophoniques.

The **Cité de la Musique et de la Danse de Soissons**, designed by the architect Henri Gaudin and inaugurated in February 2015, is an establishment administered by the GrandSoissons Agglomération, which co-financed its construction with the European Union, the Région Nord-Pas-de-Calais-Picardie (now Hauts-de-France) and the Département de l'Ain. The Cité, which comprises the Conservatoire à Rayonnement Intercommunal and a large 513-seat auditorium, aims to combine pedagogical activities and the dissemination of music to the highest artistic standards. Among other activities, it has presented since it was opened an annual season of around twenty concerts organised in collaboration with the Conseil Départemental de l'Aisne and the Ville de Soissons, with the support of the Ministère de la Culture et de la Communication and the Conseil Régional des Hauts-de-France.

The auditorium is much admired for its natural acoustics, its excellent sound isolation, its wood panelling, its 200m² stage and its volume of almost 6,000m³. All these characteristics make it particularly suitable for sound recording and broadcasting.

Die **Cité de la Musique et de la Danse de Soissons**, eine kulturelle Einrichtung, die vom Architekten Henri Gaudin entworfen und im Februar 2015 eröffnet wurde, wird vom GrandSoissons Agglomération unter Mitfinanzierung der EU, der Region und des Départements geleitet. Die Cité beherbergt ein Konservatorium sowie einen großen Konzertsaal mit 513 Plätzen und vereint pädagogische Aktivitäten und musikalische Veranstaltungen auf höchstem künstlerischem Niveau. Seit der Eröffnung bietet sie eine Saison mit etwa 20 Konzerten an, in Zusammenarbeit mit dem Départementrat Aisne und der Stadt Soissons und der Unterstützung des Ministeriums für Kultur und Kommunikation sowie dem Regionalrat Hauts-de-France.

Mit seiner natürlichen Akustik, einer ausgezeichneten Schalldämmung, der Holzvertäfelung, der 200 m² großen Bühne und dem Volumen von knapp 6 000 m³ eignet sich der Konzertsaal besonders für die Aufzeichnung von Platten und Radiosendungen.

2015年2月に開館したシテ・ド・ラ・ミュージーク・エ・ド・ラ・ダンス・ド・ソワソン(ソワソン音楽舞踊シティ)は、フランス北部の街ソワソンが、ヨーロッパならびに地域圏・県との共同出資により運営する文化施設。建築家アンリ・ゴダンが手がけた同施設は、コミューン立音楽院や大ホール(513席)などを擁する。その主たる目的は、芸術教育活動と音楽普及活動を高度なレベルで結びつけることにあり、とりわけオープン以来、フランス共和国文化・通信省とオ＝ド＝フランス地域圏議会から支援を得ながら、エーヌ県議会およびソワソン市との協力のもと、年間約20のコンサートを実施している。

木材を活かした内装、200㎡の舞台、6000㎡の空間を誇る大ホールは、その自然な音響と優れた遮音性によって定評があり、レコーディングやラジオ収録にも適している。



© La Prima Volta 2022 & © La Dolce Volta 2022

Enregistré à la Cité de la Musique et de la Danse de Soissons
du 13 au 16 mars 2022

Direction de la Production : La Dolce Volta

Prise de son, direction artistique et montage : Ken Yoshida

Piano Steinway
Accords : Cyril Mordant

Texte : Jany Campello
Traduction et relecture : Charles Johnston (GB)
Carolin Krüger (D) - Kumiko Nishi (JP)

Photographies : © Lyodoh Kaneko

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions
Réalisation graphique : Stéphane Gaudion (lechienestunchat.com)

ladolcevolta.com

LDV104

