



CHANDOS

SUPER AUDIO CD

Jean-Efflam BAVOUZET

RAVEL

DEBUSSY

MASSENET

BBC Symphony Orchestra

Yan Pascal Tortelier

BBC
RADIO



90 - 93FM



Maurice Ravel, right, with the pianist Jacques Février

AKG Images, London

Achille-Claude Debussy (1862 - 1918)

Fantaisie*

23:59

for Piano and Orchestra

À René Chansarel

- | | | | |
|---|-----|--|------|
| 1 | I | Andante ma non troppo - Allegro giusto - Fièrément -
Modéré - Revenir peu à peu au Tempo I -
Tempo I - Animez peu à peu - Toujours plus animé -
Très animé jusqu'à la fin - Molto mosso | 7:58 |
| 2 | II | Lent (très expressif) - Animez (très peu) - Più mosso poco a poco -
Tempo I - Animez peu à peu - Animez toujours -
Tempo I - Très retenu - Même mouvement - Animez - | 8:01 |
| 3 | III | Allegro molto - Très rythmé - Le double moins vite -
A tempo I - Pressez un peu - Encore plus animé -
Très animé jusqu'à la fin | 7:46 |

Maurice Ravel (1875 - 1937)

	Concerto in G*	21:00
	in G • en sol for Piano and Orchestra À Marguerite Long Alison Teale cor anglais	
4	I Allegramente – Meno vivo – Tempo I – Meno vivo – Andante – Tempo I – Andante, a piacere – Cadenza – Accelerando – Tempo I	8:07
5	II Adagio assai	8:55
6	III Presto	3:52
7	Concerto for the Left Hand*	17:40
	for Piano and Orchestra À Paul Wittgenstein Lento – Piano solo a piacere – [] – Più lento – Andante – Allegro – Più vivo ed accelerando – Tempo I – Cadenza – [] – Allegro	

Jules Massenet (1842-1912)

Deux Impromptus

4:52

À mon ami Louis Diémer

- | | | | |
|---|----|-----------------------------|------|
| 8 | I | Eau dormante. Lent et calme | 2:54 |
| 9 | II | Eau courante. Vite | 1:55 |

10	Toccata		2:01
----	----------------	--	------

À Madame Roger-Miclos

Prestissimo – Lent

Deux Pièces pour piano

4:18

- | | | | |
|----|----|--|------|
| 11 | I | Papillons noirs. Allegro agitato molto | 1:34 |
| 12 | II | Papillons blancs. Allegro (alerte) | 2:41 |

13	Valse folle		2:37
----	--------------------	--	------

À mon ami Raoul Pugno

Prestissimo – En animant follement, de plus en plus,
et toujours crescendo

TT 77:00

Jean-Efflam Bavouzet piano

BBC Symphony Orchestra*

Anna Colman leader

Yan Pascal Tortelier*

Massenet / Debussy / Ravel: Piano Pieces / Fantaisie / Concertos

Massenet: Piano Pieces

When Massenet died in 1912, Debussy wrote a rather touching obituary, in which he noted that the composer's colleagues 'had difficulty in forgiving him his power to please, which is truly a gift', and that he 'succeeded absolutely in what he aimed to do'. This had not prevented Debussy, as a young piano teacher in the household of Tchaikovsky's patron Mme von Meck, from doing imitations of the great man that had the company in hysterics.

Massenet was in fact a more complicated person than he appeared. While his desire to please in social situations led some to write him off as insincere, his music was far from being all bland and anodyne: Charlotte's letter scene in *Werther* is one of the most harrowing in all opera. He had a sense of humour too, as we can hear from the marvellous portrait of Cinderella's dreadful stepmother in *Cendrillon*. A combination of suavety and light-heartedness comes over in the piano pieces recorded here. In 'Papillons blancs', for example, from *Deux Pièces pour piano* (1907), the instruction *espressivo* is nuanced by the tempo indication *Allegro (alerte)*. Massenet

teases us with a few choice modulations, and the end is not quite what white butterflies bring to mind. Ravel may possibly have had its companion piece, 'Papillons noirs', in mind when he wrote 'Les Entretiens de la Belle et de la Bête' for his suite *Ma Mère l'oye* a couple of years or so later, although Massenet's original goes much faster. An even closer match with Ravel is Massenet's 'Toccata', whose opening figuration is very close to that of a central passage in the 'Toccata' of *Le Tombeau de Couperin*.

But how far removed Massenet was essentially from the impressionist style of piano writing can be gauged by the transparent delicacy of his two water pieces, the *Deux Impromptus* 'Eau courante' and 'Eau dormante' (1896), neither of them 'atmospheric' in the Debussyan manner. Their dedication 'to my friend Louis Diémer' is telling, Diémer being a protagonist in the revival of the harpsichord.

Yet Massenet was no stick-in-the-mud. The *Valse folle* (1898) follows its title exactly – listeners who can, after the first eight notes, guess the key of the piece deserve some sort of prize, and the folly is compounded by

prestissimo runs and arpeggios, reminding us that Massenet had won his Premier Prix for piano at the Conservatoire in 1859.

Debussy: Fantaisie

Debussy never won that prize, but the piano remained a lifelong interest. Some of his best early writing for the instrument is found in his songs, but the *Fantaisie* for piano and orchestra, which he began in October 1889, is a fascinating mixture of old and new. He initially intended it to be the fourth and final *envoi* from Rome, where he had gone to study in 1885, and from where students were expected to deliver compositions to the Institut at the end of each year to signal their progress. Debussy, for whatever reason, never submitted the *Fantaisie* to the Institut, but instead planned for a performance at the prestigious Société nationale de musique in April 1890. Unfortunately, owing to time pressure, Vincent d'Indy, who was conducting, decided to perform only the first movement. As the work is cyclic, Debussy was not happy, and at the last rehearsal quietly removed the parts from the stands...

In any case, he came to have doubts about the piece, and in 1909 wrote to Edgard Varèse that he had been thinking for a long time about completely reworking it: among other things, he reckoned it was necessary

'to treat the orchestra differently, otherwise you end up with a slightly ridiculous battle between the two characters [piano and orchestra]'. The work was finally premiered after his death, by Alfred Cortot and the Royal Philharmonic Orchestra in London in November 1919.

That Debussy did not see the piece in battle terms is clear right from the start where, at a moderate tempo (*Andante ma non troppo*), the orchestra sings a lyrical theme to which the long note in the middle of each bar, denying four-square phrasing, lends a floating atmosphere. The piano's entrance too, on high *pianissimo* trills, is the opposite of heroic. Certainly at this point the speed quickens and there is no shortage of energy in the variations that follow, but the piano figuration, as mentioned already, oscillates between occasional standard, vigorous octaves and more frequent ornamentation, in a style that owes something to Fauré, while whole-tone chords appear in linking sections, as they were to do in many such passages of Debussy's music from here on. The piano's full chordal rendering of the motto theme is left until the final rush to the end of the movement.

A particular reason for Debussy's refusal to have the work truncated may have lain in the enharmonic link to the second movement,

the G of the first movement's last chord becoming an F double-sharp, taking us into the unexpected, unconventional key of F sharp major – a poetic moment Debussy might well have been proud of. His harmonic palette is now enriched by Franckian chromaticism, but against this complication the phrasing is more orthodox, with a plethora of Debussy's favourite repetition of ideas – what Poulenc later criticised as 'le style bègue' (the stuttering style). This second movement leads without a break into the finale, in which the motto theme is given incisive, *marcato* treatment. A particularly beautiful slow section, looking forward to the dreamlike textures that were to be one of the composer's hallmarks, leads to a grand, not to say grandiose, enunciation of the motto theme, with the floating rhythm firmly brought to heel.

Ravel: Piano Concerto for the Left Hand

Ravel had a high opinion of the *Fantaisie*, recording that it was this work, together with *La Damoiselle élue*, that in the 1890s revealed to him Debussy's stature. In the early 1900s Ravel had toyed with two ideas for works involving piano and orchestra – *Zazpiak-bat*, based on Basque folk tunes, and a piece inspired by Alain-Fournier's *Le Grand Meaulnes* – but abandoned both projects. Then, in 1929, he was in Vienna

for rehearsals of his opera *L'Enfant et les sortilèges* and heard the one-armed pianist Paul Wittgenstein, the philosopher's brother, playing one of the works that Richard Strauss had written for him, and presumably was impressed. A commission for Ravel duly followed, to accompany those for Britten, Hindemith, and Prokofiev.

Wittgenstein does not seem to have been totally enthralled by any of the results at the time, but later he did admit that Ravel's Concerto was a masterpiece. Unfortunately, Ravel did not live to see this realisation. Needless to say, he had been thorough in studying previous works for left hand alone (by Saint-Saëns, Godowsky, Czerny, Alkan, and Scriabin) and took pride in his solution of the many problems of ensemble and balance, so he was deeply offended when Wittgenstein insisted on making 'improvements'. 'Performers must not be slaves', the pianist insisted. To which Ravel replied, 'Performers *are* slaves'. Wittgenstein premiered the concerto in Vienna on 5 January 1932. Ravel was not present.

Speaking of the concerto, Ravel said that he had been determined to make it sound 'no thinner' than one for both hands and noted that it contains a good many jazz effects; also that, in the middle of the work, 'innumerable rhythmic patterns are

introduced, which become increasingly compact', and that 'this pulsation increases in intensity and frequency' before finally various elements 'contend with one another until they are brusquely interrupted by a brutal conclusion'. This suggests that, although Ravel in general is happy here to embrace the notion of the 'slightly ridiculous battle', the default position is not one of sheer brutality, and there are also many elegiac passages, often with the left-hand thumb outlining a melody over figuration for the other fingers. Happily, before his death Ravel did find an ideal interpreter in Jacques Février, whose 1942 recording with Charles Münch brings out the concerto's reflective side. Indeed, the brutal conclusion is all the more disquieting because of the broad canvas on which Ravel has been working – generating an expansiveness not achieved since *Daphnis et Chloé* (1912), and destined not to be repeated.

Ravel: Piano Concerto in G

Instead, he turned his hand to a *divertissement*. Ravel fulfilled many of the criteria of the Baudelairean dandy, both in his clothes and in his art. These included not only fastidiousness, but a determination never to follow the herd, as well as a penchant for causing surprise in others while never

showing it oneself. Artifice and paradox were useful weapons in this cause, so it is entirely reasonable that the Concerto for two hands should be much lighter and more brilliant than its one-handed companion, and that this apparently casual *jeu d'esprit* should have taken him longer to write. Ravel spoke of Mozart and Saint-Saëns as models and, less sensibly, at first entertained ideas of playing the solo part himself. After some furious study of Liszt's *Études d'exécution transcendante*, he was persuaded by friends that one's mid-fifties are not perhaps the best time to launch oneself as a virtuoso.

Like the Left-hand Concerto, this one contains jazz elements, reminding us that Josephine Baker and the *Revue nègre* were the height of late 1920s chic. But the piccolo theme at the start of the first movement has more in common with tunes for the *txistu*, a Basque pipe played with the fingers of one hand. In the second movement Mozart takes precedence, and the long piano theme with which it opens was modelled on the slow movement of the Clarinet Quintet, 'bar by bar'. Saint-Saëns's sparkling semiquavers fill the finale, though the sparkle often has a bitonal aftertaste – rather, one imagines, like the lurid cocktails Ravel was so fond of mixing. The first performance of the concerto, given by Marguerite Long in Paris just nine days

after that of its companion in Vienna, was an enormous success, as was the European tour on which she and Ravel then embarked. But for all its brilliance, the work has a classical poise that moved one critic to write: 'How well each note knows where it's coming from and where it's going!' Which is not to say that surprise – the dandy's cherished possession – is excluded. The finale's concluding cadence is, unexpectedly, a repeat of its opening one; instinctively we want the movement to begin again. To ensure which, we applaud...

© 2010 Roger Nichols

Performer's note

Meeting a conductor for the first time is always a novel experience, the more so when you are aware that a little while afterwards you are committed to making a disc together. Will we agree on the speeds? On the phrasing? On the character of each passage?

In a concert you can compromise. For a recording which endures, it is a more delicate matter.

So when Yan Pascal Tortelier was kind enough to come to see me after a concert in London, I could not help asking myself these questions.

To be sure that we would strike out in the same aesthetic direction, I allowed myself

to suggest to him that we listen to the recordings made in the 1960s by my beloved teacher, Pierre Sancan, a Ravelian without parallel. So imagine my surprise when I heard him reply: 'But he was also my teacher!' In a fraction of a second our musical brotherhood was sealed! And it was of course pleasurable extended throughout the studio sessions when we were able, in an atmosphere of real give and take, to make this disc as if under the guiding spirit of our mutual master.

Joining Massenet with Ravel and Debussy? When last season M. Ghristi of the Paris Opéra asked me to play some pieces by Massenet, I was intrigued to discover these little character pieces which, while not masterpieces, with their tenderness, not to mention their eccentricities, nevertheless possess an engaging if slightly old-fashioned charm.

And when we looked at them more closely, we allowed ourselves to imagine that perhaps at the time they could be found sandwiched between other scores on the desks of Ravel and Debussy...

How not to think of 'The snow is dancing' while listening to 'Eau vivante'? Or of 'Les Entretiens de la Belle et de la Bête' from the suite *Ma Mère l'Oye* (Mother Goose) in 'Papillons noirs'? And does not Massenet's playful 'Toccata' come from the same family as Ravel's?

Concerning influences, listening to the second movement of Debussy's *Fantaisie*, twice one will hear a Tristan-like wind blow through. But on the other hand, the tender opening theme, with its subtle harmonies, now sounds thoroughly jazzy to our ears. Whereas in 1890, where was jazz?

Was the *Fantaisie* hanging around on the desk of Bill Evans?

© 2010 Jean-Efflam Bavouzet

Translation: Stephen Pettitt

The insatiable enthusiasm and artistic curiosity of the French pianist **Jean-Efflam Bavouzet** have led him to explore a repertoire ranging from Haydn, Beethoven, Bartók, and Prokofiev to contemporary works by composers such as Bruno Mantovani and Jörg Widmann. A former student of Pierre Sancan, he won first prize in the International Beethoven Competition in Cologne as well as the Young Concert Artists Auditions in New York in 1986 and the Steven de Groote Chamber Music Prize at the Van Cliburn Competition in 1989. As well as performing, he has also recently completed a transcription for two pianos of Debussy's dance poem *Jeux*, which has just been published by Durand, with a foreword by Pierre Boulez with whom he has maintained

a close relationship ever since their first appearance together in 1998, performing Bartók's Third Piano Concerto with the Orchestre de Paris.

Bavouzet performs with leading international orchestras such as the Cleveland Orchestra, London Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, Sydney Symphony, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Konzerthausorchester Berlin, Orchestre de Paris, Orchestre philharmonique de Radio France, Orchestre national de France, and Ensemble orchestral de Paris. Conductors with whom he collaborates include Vladimir Ashkenazy, Valery Gergiev, Daniele Gatti, Sir Andrew Davis, Marc Albrecht, Lawrence Foster, Charles Dutoit, Esa-Pekka Salonen, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano, Zoltán Kocsis, and Vassily Sinaisky.

Jean-Efflam Bavouzet has won multiple awards for his project to record Debussy's Complete Works for Piano, most notably a 2009 *BBC Music Magazine Award* for Volume 3 and a 2009 *Gramophone Award* for Volume 4 of the cycle (both in the Instrumental category). Other awards include the 2007 and 2008 Choc de l'année of the magazine *Le Monde de la Musique* and, for Volume 2, the 2008 Diapason d'or. Jean-Efflam Bavouzet is a Professor for Life in the Piano Department of the Hochschule für Musik in Detmold, Germany.

The **BBC Symphony Orchestra** has played a central role in British musical life since its inception in 1930 and provides the backbone of the BBC Proms with at least a dozen concerts each year, including the First and Last Nights. It has a strong commitment to contemporary music, having given the premiere of more than 1,000 works by composers from Bartók and Shostakovich to talents of today, such as John Adams, Elliott Carter, and Kaija Saariaho. It is Associate Orchestra of the Barbican where it gives an annual season of concerts. At its home in Maida Vale it makes numerous recordings, some of which are open to the public, and it also performs overseas. The BBC Symphony Orchestra enjoys close relationships with its Chief Conductor, Jiří Bělohlávek, Principal Guest Conductor, David Robertson, and Conductor Laureate, Sir Andrew Davis.

Principal Conductor of the São Paulo Symphony Orchestra, **Yan Pascal Tortelier** enjoys a distinguished career as a guest with the world's most prestigious orchestras. He was the Associate Conductor of the Orchestre national du Capitole de Toulouse from 1974 to 1983, Principal Conductor and Artistic Director of the Ulster Orchestra from

1989 to 1992, and Principal Guest Conductor of the Pittsburgh Symphony Orchestra from 2005 to 2008. In recognition of his outstanding work as Chief Conductor of the BBC Philharmonic from 1992 to 2003, he was given the title of Conductor Emeritus and continues to work with the orchestra regularly. He also holds the position of Principal Guest Conductor at the Royal Academy of Music in London. He has further collaborated with the London Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Orchestre de Paris, Royal Concertgebouw Orchestra, Czech Philharmonic Orchestra, St Petersburg Philharmonic Orchestra, Oslo Philharmonic Orchestra, Filarmonica della Scala in Milan, and, in North America, with the Philadelphia Orchestra, Los Angeles Philharmonic, and Boston, Chicago, San Francisco, and Montreal Symphony orchestras. Yet further afield he has conducted the Melbourne Symphony, Tokyo Metropolitan Symphony, and Hong Kong and Malaysian Philharmonic orchestras. In October 2010 he undertook a major European tour with the São Paulo Symphony Orchestra, visiting prestigious venues such as the Vienna Musikverein, Salzburg Festspielhaus, Frankfurt Alte Oper, and Cologne Philharmonie.

Yan Pascal Tortelier and Jean-Efflam Bavouzet
during the recording sessions

© Nikos Zarb



Massenet / Debussy / Ravel: Klavierstücke / Fantaisie / Konzerte

Massenet: Klavierstücke

Als Jules Massenet im Jahre 1912 starb, schrieb Claude Debussy einen anrührenden Nachruf, in dem er anmerkte, dass seine Komponistenkollegen Massenet "nur schwer jene Fähigkeit zu gefallen, die ja wahrhaftig eine Gabe ist, verzeihen konnten", und dass ihm "voll und ganz gelang, was er erreichen wollte". Diese Einschätzung hatte Debussy jedoch nicht daran gehindert, als junger Klavierlehrer im Hause von Tschaikowskis Gönnerin Madame von Meck den großen Mann in einer Art und Weise nachzuahmen, welche alle Anwesenden zum Lachen brachte.

Massenet war tatsächlich ein viel komplizierterer Mensch, als es den Anschein hatte. Während sein Wunsch, in gesellschaftlichen Situationen zu gefallen, ihn in den Augen mancher unaufrichtig erscheinen ließ, war seine Musik alles andere als nichtssagend und harmlos: Bei Charlottes Briefszene im *Werther* etwa handelt es sich um einen der erschütterndsten Momente der gesamten Opernliteratur. Massenet besaß außerdem durchaus Humor, wie in dem wunderbaren Portrait der schrecklichen Stiefmutter Aschenputtels in *Cendrillon* zu

hören ist. Die hier eingespielten Klavierstücke vermitteln ein Gefühl von Eleganz und Fröhlichkeit. In "Papillons blancs" etwa, einem der *Deux Pièces pour piano* (1907), wird die Vortragsbezeichnung *espressivo* durch die Tempo-Anweisung *Allegro (alerte)* nuanciert. Massenet neckt den Zuhörer mit ein paar ausgesuchten Modulationen, und das Ende ist nicht wirklich das, was einem zu weißen Schmetterlingen einfallen würde. Möglicherweise hatte Maurice Ravel das Pendant "Papillons noirs" im Sinn, als er ein paar Jahre später für seine Suite *Ma Mère l'oye* "Les Entretiens de la Belle et de la Bête" schrieb, obwohl Massenets Original viel schneller ist. Noch mehr Übereinstimmung mit Ravel findet sich in Massenets "Toccata", deren Anfangsfigur große Ähnlichkeit mit einer zentralen Passage der "Toccata" in *Le Tombeau de Couperin* aufweist.

Wie weit entfernt sich Massenet jedoch von einem impressionistischen Kompositionsstil für Klavier befand, lässt sich an der transparenten Zartheit seiner beiden Wasserstücke, der *Deux Impromptus* "Eau courante" und "Eau dormante" (1896), ablesen, keines von beiden "atmosphärisch"

im Sinne Debussys. Die Widmung "für meinen Freund Louis Diémer" ist hier aufschlussreich, denn bei Diémer handelte es sich um einen Protagonisten der Cembalo-Renaissance.

Doch Massenet war kein ewig Gestriger. Der *Valse folle* (1898) macht seinem Namen alle Ehre – Hörer, die nach den ersten acht Tönen die Tonart des Stückes erraten können, verdienen einen Preis – und die Verrücktheit wird noch durch *prestissimo* Läufe und Arpeggien verstärkt, welche daran erinnern, dass Massenet im Jahre 1859 am Pariser Conservatoire den Premier Prix für Klavier gewonnen hatte.

Debussy: Fantaisie

Debussy gewann diesen Preis nie, doch das Klavier blieb für ihn ein Leben lang von Bedeutung. Zu seiner besten frühen Klaviermusik gehören seine Lieder, doch bei der *Fantaisie* für Klavier und Orchester, mit deren Komposition er im Oktober 1889 begann, handelt es sich um eine faszinierende Mischung von alt und neu. Ursprünglich hatte Debussy, der seit 1885 in Rom studierte, geplant, das Werk als sein viertes und letztes von dort nach Paris zu senden, da die Studenten am Ende jedes Jahres bei dem Institut de France Kompositionen einreichen sollten, um ihre Fortschritte zu dokumentieren.

Aus irgendeinem Grund legte Debussy die *Fantaisie* nie bei dem Institut vor, sondern plante stattdessen eine Aufführung im April 1890 bei der renommierten Société nationale de musique. Bedauerlicherweise entschloss sich Vincent d'Indy, der das Konzert dirigierte, aus Zeitgründen nur den ersten Satz aufzuführen. Da das Werk zyklisch angelegt ist, war Debussy über diese Lösung nicht glücklich und entfernte bei der letzten Probe still und leise die Orchesterstimmen von den Notenständern ...

Jedenfalls kamen ihm Zweifel bezüglich des Stückes, und 1909 schrieb er an Edgard Varèse, dass er schon lange darüber nachdenke, es ganz und gar zu überarbeiten. Unter anderem hielt er es für nötig, "das Orchester anders zu behandeln, sonst erlebt man einen etwas lächerlichen Kampf zwischen den beiden Protagonisten [Klavier und Orchester]". Das Werk wurde schließlich nach dem Tod des Komponisten von Alfred Cortot und dem Royal Philharmonic Orchestra im November 1919 in London uraufgeführt.

Dass Debussy das Stück nicht als Kampf sah, wird direkt zu Beginn klar, wenn das Orchester im moderaten Tempo (*Allegro ma non troppo*) ein lyrisches Thema anstimmt, dem der lange Ton in der Mitte jedes Taktes, welcher eine Phrasierung in regelmäßigen Gruppen unmöglich macht, eine schwebende

Atmosphäre verleiht. Auch der Einsatz des Klaviers mit hohen *pianissimo* Trillern ist alles andere als heroisch. Zwar beschleunigt sich an diesem Punkt das Tempo, und es mangelt in den sich anschließenden Variationen nicht an Energie, aber die Klavierfigurationen oszillieren, wie bereits erwähnt, zwischen üblichen, kräftigen Oktaven und häufigeren Verzierungen in einem Stil, der in gewisser Weise Fauré verpflichtet ist. Dagegen tauchen in den Verbindungspassagen Ganztonakkorde auf, wie es von nun an in so vielen ähnlichen Passagen in der Musik Debussys der Fall sein sollte. Die volle Wiedergabe des in Klavierakkorden ausgesetzten Hauptthemas erklingt erst im Ansturm auf das Ende des Satzes.

Ein spezieller Grund für Debussys Weigerung, sein Stück kürzen zu lassen, mag in der enharmonischen Verbindung zum zweiten Satz liegen, wenn das G des abschließenden Akkords des ersten Satzes zum Fisis wird und uns in die unerwartete, unkonventionelle Tonart Fis-Dur führt – ein poetischer Moment, auf den Debussy wohl stolz gewesen sein mag. Die harmonische Palette wird jetzt durch eine an César Franck erinnernde Chromatik bereichert, doch vor diesem Hintergrund größerer Kompliziertheit ist die Phrasierung orthodoxer, mit einer ganzen Fülle der bei Debussy so beliebten

Wiederholungen einzelner Ideen – ein Kunstgriff, der später von Francis Poulenc als "le style bègue" (der Stotterstil) kritisiert werden sollte. Dieser zweite Satz leitet ohne Unterbrechung ins Finale über, in dem das Hauptthema prägnant im *marcato* behandelt wird. Ein besonders schöner langsamer Teil, der die traumartigen Texturen, die zum Markenzeichen des Komponisten werden sollten, vorwegnimmt, führt zu einer großartigen, um nicht zu sagen grandiosen Ausprägung des Hauptthemas, und der schwebende Rhythmus wird eindeutig in seine Schranken verwiesen.

Ravel: Klavierkonzert für die linke Hand
Ravel schätzte die *Fantaisie* sehr und gab an, dass es dieses Werk war, welches zusammen mit *La Damoiselle élue* in den 1890ern dazu führte, dass ihm das wahre Format Debussys bewusst wurde. In den ersten Jahren nach 1900 hatte Ravel mit zwei Ideen zu Werken für Klavier und Orchester gespielt – zum einen *Zazpiak-bat*, basierend auf baskischen Volksmelodien, zum anderen einem von Alain-Fourniers *Le Grand Meaulnes* inspirierten Stück – doch er ließ beide Projekte fallen. 1929 war er für Proben zu seiner Oper *L'Enfant et les sortilèges* in Wien, wo er den einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein, den Bruder des Philosophen, mit einem der Stücke, die

Richard Strauss für ihn geschrieben hatte, hörte und wohl von ihm beeindruckt war. Bald folgte ein Kompositionsauftrag für Ravel, zusammen mit Aufträgen für Britten, Hindemith und Prokofjew.

Wittgenstein scheint von keinem der damaligen Ergebnisse uneingeschränkt begeistert gewesen zu sein, doch später gestand er ein, dass Ravels Konzert ein Meisterwerk sei. Leider erlebte Ravel diese Erkenntnis nicht mehr. Er hatte natürlich frühere Werke für die linke Hand (von Saint-Saëns, Godowsky, Czerny, Alkan und Skrjabin) gründlich studiert und war stolz auf seine Lösung der vielen Probleme von Zusammenspiel und Balance. Als Wittgenstein darauf bestand, "Verbesserungen" anzubringen, war Ravel demzufolge zutiefst beleidigt. "Interpreten dürfen keine Sklaven sein", insistierte der Pianist. Ravel antwortete: "Interpreten *sind* Sklaven." Wittgenstein spielte am 5. Januar 1932 in Wien die Uraufführung des Werks. Ravel war nicht anwesend.

Über sein Konzert sagte Ravel, er sei entschlossen gewesen, es "nicht dünner" als für zwei Hände klingen zu lassen und merkte an, dass es nicht wenige Jazz-Effekte beinhalte; außerdem, dass in der Mitte des Werks "unzählige, immer dichtere rhythmische Muster hinzukommen" und dass

"dieses Pulsieren an Intensität und Häufigkeit zunimmt", bevor schließlich verschiedene Elemente "miteinander kämpfen, bis sie in einem brutalen Abschluss zerbrechen". Dies deutet darauf hin, dass, obwohl sich Ravel hier im Allgemeinen die Idee des "etwas lächerlichen Kampfes" gerne zu eigen macht, seine Ausgangsposition nicht eine der reinen Brutalität ist, und so gibt es auch viele elegische Passagen, in denen oft der linke Daumen über Figurationen der restlichen Finger eine Melodie zeichnet. Glücklicherweise fand Ravel vor seinem Tod in Jacques Février noch den idealen Interpreten, dessen Aufnahme mit Charles Münch aus dem Jahre 1942 die nachdenkliche Seite des Werks unterstreicht. Tatsächlich ist der brutale Schluss umso beunruhigender, wenn man bedenkt, auf welcher breiten Leinwand Ravel hier arbeitet – und dabei eine Bandbreite erreicht, die ihm seit *Daphnis et Chloé* (1912) nicht gelungen war, und die er auch nicht wiederholen sollte.

Ravel: Klavierkonzert in G

Stattdessen machte er sich an einem *divertissement* zu schaffen. Ravel entsprach, sowohl was seine Kleidung als auch was seine Kunst anbelangte, vielen Kriterien des Baudelaire'schen Dandys. Dazu gehörte nicht nur eine gewisse Pingeligkeit, sondern

auch die Entschlossenheit, niemals der Masse zu folgen, sowie eine Vorliebe dafür, andere zu überraschen, während man selbst nie Überraschung zeigt. Kunstgriffe und Paradoxe dienten bei diesem Bestreben als nützliche Waffen, also leuchtet es durchaus ein, dass das Konzert für zwei Hände viel leichtfüßiger und brillanter ist als sein einhändiger Gefährte, und dass Ravel viel länger brauchte, um dieses anscheinend beiläufige *jeu d'esprit* zu schreiben. Er nannte Mozart und Saint-Saëns als Vorbilder und hatte zunächst unrealistischerweise vor, den Solo-Part selbst zu spielen. Nachdem er eine Zeit lang hartnäckig Liszts *Études d'exécution transcendante* geübt hatte, überzeugten ihn Freunde, dass Mitte Fünfzig vielleicht doch nicht der beste Zeitpunkt für den Start einer Virtuosen-Karriere sei.

Wie schon das Konzert für die linke Hand beinhaltet auch dieses Werk Jazz-Elemente und erinnert daran, dass Josephine Baker und die *Revue nègre* zum Gipfel des Chic der späten 20er Jahre gehörten. Doch das Thema für Piccolo zu Beginn des ersten Satzes hat mehr mit Melodien für die Txistu, eine baskische Flöte, die mit den Fingern einer Hand gespielt wird, gemeinsam. Im zweiten Satz tritt Mozart in den Vordergrund, und das lange Klavierthema zu Beginn nimmt sich "Takt für Takt" den langsamen

Satz des Klarinettenquintetts zum Vorbild. Saint-Saëns' nachempfundene, funkelnde Sechzehntel füllen das Finale, obwohl das Funkeln mitunter einen bitonalen Nachgeschmack hat – ähnlich vielleicht wie die grellen Cocktails, die Ravel so gerne mixte. Die Uraufführung des Werks durch Marguerite Long in Paris nur neun Tage nach der seines Pendants in Wien, war ein Riesenerfolg, ebenso wie die Europa-Tournee, welche sie und Ravel daraufhin unternahmen. Doch trotz aller Brillanz besitzt das Werk eine klassische Grazie, die einen Kritiker dazu bewegte, zu schreiben: "Wie genau jeder Ton weiß woher er kommt, und wohin er geht!" Was nicht bedeutet, dass die Überraschung, des Dandys gehegtes Gut, zu kurz kommt. Bei der abschließenden Kadenz des Finales handelt es sich unerwarteterweise um eine Wiederholung der eröffnenden; instinktiv möchte man, dass der Satz noch einmal von vorne beginnt. Und um das sicherzustellen, applaudiert man ...

© 2010 Roger Nichols

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Anmerkungen des Interpreten

Einen Dirigenten das erste Mal zu treffen, ist immer wieder ein neues Abenteuer, besonders wenn man weiß, dass man bald darauf

zusammen eine CD einspielen wird. Werden wir uns einig sein, was die Tempi anbelangt? Die Phrasierungen? Den Charakter der einzelnen Passagen?

In einem Konzert kann man Kompromisse eingehen. Bei einer Aufnahme, die bestehen bleibt, ist das etwas heikler.

Als Yan Pascal Tortelier die Güte besaß, mich nach einem Konzert in London aufzusuchen, konnte ich daher nicht umhin, mir eben diese Fragen zu stellen.

Um sicher zu gehen, dass wir die gleiche ästhetische Richtung einschlagen würden, erlaubte ich mir, ihm vorzuschlagen, gemeinsam die Aufnahmen meines hochverehrten Lehrers, Pierre Sancan, eines Ravel-Interpreten ohne Gleichen, aus den 60er Jahren anzuhören. Man kann sich also meine Überraschung vorstellen, als er antwortete: "Aber er war auch mein Lehrer!" Im Bruchteil einer Sekunde war unsere musikalische Bruderschaft besiegelt! Und sie setzte sich natürlich im Aufnahmestudio, wo diese CD in einer Atmosphäre des wirklichen Austauschs wie unter dem wohlwollenden Einfluss unseres gemeinsamen Meisters entstehen konnte, auf das Angenehmste fort.

Massenet zusammen mit Ravel und Debussy? Als mich M. Ghristi von der Pariser Oper in der letzten Saison darum bat, ein paar Stücke von Massenet zu spielen, entdeckte

ich fasziniert diese kleinen Charakterstücke, die zwar keine Meisterwerke sind, doch in ihrer Zartheit, ja ihrer Exzentrizität, einen reizvollen, wenn auch etwas altmodischen Charme besitzen.

Und als wir sie uns genauer anschauten, erlaubten wir uns die Vorstellung, sie hätten vielleicht damals mitten unter anderen Partituren auf dem Schreibtisch von Ravel oder Debussy gelegen ...

Wie soll man nicht an "The snow is dancing" denken, wenn man "Eau vivante" hört? Oder an "Les Entretiens de la Belle et de la Bête" aus der Suite *Ma Mère l'oye* bei "Papillons noirs"? Und gehört Massenets heitere "Toccata" nicht zur gleichen Familie wie die Ravel's?

Und wenn wir schon von Einflüssen sprechen, dann erhebt sich beim Hören des zweiten Satzes der *Fantaisie* zweimal ein "tristanesker" Windzug. Andererseits klingt das zarte Eröffnungsthema mit seinen subtilen Harmonien heute in unseren Ohren ganz und gar nach Jazz. Doch wo war 1890 der Jazz?

Hat sich die *Fantaisie* etwa auf Bill Evans' Schreibtisch herumgetrieben?

© 2010 Jean-Efflam Bavouzet

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Die unersättliche Leidenschaft und künstlerische Wissbegierde des französischen

Pianisten **Jean-Efflam Bavouzet** haben ihn veranlasst, ein Repertoire zu erkunden, das von Haydn, Beethoven, Bartók und Prokofjew bis hin zu zeitgenössischen Werken von Komponisten wie Bruno Mantovani und Jörg Widmann reicht. Als ehemaliger Schüler von Pierre Sancan gewann er 1986 den ersten Preis beim Internationalen Klavierwettbewerb Köln und die Young Concert Artists Auditions in New York sowie 1989 den Kammermusikpreis "Steven de Groote" beim Van-Cliburn-Wettbewerb. Neben seiner Tätigkeit als Interpret hat er jüngst eine Transkription von Debussys *Poème dansé Jeux* für zwei Klaviere fertig gestellt, die soeben im Verlag Durand erschienen ist – der Band enthält ein Vorwort von Pierre Boulez, mit dem er enge Beziehungen unterhält, seit sie 1998 bei ihrem ersten gemeinsamen Konzert Bartóks Drittes Klavierkonzert mit dem Orchestre de Paris aufführten.

Bavouzet tritt mit führenden internationalen Orchestern auf, darunter das Cleveland Orchestra, das London Symphony Orchestra, das London Philharmonic Orchestra, das Philharmonia Orchestra, das Sydney Symphony, das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, das Konzerthausorchester Berlin, das Orchestre de Paris, das Orchestre philharmonique de Radio France, das Orchestre national

de France und das Ensemble orchestral de Paris. Zu den Dirigenten, mit denen er zusammenarbeitet, zählen Wladimir Ashkenazy, Waleri Gergiew, Daniele Gatti, Sir Andrew Davis, Marc Albrecht, Lawrence Foster, Charles Dutoit, Esa-Pekka Salonen, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano, Zoltán Kocsis und Wassili Sinaiski.

Jean-Efflam Bavouzet hat für sein Projekt zur Einspielung sämtlicher Klavierwerke Debussys zahlreiche Preise gewonnen, insbesondere im Jahre 2009 einen Preis des *BBC Music Magazine* für Teil 3 und im selben Jahr einen ebensolchen der Zeitschrift *Gramophone* für den vierten Teil des Zyklus (beide in der Kategorie Instrumentaleinspielung). Weitere Auszeichnungen umfassen den Choc de l'année 2007 und 2008 des Magazins *Le Monde de la Musique* und für Teil 2 den Diapason d'or 2008. Jean-Efflam Bavouzet ist Professor auf Lebenszeit im Fach Klavier an der Hochschule für Musik Detmold.

Das **BBC Symphony Orchestra** spielt seit seiner Gründung im Jahre 1930 eine zentrale Rolle im britischen Musikleben. Es eröffnet und schließt die BBC-Proms und gibt als Hausorchester bei diesem jährlichen Musikfestival mindestens ein Dutzend Konzerte. Als energischer Fürsprecher der modernen Musik hat das BBC SO mehr als 1000 Werke zur Uraufführung

gebracht, von Komponisten wie Bartók und Schostakowitsch bis zu John Adams, Elliott Carter und Kaija Saariaho. Als Associate Orchestra des Londoner Barbican steht es dort jedes Jahr mit einer Konzertreihe auf dem Programm. Das Orchester hat seinen Sitz im Londoner Stadtteil Maida Vale. Zu seiner umfangreichen Studioarbeit ist oft auch die Öffentlichkeit eingeladen, und das Orchester gastiert auch im Ausland. Es ist mit seinem Chefdirigenten Jiří Bělohlávek, dem Ersten Gastdirigenten David Robertson und seinem Conductor Laureate, Sir Andrew Davis, eng verbunden.

Der Chefdirigent des Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, **Yan Pascal Tortelier**, gastiert bei den berühmtesten Orchestern der Welt. Er war stellvertretender Dirigent des Orchestre national du Capitole de Toulouse (1974–1983), Chefdirigent und künstlerischer Leiter des Ulster Orchestra (1989–1992) und Hauptgastdirigent des Pittsburgh Symphony Orchestra (2005–2008). Mit dem BBC Philharmonic, das ihm in Anerkennung seiner

herausragenden Leistung als Chefdirigent (1992–2003) den Titel Ehrendirigent verlieh, bleibt er in regelmäßiger Arbeit verbunden. Tortelier wirkt auch als Hauptgastdirigent an der Royal Academy of Music in London. Weitere Partner waren das London Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Orchestre de Paris und Concertgebouw Orkest Amsterdam, die Tschechische Philharmonie, das Philharmonische Orchester St. Petersburg, Oslo Filharmoniske Orkester und die Filarmonica della Scala Mailand, in Nordamerika das Philadelphia Orchestra, Los Angeles Philharmonic und die Sinfonieorchester von Boston, Chicago, San Francisco und Montreal sowie im pazifischen Raum das Melbourne Symphony Orchestra, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra und die Philharmoniker von Hongkong und Malaysia. Im Oktober 2010 unternahm er mit dem Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo eine große Europatournee, mit Konzerten beim Wiener Musikverein, im Salzburger Festspielhaus, an der Alten Oper Frankfurt und der Kölner Philharmonie.



© Nikos Zarb

Brian Pidgeon, the producer, Jean-Efflam Bavouzet, and Yan Pascal Tortelier in the control room during the recording sessions

Massenet / Debussy / Ravel: Pièces pour piano / Fantaisie / Concertos

Massenet: Pièces pour piano

À la mort de Massenet en 1912, Debussy écrivit une notice nécrologique assez touchante, dans laquelle il nota que les collègues du compositeur "lui pardonnerent mal ce pouvoir de plaire qui est proprement un don" et qu'il "a réussi pleinement dans ce qu'il entreprenait". Ceci n'avait pas empêché Debussy, alors qu'il était jeune professeur de piano dans la maison de la protectrice de Tchaïkovski, Madame von Meck, de faire des imitations du grand homme qui avaient fait rire aux larmes l'assemblée.

En fait, Massenet était un être plus compliqué qu'il n'y paraissait. Si son désir de plaire en société poussa certains à le tenir pour un hypocrite, sa musique est loin d'être insipide et anodine: la scène de la lettre de Charlotte dans *Werther* est l'une des plus déchirantes de tout l'opéra. Il avait aussi le sens de l'humour, comme on peut l'apprécier dans le merveilleux portrait de l'affreuse belle-mère de Cendrillon dans l'ouvrage du même nom. Un mélange de suavité et de gaieté transparait dans les pièces pour piano enregistrées ici. Dans "Papillons blancs", par exemple, l'une des

Deux Pièces pour piano (1907), l'instruction *espressivo* est nuancée par l'indication de tempo *Allegro (alerte)*. Massenet nous taquine avec quelques modulations bien choisies, et la fin ne ressemble guère à ce qui vient à l'esprit en pensant à des papillons blancs. C'est peut-être à son pendant "Papillons noirs" que pensait Ravel lorsqu'il composa "Les Entretiens de la Belle et de la Bête" pour sa suite *Ma Mère l'oye* environ deux ans plus tard, bien que l'original de Massenet soit beaucoup plus rapide. Il y a un parallèle encore plus proche avec Ravel dans la "Toccata" de Massenet, dont la figuration initiale ressemble beaucoup à celle d'un passage central de la "Toccata" du *Tombeau de Couperin*.

Mais on peut apprécier ce qui sépareit Massenet de l'écriture pianistique impressionniste dans la délicatesse transparente de ses deux pièces aquatiques, les Deux Impromptus "Eau courante" et "Eau dormante" (1896), qui ne sont, ni l'un, ni l'autre, "évocateurs" à la manière de Debussy. Leur dédicace "À mon ami Louis Diémer" est révélatrice, Diémer étant le protagoniste du regain d'intérêt pour le clavecin.

Pourtant, Massenet n'était pas routinier. La *Valse folle* (1898) suit exactement son titre – les auditeurs capables, après les huit premières notes, de deviner la tonalité de ce morceau méritent une sorte de prix, et la folie s'aggrave avec les successions rapides de traits et d'arpèges *prestissimo*, ce qui nous rappelle que Massenet remporta son premier prix de piano au Conservatoire en 1859.

Debussy: Fantaisie

Debussy ne remporta jamais un tel prix, mais porta toute sa vie un grand intérêt au piano. Certaines de ses meilleures pages de jeunesse pour cet instrument se trouvent dans ses mélodies, mais la Fantaisie pour piano et orchestre, qu'il commença en octobre 1889, est un mélange fascinant d'ancien et de nouveau. À l'origine, il voulait en faire son quatrième et dernier envoi de Rome, où il était allé étudier en 1885 et d'où les étudiants étaient censés remettre des compositions à l'Institut à la fin de chaque année pour montrer leurs progrès. Pour une raison inconnue, Debussy ne soumit jamais la Fantaisie à l'Institut, mais en planifia une exécution à la prestigieuse Société nationale de musique en avril 1890. Malheureusement, pressé par le temps, Vincent d'Indy, qui devait la diriger, décida de n'en jouer que le premier mouvement. Comme c'est une œuvre

cyclique, Debussy s'en trouva fort mécontent et, à la dernière répétition, il retira calmement les parties des pupitres...

De toute façon, il en vint à avoir des doutes sur cette œuvre et, en 1909, il écrivit à Edgard Varèse qu'il pensait depuis longtemps la remanier entièrement: entre autres choses, il estimait nécessaire "d'écrire l'orchestre différemment, sans quoi on assiste à une lutte un peu ridicule entre ces deux personnages [le piano et l'orchestre]". L'œuvre fut finalement créée après sa mort, par Alfred Cortot et le Royal Philharmonic Orchestra, à Londres, en novembre 1919.

Il ressort dès le début que Debussy n'a pas conçu cette œuvre comme un affrontement, car, à un tempo modéré (*Andante ma non troppo*), l'orchestre chante un thème lyrique auquel la longue note au milieu de chaque mesure, rejetant tout phrasé standard, confère une atmosphère instable. L'entrée du piano elle-aussi, sur des trilles *pianissimo* dans l'aigu, est tout le contraire d'héroïque. À ce moment, la vitesse s'accélère, c'est sûr, et les variations suivantes ne manquent pas d'énergie, mais la figuration du piano, comme je l'ai déjà mentionné, oscille entre des octaves intermittentes vigoureuses et une ornementation plus fréquente, dans un style qui s'inspire un peu de Fauré, alors que des accords par tons entiers apparaissent

dans les sections servant de lien, comme ils allaient le faire dans de nombreux passages de la musique de Debussy à partir de ce moment-là. La traduction pleinement harmonique du thème principal par le piano reste jusqu'à l'accélération finale à la fin du mouvement.

Une raison précise du refus de Debussy de voir son œuvre tronquée tient peut-être au lien enharmonique avec le deuxième mouvement, le sol du dernier accord du premier mouvement devenant un fa double dièse, ce qui nous emmène dans la tonalité inattendue et peu conventionnelle de fa dièse majeur – un moment poétique dont Debussy était peut-être fier. Sa palette harmonique s'enrichit alors d'un chromatisme franckiste, mais face à cette complication le phrasé est plus orthodoxe, avec pléthore de répétitions d'idées, ce qu'aimait tant Debussy – et ce que Poulenc critiqua par la suite comme "le style bègue". Ce deuxième mouvement s'enchaîne au finale, dans lequel le thème principal reçoit un traitement incisif *marcato*. Une section lente particulièrement belle, anticipant les textures irréelles qui allaient devenir l'une des caractéristiques du compositeur, mène à une formulation spectaculaire, pour ne pas dire grandiose du thème principal, avec le rythme instable fermement maté.

Ravel: Concerto pour piano pour la main gauche

Ravel avait une haute opinion de la Fantaisie et il nota que c'était cette œuvre, avec *La Damselle élue*, qui, dans les années 1890, lui avait révélé la stature de Debussy. Au début des années 1900, Ravel caressa deux idées d'œuvres impliquant le piano et l'orchestre – *Zazpiak-bat*, sur des airs traditionnels basques, et une pièce inspirée par *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier –, mais il abandonna ces deux projets. Puis, en 1929, lorsqu'il était à Vienne pour les répétitions de son opéra *L'Enfant et les sortilèges*, il entendit le pianiste manchot Paul Wittgenstein, le frère du philosophe, jouer l'une des œuvres que Richard Strauss avait écrites à son intention. Il en fut sans doute impressionné. Il s'en suivit une commande en bonne et due forme pour Ravel, à l'instar de celles passées à Britten, Hindemith et Prokofiev.

Aucune de ces commandes ne semble avoir totalement enthousiasmé Wittgenstein à cette époque, mais il admit par la suite que le Concerto de Ravel était un chef-d'œuvre. Malheureusement, Ravel ne vécut pas assez longtemps pour assister à cette prise de conscience. Inutile de dire qu'il avait étudié minutieusement les œuvres antérieures pour la main gauche seule (de Saint-Saëns, Godowsky, Czerny, Alkan et

Scriabine) et s'enorgueillissait d'avoir résolu les nombreux problèmes d'ensemble et d'équilibre; il fut donc profondément vexé, lorsque Wittgenstein insista pour faire des "améliorations". "Les interprètes ne doivent pas être des esclaves", affirmait le pianiste. Ce à quoi Ravel répliqua: "Les interprètes sont des esclaves". Wittgenstein créa ce concerto à Vienne, le 5 janvier 1932. Ravel n'était pas présent.

En parlant du concerto, Ravel dit qu'il avait voulu qu'il ne sonne "pas plus mince" qu'un concerto pour les deux mains et nota qu'il contenait d'assez nombreux effets de jazz; et aussi qu'au milieu de l'œuvre, "se greffent mille dessins rythmiques de plus en plus serrés" et que "cette pulsation croît en intensité et en fréquence" avant que, finalement, divers éléments "luttent jusqu'à se briser dans une péroraison brutale". Ceci laisse entendre que, même si, dans l'ensemble, Ravel est heureux ici d'embrasser la notion de la "lutte un peu ridicule", la position implicite ne relève pas de la pure brutalité et il y a aussi de nombreux passages élégiaques, dans lesquels le pouce de la main gauche souligne souvent la mélodie sur une figuration confiée aux autres doigts. Heureusement, avant sa mort, Ravel trouva un interprète idéal en la personne de Jacques Février, dont l'enregistrement réalisé en 1942

avec Charles Münch fait ressortir le côté profond de ce concerto. En fait, la conclusion brutale est d'autant plus troublante que Ravel a travaillé à grande échelle – suscitant une expansivité à laquelle il n'était pas parvenu depuis *Daphnis et Chloé* (1912) et qui n'était pas appelée à se renouveler.

Ravel: Concerto pour piano en sol

C'est plutôt vers un "divertissement" qu'il se tourna alors. Ravel répondait à de nombreux critères du dandy baudelairien, dans sa manière de se vêtir comme dans son art. Parmi ces critères figuraient non seulement un esprit méticuleux, mais aussi le refus de se comporter comme un mouton de Panurge, ainsi qu'une tendance à aimer surprendre les autres sans jamais le montrer. L'artifice et le paradoxe étaient des armes utiles à sa cause et il est donc tout à fait légitime que le concerto pour les deux mains fût beaucoup plus léger et plus brillant que celui pour une seule main, et qu'il lui ait fallu plus longtemps pour écrire ce "jeu d'esprit" apparemment désinvolte. Ravel parlait de Mozart et de Saint-Saëns comme de modèles et, de façon moins judicieuse, il commença par entretenir l'idée de jouer lui-même la partie soliste. Après une étude acharnée des *Études d'exécution transcendante* de Liszt, il fut convaincu par des amis que le milieu de la

cinquantaine n'était peut-être pas le meilleur âge pour se lancer dans la virtuosité.

Comme le Concerto pour la main gauche, celui-ci contient des éléments de jazz qui nous rappellent que Joséphine Baker et la *Revue nègre* étaient le comble du chic à la fin des années 1920. Mais le thème du piccolo au début du premier mouvement a plus d'éléments en commun avec le *txistu*, flûte basque jouée avec les doigts d'une seule main. Dans le deuxième mouvement, Mozart a la préséance et le long thème du piano qui sert d'introduction fut modelé sur le mouvement lent du Quintette avec clarinette, "mesure par mesure". Les doubles croches étincelantes de Saint-Saëns emplissent le finale, mais le scintillement a souvent un arrière-goût de bitonalité – ou plutôt, on peut l'imaginer, comme les cocktails hauts en couleur que Ravel aimait tant préparer. La première exécution de ce concerto, donnée par Marguerite Long à Paris, neuf jours exactement après celle de son pendant à Vienne, remporta un immense succès, tout comme la tournée européenne qu'elle entreprit ensuite avec Ravel. Mais, malgré tout son éclat, cette œuvre possède un équilibre classique qui émut un critique et le poussa à écrire: "Comment chaque note sait d'où elle vient et où elle va!" Ce qui ne veut pas dire que soit exclue la surprise – cette

possession si chère au dandy. La cadence finale du dernier mouvement est, contre toute attente, une reprise de sa cadence initiale; instinctivement, on souhaite que le mouvement recommence. Et pour s'en assurer, on applaudit...

© 2010 Roger Nichols

Traduction: Marie-Stella Pâris

Note de l'interprète

C'est toujours une nouvelle aventure que de rencontrer un chef d'orchestre pour la première fois, encore plus quand vous avez le projet de faire un disque ensemble quelque temps après. Est-ce que nous nous entendrons sur le tempo? Sur les respirations? Sur le caractère de chaque passage?

On peut faire quelques compromis au concert. Pour l'enregistrement qui perdure, c'est plus délicat.

Aussi quand Yan Pascal Tortelier eut la gentillesse de venir me voir, à l'issue d'un concert londonien, je ne pouvais m'empêcher de me poser ces questions.

Pour être sûr que nous partions dans la même direction esthétique, je me suis permis de lui suggérer d'écouter les enregistrements faits dans les années soixante par mon maître bien-aimé Pierre Sancan, ravelien hors

pair. Or, quelle ne fut pas ma surprise quand je l'entendis me répondre: "Mais c'était mon maître aussi!" En une fraction de seconde notre fraternité musicale était scellée! Elle s'est bien sûr prolongée avec bonheur tout au long des séances de studio où nous avons pu, dans une atmosphère de véritable échange, faire ce disque comme sous l'aura bienveillante de notre maître commun.

Associer Massenet à Ravel et Debussy? Quand M. Ghristi de l'Opéra de Paris me demanda, la saison dernière, de jouer des pièces de Massenet, c'est avec curiosité que j'ai découvert ces petits morceaux de caractère qui, sans être des chefs d'œuvre, n'en ont pas moins, par leur tendresse, voire même leur folie, un charme attachant un peu désuet.

Et en les regardant de plus près, nous nous permettons de penser qu'ils se sont peut-être trouvés, en leur temps, au milieu d'autres partitions, sur les pupitres de Ravel et de Debussy...

Comment ne pas penser à "The snow is dancing" en écoutant "Eau vivante"? Ou à "Les Entretiens de la Belle et de la Bête" de la suite *Ma Mère l'oye* dans les "Papillons noirs"? Et la "Toccata" enjouée de Massenet n'est-elle pas de la même famille que celle de Ravel?

À propos d'influence, à l'écoute du deuxième mouvement de la Fantaisie de Debussy, par deux fois un vent tristanesque

se lève. Mais par contre, le tendre thème du début avec ses harmonies subtiles sonne maintenant, à nos oreilles, tellement jazz. Alors qu'en 1890, où était le jazz?

Est-ce que la Fantaisie traînait sur le pupitre de Bill Evans?

© 2010 Jean-Efflam Bavouzet

L'enthousiasme insatiable et la curiosité artistique du pianiste français **Jean-Efflam Bavouzet** l'ont conduit à explorer un répertoire allant de Haydn, Beethoven, Bartók et Prokofiev aux œuvres contemporaines de compositeurs tels que Bruno Mantovani et Jörg Widmann. Ancien élève de Pierre Sancan, il a remporté le premier prix du Concours international Beethoven de Cologne en 1986, a été lauréat des Young Concert Artists Auditions à New York en 1986, et a obtenu le prix de musique de chambre Steven de Groot du Concours Van Cliburn en 1989. Outre son activité de pianiste, il a également récemment achevé une transcription pour deux pianos du poème dansé *Jeux* de Debussy, qui vient juste d'être publiée par les Éditions Durand, avec une préface de Pierre Boulez avec qui il entretient des liens étroits depuis leur premier concert ensemble en 1998, dans le Troisième Concerto pour piano de Bartók avec l'Orchestre de Paris.

Bavouzet se produit avec des orchestres de réputation internationale tels que le Cleveland Orchestra, le London Symphony Orchestra, le London Philharmonic Orchestra, le Philharmonia Orchestra, le Sydney Symphony, le Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin, le Konzerthausorchester Berlin, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre philharmonique de Radio France, l'Orchestre national de France et l'Ensemble orchestral de Paris. Il collabore avec de nombreux chefs, notamment Vladimir Ashkenazy, Valery Gergiev, Daniele Gatti, Sir Andrew Davis, Marc Albrecht, Lawrence Foster, Charles Dutoit, Esa-Pekka Salonen, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano, Zoltán Kocsis et Vassily Sinaisky.

Jean-Efflam Bavouzet a remporté de nombreux prix pour son enregistrement des œuvres complètes pour piano de Debussy, tout particulièrement un prix du *BBC Music Magazine* en 2009 pour le Volume 3 et un prix du *Gramophone* en 2009 pour le Volume 4 (tous deux dans la "catégorie instrumentale"). D'autres prix incluent le "Choc de l'année" du magazine *Le Monde de la Musique* en 2007 et en 2008, et le "Diapason d'or" en 2008 pour le Volume 2. Jean-Efflam Bavouzet est professeur à vie dans le Département de piano de la Hochschule für Musik de Detmold en Allemagne.

Le **BBC Symphony Orchestra** joue un rôle central dans la vie musicale britannique depuis sa création en 1930 et constitue le pilier des Proms de la BBC avec au moins une douzaine de concerts chaque année, incluant les concerts d'ouverture et de clôture du festival. C'est un ardent défenseur de la musique contemporaine, et il a donné les créations de plus de 1000 œuvres de compositeurs allant de Bartók et Chostakovitch aux talents d'aujourd'hui tels que John Adams, Elliott Carter et Kaija Saariaho. Il est l'orchestre associé du Barbican Centre de Londres où il donne une saison annuelle de concerts. Chez lui à Maida Vale au Nord de Londres, il réalise de nombreux enregistrements dont certains sont ouverts au public, et il se produit également à l'étranger. Le BBC Symphony Orchestra entretient des rapports étroits avec son chef principal, Jiří Bělohlávek, son chef principal invité, David Robertson, et son chef lauréat, Sir Andrew Davis.

Chef principal de l'Orchestre symphonique de São Paulo, **Yan Pascal Tortelier** mène une brillante carrière de chef invité avec les orchestres les plus prestigieux du monde. Il a été chef associé de l'Orchestre national du Capitole de Toulouse de 1974 à 1983, chef principal et directeur artistique de l'Ulster

Orchestra de 1989 à 1992, chef principal invité du Pittsburgh Symphony Orchestra de 2005 à 2008. En reconnaissance de son travail exceptionnel comme chef principal du BBC Philharmonic de 1992 à 2003, il a reçu le titre de chef émérite et continue à diriger régulièrement cet orchestre. Il est également chef principal invité de la Royal Academy of Music de Londres. Il s'est produit en Europe avec le London Symphony Orchestra, le London Philharmonic Orchestra, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre philharmonique tchèque, l'Orchestre philharmonique de Saint-Pétersbourg, l'Orchestre philharmonique

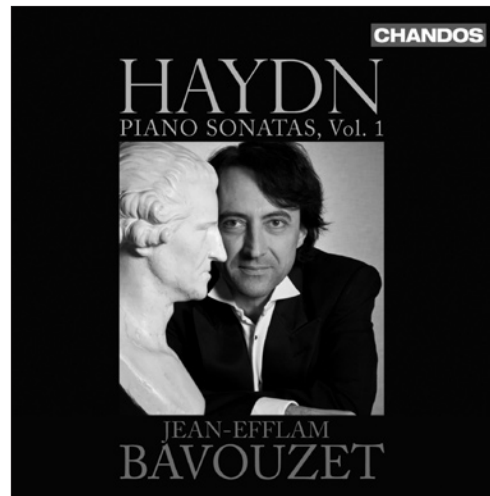
d'Oslo, la Filarmonica della Scala de Milan; en Amérique du Nord avec le Philadelphia Orchestra, le Los Angeles Philharmonic, et les orchestres symphoniques de Boston, Chicago, San Francisco et Montréal; il a également dirigé le Melbourne Symphony Orchestra en Australie, le Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra au Japon, et les orchestres philharmoniques de Hong Kong et de Malaisie. En octobre 2010, il a fait une importante tournée européenne avec l'Orchestre symphonique de São Paulo, se produisant dans des salles prestigieuses parmi lesquelles le Musikverein de Vienne, le Festspielhaus de Salzbourg, le Frankfurt Alte Oper et la Philharmonie de Cologne.

Jean-Efflam Bavouzet during
the recording sessions

© Nikos Zorb



Also available



Haydn
Piano Sonatas, Volume 1
CHAN 10586

Also available



Bartók
The Piano Concertos
CHAN 10610

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK. E-mail: enquiries@chandos.net
Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

Super Audio Compact Disc (SA-CD) and Direct Stream Digital Recording (DSD)

DSD records music as a high-resolution digital signal which reproduces the original analogue waveform very accurately and thus the music with maximum fidelity. In DSD format the frequency response is expanded to 100 kHz, with a dynamic range of 120 dB over the audible range compared with conventional CD which has a frequency response to 20 kHz and a dynamic range of 96 dB.

A **Hybrid SA-CD** is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.

For the works by Debussy and Ravel, a Steinway Model D concert grand piano was supplied by Steinway & Sons.

For the pieces by Massenet, a Steinway Model D concert grand piano (owner: Mrs S.E. Foster) was provided courtesy of Potton Hall.

Recording producers Brian Pidgeon (Debussy, Ravel) and Rachel Smith (Massenet)

Sound engineers Ralph Couzens (Debussy, Ravel) and Jonathan Cooper (Massenet)

Assistant engineer Jonathan Cooper (Debussy, Ravel)

Editor Rachel Smith

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venues Watford Colosseum: 27 and 28 April 2010 (Debussy, Ravel); Potton Hall, Dunwich, Suffolk: 22 June 2010 (Massenet)

Front cover Photograph of Jean-Efflam Bavouzet © Paul Mitchell

Back cover Photograph of Yan Pascal Tortelier by Malcolm Crowthers

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2010 Chandos Records Ltd

© 2010 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK