

BL9



la dolce volta



PLACES CD
TRACKS



Ludwig van BEETHOVEN

1770 – 1827

Franz LISZT

1811 – 1886

Symphonie n°9 en ré mineur / *in D minor* / d-moll, op.125

transcrite pour deux pianos par / *transcribed for two pianos by* / Klavierfassung Franz Liszt

1	Allegro ma non troppo, un poco maestoso	15'46
2	Molto vivace - Presto	14'31
3	Adagio molto e cantabile - Andante moderato - Adagio stesso tempo	14'06
	Finale	23'22
4	Presto	2'19
5	Allegro assai - Presto - Recitativo - Allegro assai	7'11
6	Allegro assai vivace alla Marcia - Andante maestoso - Adagio ma non troppo ma devoto	7'14
7	Allegro energico - Allegro ma non tanto - Prestissimo	6'38

TT' : 67'49

Pouvez-vous nous rappeler le contexte et la genèse de cette transcription ?

Philippe Cassard : Liszt a commencé très tôt à s'intéresser à la transcription pour piano seul des symphonies de Beethoven. Il les a toutes transcrites pour lui-même entre 1837 et 1860. Mais pour la *Neuvième*, avec solistes et chœurs, il opte immédiatement pour la configuration à deux pianos. Il y a des traces d'exécutions publiques avec Hans von Bülow en 1850. L'éditeur Breitkopf lui demande de réviser les huit premières symphonies en 1864 aux fins d'édition, mais souhaite une version à deux mains de la *Neuvième*. Liszt renâcle, envoie d'abord les trois premiers mouvements, propose sa version à deux pianos qu'il juge plus accomplie. Finalement, il envoie à contrecœur une transcription du finale pour deux mains en se déclarant insatisfait du résultat.

Comment l'idée d'enregistrer cette gigantesque transcription a-t-elle germé ?

Philippe Cassard : En réfléchissant, en 2018, comment célébrer Beethoven en 2020 d'une manière originale et personnelle. Pour ma part je n'allais certainement pas me lancer dans l'intégrale des variations ou des 32 sonates pour piano. En écoutant un jour - un peu par hasard - Michel Dalberto dans son enregistrement de la *Pastorale* transcrite par Liszt, j'ai eu l'idée de cette *Neuvième*, dont on ne joue quasiment jamais la version à deux pianos, infiniment plus satisfaisante, de l'aveu même de Liszt, que celle à deux mains. J'en ai aussitôt parlé à Cédric Pescia, qui s'est montré enthousiaste.

Au niveau de l'écriture pianistique, avez-vous davantage l'impression de jouer du Liszt ou du Beethoven ?

Cédric Pescia : Le geste pianistique typiquement beethovénien est peu présent : il n'y a aucune des « bizarreries » de Beethoven, de ses manières très idiomatiques de traiter le piano. Dans ses transcriptions des neuf symphonies, Liszt ne semble pas davantage avoir cherché à imiter les textures pianistiques du compositeur. Sans doute est-ce dû au fait que Beethoven a conçu ses symphonies en pensant directement à l'orchestre et à ses timbres spécifiques – contrairement à d'autres compositeurs qui orchestrent un canevas initialement composé sur un clavier.

Cela dit, il est intéressant de constater des similitudes entre cette *Neuvième* et des œuvres pour piano de Beethoven chronologiquement proches : l'écriture contrapuntique est dans les deux cas très développée et le lyrisme du troisième mouvement de la Neuvième Symphonie fait écho à l'*Arietta* de la Sonate op.111.

Comment se répartissent les notes entre les deux pianistes ? Le choix des parties a-t-il été immédiat ?

Philippe Cassard : Cédric avait déjà joué cette symphonie au piano 1 lorsqu'il était encore étudiant, j'ai donc appris la partie de piano 2.

Les deux parties sont relativement équilibrées en termes de distribution, de registration, même si le primat est donné au piano 1 pour les principaux thèmes et motifs, et que ma partie fait davantage entendre les basses et le soutien harmonique. Mais il n'y a aucune frustration de mon côté, j'ai tellement à faire !

Cédric Pescia : Liszt imagine tout de même quelques interversions, notamment dans le premier mouvement, où entre l'exposition et la réexposition il fait basculer certains thèmes que joue le piano 1 au piano 2 et inversement pour les formules d'accompagnement.

Quand on joue une musique comme celle-ci, on se rend compte qu'il n'y a pas une note qui ne soit pas essentielle – ce qui n'est pas le cas dans toutes les transcriptions de Liszt. L'idée d'une partie prédominante et d'une partie secondaire n'existe pas, chaque note participe à l'ensemble ; c'est autant valable dans la partition originale de Beethoven que dans la transcription magistrale de Liszt.

En quoi tient principalement la difficulté de l'œuvre ?

Philippe Cassard : Elle est déjà purement technique : parvenir à jouer propre sur une très longue durée ! Tout est difficile dans cette partition, le finale est un parcours du combattant, épuisant, il n'y a pas un instant de répit, et même l'*Adagio* requiert une concentration et une écoute mutuelle optimales. Mais au-delà de la réalisation instrumentale, une grosse partie du travail consiste à équilibrer les deux pianos en évitant la surpuissance et à profiter de l'espace pour créer l'illusion de la profondeur et de la stéréophonie, comme avec l'orchestre. Il faut trouver des couleurs, des tenues de pédales, des sonorités, des dosages qui célèbrent cette partition.

Cédric Pescia : Au niveau individuel, c'est absolument redoutable, aussi bien la virtuosité des passages rapides (avec tout ce que la partition comporte d'octaves, de tierces, de sauts, de notes répétées) que le lyrisme des passages plus lents. C'est une gageure de faire chanter les longues phrases du troisième mouvement *Adagio molto e cantabile* : ce mouvement est d'une telle pureté, il faut arriver à mettre de côté toute recherche d'effets et se « contenter » de laisser parler la musique. Nous avons remarqué avec Philippe qu'il y avait remarquablement peu d'indications de dynamiques dans cette œuvre ; cela ne constitue certainement pas pour les interprètes un encouragement à ajouter des dynamiques de leur cru, c'est bien plutôt une incitation à penser avant tout à la grande ligne, à ne pas se perdre dans les détails.

Quelle est la part de fidélité au texte orchestral dans cette transcription ?

Cédric Pescia : Dans ce grand corpus qu'est la transcription des neuf symphonies de Beethoven, Liszt a été d'une fidélité, d'un respect, d'une intelligence et d'une sensibilité absolument phénoménaux. Le respect des timbres de l'orchestre, la fidélité à l'esprit et à la lettre sont exemplaires. Le nombre de mesures est respecté, il n'y a aucun ajout par rapport à l'œuvre originale. Même dans les trémolos – qui sont pourtant une de ses marques de fabrique et peuvent être parfois tapageurs –, Liszt se montre d'une immense sobriété. Cela est même devenu un sujet de réflexion pour Philippe et moi : avait-il conscience qu'il y avait dans l'idée de trémolo quelque chose de potentiellement démonstratif et redondant ? Au départ, nous nous sommes demandé s'il n'était pas dans notre intérêt de prolonger par des trémolos certaines tenues, lorsque le son nous semblait disparaître trop vite (ces tenues étant jouées par des instruments à cordes ou à vent dans la partition originale). Au fil de notre travail, nous y avons renoncé. L'envie de se donner une plus grande latitude en modifiant quelques détails (par exemple rajouter une octave grave qui nous semble justifiée, où une voix qui aurait été omise par le transcripteur) est souvent présente quand on joue des transcriptions. Dans le cas de celle-ci, qui a été réalisée avec un tel respect, notre but a été de rester le plus fidèle possible à Liszt, de prendre sa transcription très au sérieux et de ne pas y adjoindre nos propres idées. Et s'il n'y a pas d'invention de la main de Liszt dans cette partition, il y a néanmoins dans la répartition entre les pianos, dans la manière de faire passer un motif d'un piano à l'autre, une intelligence qui est propre au génie transcripteur de Liszt.

Comment rendre justice aux couleurs de l'orchestre lorsqu'on ne dispose que d'un instrument à cordes frappées ?

Cédric Pescia : C'est certain qu'il y a ce souhait, cette tentative de reproduire au piano les couleurs du hautbois, le moelleux et le vibrato des cordes, le piccolo, la grosse caisse. Un autre défi est de restituer les passages vocaux : les solistes, le chœur. Il est particulièrement difficile de donner l'illusion d'un texte au piano. Comment reproduire sur un clavier ce coup de théâtre qu'est la première intervention du baryton, avec cette manière si spectaculaire de haranguer le public et l'orchestre ? Quels artifices peut-on utiliser quand il s'agit de retrouver le côté légèrement grandiloquent du quatuor de solistes qui chante sans le chœur vers la fin du quatrième mouvement ? Pour ma part, j'essaye systématiquement de me dire intérieurement le texte en allemand. Cela me permet dans une certaine mesure d'en retrouver les inflexions et les articulations au piano. D'ailleurs, même quand je ne joue pas spécifiquement une transcription, c'est souvent un réflexe pour moi d'imaginer d'autres instruments, voire d'ajouter du texte à un thème dont j'ai a priori du mal à saisir les inflexions.

De Furtwängler à Gardiner, il y a mille « manières » orchestrales d'aborder ces œuvres : avez-vous été perméables à certaines esthétiques en particulier ?

Philippe Cassard : Cédric et moi connaissions nos « classiques », mais nous avons surtout évoqué Furtwängler et Harnoncourt. Nous avons constamment la partition d'orchestre à portée de main pour voir comment Liszt résolvait tel ou tel problème, ce qu'il décidait de retrancher, ou comment il faisait ressortir tel détail au détriment d'un autre.

Cédric Pescia : Dans une esthétique tout à fait différente de celles citées plus haut, nous avons également écouté Mariss Jansons. Nous avons été touchés par son lyrisme et une forme de classicisme, loin du tranchant et de la radicalité des versions de Gardiner ou d'Harnoncourt qui mettent en avant la modernité de l'œuvre. Souvent s'est posée la question de savoir si nous voulions conduire notre interprétation vers quelque chose de plus novateur ou alors de plus classique. Nous étions parfois bien incapables de trancher. Nous avons fini par prendre l'œuvre à bras le corps et laisser parler nos tempéraments.

Avez-vous choisi vos tempi dans un souci de fidélité à une agogique et inertie orchestrale ?

Cédric Pescia : En écoutant des versions comme celles de Gardiner ou d'Harnoncourt qui sont globalement plus rapides que la moyenne, on constate déjà les disparités de tempo assez extrêmes qui peuvent exister entre plusieurs versions orchestrales. Quant à la question de l'inertie, elle me semble très liée au type d'instrument et à la taille des effectifs. Certains chefs comme Harnoncourt ont pu questionner le postulat même d'une « inertie orchestrale » en allégeant considérablement le son et les effectifs. Et s'il y a toute une tradition de doubler les vents et de jouer ces symphonies avec de gros effectifs parfois presque mahlériens, on peut s'interroger sur le type d'effectif qui avait cours à l'époque où Liszt a écrit sa transcription.

Evidemment, il y a aussi des choix de tempo qui sont effectués en fonction de la nature même du piano, dont le son ne peut être soutenu de la même manière que celui des instruments de l'orchestre ou des voix. En ce qui concerne le deuxième mouvement, nous avons choisi un tempo aux limites de ce qui est encore réalisable avec le double échappement du piano (et la souplesse du poignet dans la répétition des notes). Cela dit, je pense que si j'étais chef d'orchestre, je m'orienterais vers des tempi qui sont ceux que nous avons choisis dans la version pianistique.

Mais comme pour tout choix d'interprétation, rien n'est jamais gravé dans le marbre, il est très probable qu'en concert les choses bougent encore...

Combien de temps en amont de l'enregistrement avez-vous commencé à travailler cette œuvre ?

Cédric Pescia : C'est un travail de longue haleine qui s'est fait sur une année. Nous avons commencé par travailler l'œuvre chacun de notre côté. Puis nous nous sommes vus un grand nombre de fois. Philippe est venu à Berlin, je suis également allé à Paris, cela généralement pour des sessions de deux jours. Nous en sortions littéralement lessivés, avec les bras en compote et le dos dans le même état. Petit à petit, nous avons construit notre interprétation, passant beaucoup de temps sur les questions d'équilibre, d'articulation, de toucher, de pédale. Nous avons eu la chance de pouvoir roder l'œuvre un certain nombre de fois avant l'enregistrement, ce qui s'est révélé très éclairant. D'ailleurs, notre travail sur la *Neuvième* ne s'arrête pas à l'enregistrement puisque nous avons d'ores et déjà toute une série de concerts avec cette œuvre. Si je compare avec d'autres projets de musique de chambre que j'ai pu monter ces dernières années, que ce soit avec Philippe ou avec d'autres artistes, cette *Neuvième* Symphonie de Beethoven/Liszt est une des choses qui m'a demandé le plus de temps, d'énergie, mais en même temps qui m'a rendu le plus enthousiaste.

Quelle est la stratégie d'enregistrement pour une œuvre de cette dimension ?

Philippe Cassard : Nous avons commencé par enregistrer une à deux prises entières de chaque mouvement pour ensuite nous concentrer sur les passages à améliorer. Il y a un facteur à ne pas négliger, lorsqu'on enregistre une œuvre de cette ampleur : la fatigue physique, musculaire, nerveuse. Le scherzo, par exemple, est terriblement éprouvant, avec toutes les reprises et le da capo. Le finale l'est encore davantage à partir de la marche suivie du *fugato*, et toute la fin si périlleuse. Donc il fallait faire un peu plus de pauses, privilégier de petites sections à améliorer au lieu de s'échiner à vouloir jouer de plus longs passages encore et encore. Mais le dernier jour, nous avons rejoué toute la symphonie, et nous avons constaté avec beaucoup de plaisir que l'énorme travail produit pendant ces quatre jours avait été payant !

Comment avez-vous procédé pour le choix des instruments ayant servi à l'enregistrement ?

Cédric Pescia : Un élément décisif dans l'identité sonore de notre enregistrement a en effet été le choix des instruments. Il était très important pour nous de pouvoir obtenir une véritable rondeur et une belle longueur dans le son, afin de pouvoir faire chanter tous les passages lyriques. La perspective d'enregistrer au studio Teldex, avec son acoustique extraordinaire, sans être trop vaste, a également conditionné notre choix. Nous nous sommes naturellement portés vers des instruments qui allaient davantage dans le sens de la chaleur que de la brillance. J'ai ainsi pu choisir deux pianos qui, s'ils se mariaient extrêmement bien, restaient tout de même très identifiables par leur timbre. Tous deux possédaient en outre les qualités typiques de Bechstein : une transparence, un fruité dans le son, une richesse des harmoniques.

Enfin, sur le plan mécanique, nous avons bien évidemment besoin d'une grande précision, notamment au niveau du double-échappement.

Vos propres sensations différent-elles beaucoup entre le quatre mains et le deux pianos ?

Cédric Pescia : La première différence porte sur l'espace disponible. À quatre mains nous avons sans cesse la sensation d'être privé de notre espace vital, soit du côté droit, soit du côté gauche, tandis qu'à deux pianos nous conservons à la fois l'espace et le confort de jeu habituels. Cela dit, que ce soit à deux pianos ou à quatre mains, le son est tout aussi difficile à contrôler. Il faut beaucoup d'expérience pour être à l'aise avec les questions de balance. Enfin, si la configuration à deux pianos n'apporte pas la proximité du quatre mains – au sens où l'on peut sentir la respiration de l'autre, regarder les mains de l'autre, tout ce qui rend le jouer-ensemble plus facile –, cela n'a pas été trop gênant pour nous dans le sens où nous avons peu à peu développé avec Philippe une manière « d'être ensemble » très naturelle, presque miraculeuse.

Enfin, la configuration à deux pianos permet certaines expériences acoustiques tout à fait à intéressantes : au studio Teldex, notre preneur de son nous a très vite suggéré de retirer complètement les deux couvercles. Si ce n'est pas quelque chose de réalisable en concert (puisque le son aura tendance à partir vers le haut et non pas vers le public), pour l'enregistrement et le confort de jeu, c'était une impression magnifique car les sons des deux pianos se mélangeaient véritablement.



Cédric Pescia

Né à Lausanne, de nationalité suisse et française, Cédric Pescia étudie aux Conservatoires de Lausanne (Christian Favre) et Genève (Dominique Merlet), à l'Universität der Künste de Berlin (Klaus Hellwig) et à « L'International Piano Academy, Lake Como » (Dmitri Bashkirov, Leon Fleisher, Andreas Staier, William Grant Naboré et Fou Ts'ong). Parallèlement, il se perfectionne avec Pierre-Laurent Aimard, Daniel Barenboim, Dietrich Fischer-Dieskau, Irwin Gage, Ilan Gronich, Christian Zacharias et le Quatuor Alban Berg.

Il remporte le Premier Prix de la Gina Bachauer International Piano Competition 2002 à Salt Lake City, USA. Il donne des récitals et concerts avec orchestre en Europe, aux USA, en Chine, en Amérique du Sud : Philharmonie et Konzerthaus Berlin, Konzerthaus Vienne, Wigmore Hall Londres, Mozarteum Salzburg, Carnegie Hall New York, au Shanghai Oriental Art Center, Tonhalle Zürich, Printemps de Prague, Lucerne Festival, Menuhin Festival Gstaad, Schleswig-Holstein Musik Festival, Davos Festival, Klavierfestival Ruhr...

Une collaboration de longue date le lie à la violoniste Nurit Stark. Il est directeur artistique de la série lausannoise de musique de chambre Ensemble en Scène.

Il forme également un duo de piano à quatre mains avec Philippe Cassard.

Il est lauréat de la Fondation Leenaards de Lausanne et du Prix Musique de la Fondation Vaudoise pour la culture.

En 2012, il est nommé professeur de piano à la Haute Ecole de Musique de Genève.

www.cedric-pescia.com



Philippe Cassard

Philippe Cassard a été formé par Dominique Merlet et Geneviève Joy-Dutilleux au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Il y a obtenu en 1982 les Premiers Prix de Piano et de Musique de Chambre. Il approfondit ses connaissances pendant deux ans à la Hochschule für Musik de Vienne et reçoit ensuite les conseils du légendaire Nikita Magaloff. Finaliste du Concours Clara Haskil en 1985, il remporte en 1988 le Premier Prix du Concours International de Piano de Dublin.

Invité dès lors par les principaux orchestres européens (London Philharmonic, City of Birmingham Symphony Orchestra, BBC Philharmonic, Orchestres National de France et Philharmonique de Radio France, Capitole de Toulouse, Philharmonie de Budapest, Orchestre de la Radio Danoise...), il joue sous la direction de Sir Neville Marriner, Marek Janowski, Sir Roger Norrington, Charles Dutoit, Yan-Pascal Tortelier, Armin Jordan, Vladimir Fedosseïev...

Son goût pour la musique de chambre et pour le chant lui permettent de jouer avec des artistes tels Christa Ludwig, Karine Deshayes, Angelika Kirchschrager, Wolfgang Holzmair, Michel Portal, David Grimal, Anne Gastinel, Cédric Pescia, les quatuors Ébène, Modigliani, Voce, Hermès... Il forme un duo avec la soprano Natalie Dessay qui a donné près de quatre-vingts concerts depuis 2012 sur les scènes les plus prestigieuses.

Philippe Cassard est une des voix les plus populaires de France Musique, avec plus de 600 émissions présentées depuis 2005. Il a publié deux essais sur Schubert et Debussy (Actes Sud).

www.philippecassard.com

In terms of the piano writing, do you feel more as if you're playing Liszt or Beethoven?

Cédric Pescia: You don't find much by way of typically Beethovenian gestures for the piano: there are none of Beethoven's 'quirks', his very idiomatic way of handling the piano. Nor does Liszt seem to have tried to imitate the older composer's piano textures in his transcriptions of the nine symphonies. Perhaps that's because Beethoven conceived his symphonies with the orchestra and its specific timbres in mind – unlike some other composers, who orchestrate a structure originally composed at the keyboard.

That said, it's interesting to note similarities between the Ninth and those of Beethoven's piano works that are more or less contemporary with it: in both cases the contrapuntal writing is highly developed, and the lyricism of the third movement of the Ninth Symphony echoes the Arietta of the Sonata op.111.

How are the notes distributed between the two pianists? Did you decide at once who would play which part?

Philippe Cassard: Cédric had already played Piano 1 in this symphony when he was still a student, so I learned the Piano 2 part.

The two parts are relatively well balanced in terms of distribution and registration, even if Piano 1 is given primacy for the main themes and motifs, and my part concentrates more on the bass and the harmonic support. But there's no frustration on my side, I have so much to do!

Cédric Pescia: All the same, Liszt does reverse the roles sometimes, especially in the first movement, where he switches certain themes played by Piano 1 in the exposition to Piano 2 for the recapitulation, and vice versa for the accompaniment formulas.

When you play music like this, you realise that there's not a single note that isn't essential – which is not the case in all of Liszt's transcriptions. The idea of a 'dominant' part and a 'secondary' one has no place here, and each note contributes to the whole; that's as true of Beethoven's original score as it is of Liszt's masterly transcription.

What is the main reason the work is so difficult?

Philippe Cassard: The difficulty is already purely technical: to manage to play without wrong notes over a very long period of time! Everything is hard in this score. The finale is a real assault course, absolutely exhausting, without a moment's respite, and even the Adagio requires optimal concentration and mutual listening. But over and above the element of instrumental realisation, a big part of the work you have to do consists in balancing the two pianos while avoiding overpowering volume, and making use of the space to create the illusion of depth and stereophony, as with the orchestra. You have to find colours, pedallings, sonorities and tonal blends that make this score sound its best.

Cédric Pescia: On an individual level, this piece is absolutely fearsome, both the virtuosity of the fast passages (with all those octaves, thirds, leaps and repeated notes) and the lyricism of the slower passages: it's a challenge to make the long phrases of the Adagio molto e cantabile sing; this third movement possesses such purity that you must forget about making an effect and 'content yourself' with letting the music speak for itself. Philippe and I noticed that there are remarkably few dynamic marks in the score; that's certainly not an encouragement to performers to add dynamics of their own, but rather, an incentive to think essentially of the principal line, not to get lost in the details.

To what extent is the transcription faithful to the orchestral text?

Cédric Pescia: Throughout the great corpus of his transcriptions of Beethoven's nine symphonies, Liszt displayed absolutely phenomenal fidelity, respect, intelligence and sensitivity. The respect for the orchestral timbres, the fidelity to the spirit and the letter of the score are exemplary. He respects the number of bars and makes no additions to the original work. Even in the use of tremolos – which are one of his trademarks and can sometimes appear flashy – Liszt shows himself to be extremely sober. This actually gave Philippe and myself food for thought: was Liszt conscious that there was something potentially demonstrative and over the top in the idea of the tremolo? At first we wondered if it would be in our interest to prolong some sustained notes (played by strings or wind in the original score) by adding tremolos when the sound seemed to disappear too quickly. But as our work progressed, we abandoned the idea. Often, when you're playing transcriptions, you feel you want to give yourself greater latitude by modifying a few details (for example, by adding a lower octave that might seem justified, or a voice the transcriber left out). In the case of this one, which was made with such respect, our goal was to remain as faithful as possible to Liszt, to take his transcription very seriously and not to add our own ideas to it. And while this score therefore contains no invention from Liszt's own hand, one nevertheless finds in his division of the material between the pianos, the way he transfers a motif from one instrument to the other, an intelligence that is the hallmark of his genius as a transcriber.

How can you do justice to the colours of the orchestra when you have just a single instrument with strings struck by hammers?

Cédric Pescia: There can be no doubt that Liszt does want to try to reproduce on the piano the colours of the oboe, the silky vibrato of the strings, the piccolo, the bass drum. Another challenge is to perform the vocal passages: the soloists, the chorus. It's especially difficult to create on the piano the illusion of a text. How can you reproduce on a keyboard the *coup de théâtre* of the first entry of the baritone, who so spectacularly admonishes the audience and the orchestra? What tricks can you use to convey the slightly grandiloquent effect of the solo quartet singing without the chorus towards the end of the fourth movement? Personally, I always try to recite the text to myself in German. That enables me to find its inflections and articulations to a certain extent on the piano. Indeed, even when I'm not specifically playing a transcription, it's often a reflex for me to imagine other instruments, or even to add a text to a theme whose inflections I find difficult to grasp.

From Furtwängler to Gardiner, there are myriad orchestral ‘approaches’ to the Beethoven symphonies: were you attracted to certain aesthetics in particular?

Philippe Cassard: Cédric and I were familiar with our ‘classics’, but the conductors we discussed most often were Furtwängler and Harnoncourt. We always had the orchestral score at hand to see how Liszt solved this or that problem, what he decided to omit, or how he brought out one detail to the detriment of another.

Cédric Pescia: In a completely different aesthetic from the two just mentioned, we also listened to Mariss Jansons. We were touched by his lyricism and a form of classicism, far removed from the trenchancy and radicalism of the Gardiner or Harnoncourt versions, which underline the modernity of the work. The question often arose as to whether we wanted to take our interpretation towards something more innovative or more classical. Sometimes we were quite unable to decide. In the end, we grappled with the work head on and let our temperaments speak for themselves.

Did you choose your tempi with the aim of remaining faithful to the agogics and inertia associated with the orchestra?

Cédric Pescia: Listening to versions like Gardiner's or Harnoncourt's, which are faster than the average overall, it's already possible to observe the fairly extreme disparities in tempo that can exist between orchestral interpretations. As to the question of 'inertia', it seems to me that it's closely linked to the types of instrument and the size of the orchestra. A number of conductors, such as Harnoncourt, have been able to call the very premise of 'orchestral inertia' into question by considerably slimming down the sound and the performing forces. And although there is a tradition of doubling the woodwind and playing these symphonies with large, sometimes almost Mahlerian, forces, one wonders what kind of orchestra was the norm at the time Liszt made his transcription.

Obviously, we also made tempo decisions taking into account the very nature of the piano, whose sound cannot be sustained in the same way as that of orchestral instruments or voices. In the second movement, we chose a tempo at the upper limit of what is still possible with the double escapement action of the piano (and the flexibility of the wrist for repeated notes). Having said that, I think that if I were a conductor, I would opt for the same tempi we chose in the piano version.

But as with any interpretative choice, nothing is ever set in stone, and it's very likely that things will change again in concert . . .

How long before the recording did you start preparing this work?

Cédric Pescia: It's a long-term project that took a year to complete. We started out by practising the piece on our own. Then we met up regularly. Philippe came to Berlin, and I sometimes went to Paris, usually for two-day sessions. We emerged from them absolutely washed out, with our arms aching and our backs in the same state. Little by little, we built up our interpretation, spending a lot of time on questions of balance, articulation, touch, pedalling. We were fortunate enough to be able to try the piece out in public a number of times before recording, which proved to be very enlightening. Moreover, our work on the Ninth doesn't end with the recording, since we already have a whole series of concerts planned with this work. If I compare it with other chamber music projects I've done over the last few years, whether with Philippe or with other artists, this Beethoven/Liszt Ninth Symphony is one of the things that took up the most time and energy, but at the same time was one of the most enjoyable.

What is the recording strategy for a work on this scale?

Philippe Cassard: We started by recording one or two complete takes of each movement and then focused on the passages that needed to be improved. There's one factor you can't overlook when recording a work of this magnitude: physical, muscular and nervous fatigue. The scherzo, for example, is terribly gruelling, with all the repeats and the da capo. The finale is even more exhausting, from the march and the fugato that follows it onwards, and the whole final section is so fraught with danger. So we had to take a few more breaks, and give priority to improving small sections rather than struggling to play longer passages over and over again. But on the last day, we replayed the whole symphony, and we were very pleased to see that the enormous amount of work we'd done over those four days had paid off!

How did you go about choosing the instruments for the recording?

Cédric Pescia: It's true that the choice of instruments was a determining element in the sonic identity of our recording. It was very important for us to be able to achieve a truly rounded and resonant sound, so that we could make all the lyrical passages sing. The prospect of recording at Teldex Studio, which has extraordinary acoustics, without being too vast, also conditioned our choice: we naturally went for instruments that were weighted more towards warmth than brilliance. Hence I selected two pianos which, although they matched extremely well, still had their own very identifiable timbre. Both of them also had the typical Bechstein qualities: transparency, a fruity sound and rich harmonics.

Finally, from the point of view of the action, we obviously required great precision, especially in the double escapement.



Cédric Pescia

Cédric Pescia was born in Lausanne and holds joint Swiss and French nationality. He studied at the Conservatoires of Lausanne (Christian Favre) and Geneva (Dominique Merlet), the Universität der Künste in Berlin (Klaus Hellwig) and the Lake Como International Piano Academy (Dmitri Bashkirov, Leon Fleisher, Andreas Staier, William Grant Naboré, Fou Ts'ong). Alongside this he received advanced tuition from Pierre-Laurent Aimard, Daniel Barenboim, Dietrich Fischer-Dieskau, Irwin Gage, Ilan Gronich, Christian Zacharias and the Alban Berg Quartet. He won first prize at the Gina Bachauer International Piano Competition 2002 in Salt Lake City, USA.

Cédric Pescia appears in recital and with orchestra in Europe, the USA, China and South America. His notable engagements have included the Philharmonie and Konzerthaus in Berlin, the Vienna Konzerthaus, the Wigmore Hall in London, the Salzburg Mozarteum, Carnegie Hall in New York, the Shanghai Oriental Art Center, the Tonhalle in Zurich, the Prague Spring, the Lucerne Festival, the Menuhin Festival Gstaad, the Schleswig-Holstein Musik Festival, the Davos Festival and Klavierfestival Ruhr.

He enjoys a longstanding artistic partnership with the violinist Nurit Stark and is artistic director of the Lausanne chamber music series Ensemble enScène.

He also forms a piano duo with Philippe Cassard.

Cédric Pescia has been awarded a scholarship from the Fondation Leenaards of Lausanne and the Music Prize of the Fondation Vaudoise pour la Culture.

In 2012 he was appointed professor of piano at the Haute École de Musique in Geneva.

www.cedric-pescia.com



Philippe Cassard

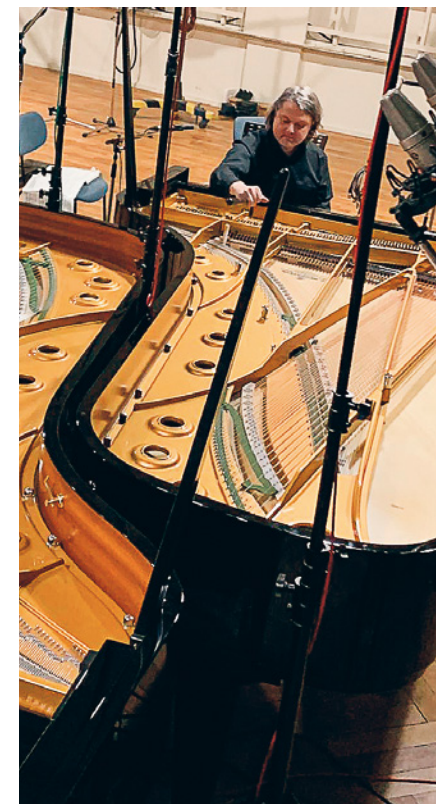
Philippe Cassard trained with Dominique Merlet and Geneviève Joy-Dutilleux at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. In 1982 he was awarded Premiers Prix in piano and chamber music. He rounded out his experience for two years at the Hochschule für Musik in Vienna and then received guidance from the legendary Nikita Magaloff. A finalist at the Clara Haskil Competition in 1985, he won First Prize at the Dublin International Piano Competition in 1988.

Since then he has been invited to appear with the leading European orchestras (London Philharmonic, City of Birmingham Symphony Orchestra, BBC Philharmonic, Orchestre National de France, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre National du Capitole de Toulouse, Budapest Philharmonic, Danish Radio Orchestra, among others), playing under the direction of such conductors as Sir Neville Marriner, Marek Janowski, Sir Roger Norrington, Charles Dutoit, Yan-Pascal Tortelier, Armin Jordan and Vladimir Fedoseyev.

His taste for chamber music and the voice has led him to collaborate with eminent artists like Christa Ludwig, Karine Deshayes, Angelika Kirchschrager, Wolfgang Holzmair, Michel Portal, David Grimal, Anne Gastinel, Cédric Pescia, and the Ébène, Modigliani, Voce and Hermès quartets. He forms a duo with the soprano Natalie Dessay, with whom he has given nearly eighty concerts in the most prestigious venues since 2012.

Philippe Cassard is one of the most popular voices on France Musique, on which he has presented more than 600 programmes since 2005. He has published two essays on Schubert and Debussy (Actes Sud).

www.philippeccassard.com



ルートヴィヒ・ヴァン ベートーヴェン

1770-1827

フランツ・リスト 1811-1886

交響曲第9番ニ短調作品125
フランツ・リスト編曲による2台ピアノ版

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | アレグロ・マ・ノン・トロツポ, ウン・ポコ・マエストーソ | 15'46 |
| 2 | モルト・ヴィヴァーチェ - プレスト | 14'31 |
| 3 | アダージョ・モルト・エ・カンタービレ - アンダンテ・モデラート - アダージョ・ステツソ・テンポ | 14'06 |

	フィナーレ	23'22
--	-------	-------

- | | | |
|---|---|------|
| 4 | プレスト | 2'19 |
| 5 | アレグロ・アッサイ - プレスト - レチタティーヴォ - アレグロ・アッサイ | 7'11 |
| 6 | アレグロ・アッサイ・ヴィヴァーチェ・アラ・マルチア - アンダンテ・マエストーソ
アダージョ・マ・ノン・トロツポ・マ・デヴォート | 7'14 |
| 7 | アレグロ・エネルジコ - アレグロ・マ・ノン・タント - プレスティッシモ | 6'38 |

TT'; 67'49

ピアノ書法に関する質問です。この編曲版からは、リストの作品とベートーヴェンの作品、どちらを演奏している印象をより強く受けますか？

セドリック・ペシャ： ベートーヴェンのピアノ作品に典型的な書法は、ごくわずかしは見出されません。彼らしい“風変わりな”表現、彼特有のピアノの扱いは、いっさい見当たらないのです。9つの交響曲の編曲において、リストがベートーヴェンのピアノ音楽の響きを模倣しようと努めたようには思えません。おそらくそれはベートーヴェン自身が、オーケストラとその特殊な音色を直に念頭に置きつつ、一連の交響曲を構想したことに起因します。彼は、他の作曲家たちのように、先に鍵盤上で作曲した“素描”を管弦楽化したわけではないのです。

ちなみに、第9番と、ベートーヴェンの同時期のピアノ作品群のあいだに類似点多々みとめられるのは興味深いことです。いずれにおいても、対位法的な書法が大いに発展させられていますし、たとえば第9番の第3楽章の叙情性は、最後のピアノソナタ作品111の〈アリエッタ〉と呼応し合っています。

原曲は、どのように2つのピアノ・パートに割り振られていますか？おふたりがどちらを弾くかは、すぐに決まったのですか？

フィリップ・カサール： セドリックが学生時代に第1パートを弾いたことがあったので、私が第2パートを受けもつことになりました。

2つのパートは、音の配分の点でも音色の点でも比較的バランスよく書かれています。ただし主要なテーマやモチーフを弾く先導役は第1奏者で、どちらかと言えば私のパートはバスや和声的なサポートを担う場面が多いです。とはいえ第2奏者も忙しいので、私が欲求不満を抱えることはありません！

セドリック・ペシャ： いっぽうでリストは、時に2つのパートの役割を逆転させてもいます。その好例が、第1楽章の提示部と再現部にみられます。リストは、第1奏者が担う幾つかの主題を第2奏者に弾かせたり、反対に、第2奏者が受けもつ伴奏を第1奏者に託したりしています。

この第9番の編曲版を演奏していると、不可欠ではない音など一つもないことに気づかれます——これは、必ずしもリストの全ての編曲作品に当てはまる特徴ではありません。第9番には、いわゆる支配的なパートと副次的なパートの区分はありませんし、曲全体にとって、ひとつひとつの音がなくてはならない存在です。それは、ベートーヴェンの原曲にも、リストによる見事な編曲版にも、等しく指摘できることです。

この編曲版を演奏する難しさは、主にどこにあると思われますか？

フィリップ・カサール：何より、もっぱらテクニックの観点からみて難曲です。長時間、譜面を正確に音にするだけでも一苦勞ですから！この編曲版は、どこをとっても演奏の難易度が高く、特に 終楽章では、闘い続けてヘトヘトになります。一息できる瞬間など皆無です。第3楽章〈アダージョ〉でさえ、この上ない集中力が求められますし、互いの演奏をできるかぎり注意深く聞き合わなければなりません。しかし、技術的な要素以上に厄介なのは、2台の楽器のどちらかが突出して聞こえないよう、音量のバランスを保つ作業です。さらに、奥行きのある立体的な響き——オーケストラのような響き——を聞いているような錯覚を生み出すべく、空間を有効に利用しなければなりませんし、この作品の長所を引き出す適切な音色、ペダルの長さ、響き、さじ加減を見極めなければなりません。

セドリック・ペシャ：まず個々のパートの次元で、かなり手ごわい作品です。速いパッセージで求められる超絶技巧の点でも——譜面には、オクターヴ、3度音程、跳躍、反復音など、あらゆる“難所”が散りばめられてもいます——、より緩やかなパッセージで求められる叙情性の表現の点でも……。たとえば第3楽章〈アダージョ・モルト・エ・カンタービレ〉で、息の長いフレーズを次々に歌わせるのは賭けも同然です。これほどまでに純粋な楽章においては、あらゆる“ひけらかし”の追求を断念し、音楽をそのまま語らせなければなりません。フィリップと私は、この編曲版に記されている強弱の指示が驚くほど少ないことに気づきました。それは、演奏者が独自に強弱を考案して加えることを推奨しているわけでは決してありません。むしろ演奏者は、細部に気を取られすぎることなく、曲全体の大きな流れを意識するよう促されているのです。

この編曲版のどの部分が、とりわけ原曲の管弦楽書法に忠実でしょうか？

セドリック・ペシャ： ベートーヴェンの全交響曲の編曲という大がかりな作業に、リストは驚くべき誠実さ、敬意、知性、感性をもって向き合いました。彼は、徹底的に原曲のオーケストラの音色を尊重し、各曲の精神と音楽的内容をそのまま再現しています。じっさい、小節数も原曲と同じですし、原曲への加筆は一切みとめられません。リストは、トレモロにおいてさえ——ただしこの技法は、いわば彼の音楽のトレードマークであり、時に仰々しくなりえます——かなり控えめです。これに関して、フィリップと私は熟考しました。トレモロが大げさな感情表現や冗漫な表現を招きうることを、リスト本人は意識していたのだろうか？と……。当初、私たちは、原曲では弦楽器あるいは管楽器に託されている持続音が、ピアノではあまりに早く消えてしまうように感じられる際に、その一部をトレモロによって引き伸ばしたらよいのではないかと考えていました。しかし、この編曲版への理解を深めていく中で、私たちはそれを断念しました。編曲作品を演奏する際に、細部に手を加え、より大きな自由を得たいという欲求を抱くことは、珍しくありません。たとえば、1オクターヴ下の音や編曲者によって省かれた声部を加えるのは、正当な判断であるように思えます。しかしながら、原曲に忠実なリストの“第九”を前にした私たちは、自分たちのアイデアを付け加えることはせず、彼の編曲を何よりも真剣に受けとめ、彼が記した譜をこの上なく忠実に音にすることを目指しました。この編曲版には、リスト自身の創作はみとめられません。それでも、2台のピアノへの音の割り振りや、2パート間でモチーフを移行させる手法の中に、天才編曲家としてのリスト特有の知性が垣間見えます。

この曲を鍵盤打楽器のみで演奏するに当たり、オーケストラの種々の音色をどのように表現し分けていますか？

セドリック・ペシャ：確かにリスト本人が、オーボエの音色、弦楽器の滑らかなヴィブラート、ピッコロ、大太鼓などをピアノで模倣したいと望み、じっさいにそれを試みています。この編曲版が奏者に突きつける大きな課題の一つは、声楽、つまり独唱と合唱の再現です。ピアノが歌詞を表現しているような錯覚を聞き手に抱かせるのは、至難の業です。あの最初のバリトン独唱が、聴衆とオーケストラを相手に華々しく訓示しながら、曲に劇的な急転をもたらすさまを、どのように鍵盤上で再現すべきでしょうか？第4楽章の終盤で、合唱を伴わずに仰々しく歌う4人の独唱者の様子を再現する際に、ピアニストはどのような技巧を用いることができるでしょうか？……私自身は一貫して、ドイツ語の詞を心の中で歌うよう努めています。それによって、詞の抑揚やアーティキュレーションを、ある程度まで表現することができるからです。編曲の演奏時に限らず、日頃から私は、ピアノ以外のさまざまな楽器を反射的に想像したり、即座に抑揚をつかめない旋律に反射的に詞を付けたりしています。

オーケストラによるベートーヴェンの交響曲の演奏については、フルトヴェングラーからガーディナーまで、おびただしい数のアプローチが存在します。今回、何らかの美学や解釈から影響を受けたのでしょうか？

フィリップ・カサール：セドリックと私は、“古典”とされている一連の演奏に関して一通りの知識はありますが、今回はとりわけフルトヴェングラーとアーノンクールのアプローチについて語り合いました。また私たちは、オーケストラ・スコアをつねに手元に置き、リストが個々の問題をどのように解決し、何を省くことにしたのか、そして彼が、どの細部を優先して際立たせたのかを、つぶさに確認しました。

セドリック・ペシャ：先に名が挙げた指揮者たちとは全く異なる方向性を示したのが、マリス・ヤンソンスです。私たちは彼の演奏を聴き、叙情性と、ある種の古典美に心を打たれました。それは、作品の現代性を前面に押し出すガーディナーやアーノンクールの決然たる急進主義とは大きく異なるアプローチです。フィリップと私は、自分たちがより革新的な解釈へ向かいたいのか、より古典的な解釈を目指したいのか、しばしば自問しました。時折り、きっぱり決断できないこともありました。最終的に私たちは、第9番をあるがままに丸ごと受けとめ、自分たちの心が感じるままに演奏しました。

テンポの決定に際しては、オーケストラ特有のアゴーギク(速度法)や“機動力の低さ”に忠実であることも考慮したのでしょうか？

セドリック・ペシャ：ガーディナーやアーノンクールらの、全体的にテンポの速い演奏を聞くだけで、それぞれのオーケストラのテンポ設定が極端に異なることを意識させられます。機動力の問題は、楽器のタイプや編成のサイズと密に関係しています。じっさい、アーノンクールら幾人かの指揮者たちは、響きを抑え、編成を著しく小さくすることによって、“オーケストラの機動力の低さ”という前提そのものを見直しました。ベートーヴェンの交響曲の演奏において、管楽器の数を2倍に増やし、時にマーラーの交響曲さながらに巨大編成のオーケストラを用いる伝統があるいっぽうで、リストがこの編曲版を手がけた当時に主流だったオーケストラの編成を追求することもできます。

当然ながら、今回、ピアノの特性を考慮して設定したテンポもあります。この楽器では、オーケストラの種々の楽器や声と同様の方法で音を持続させることはできないからです。たとえば第2楽章では、ピアノのダブル・エスケープメント・アクション(そして反復音に関しては手首の柔軟性)で何とか対応できるテンポを選びました。ちなみに私は、もしも自分がオーケストラの指揮者だったら、私たちが2台ピアノ版で採用したテンポを指向するだろうと思います。

そうは言うものの、演奏をめぐる全ての選択がそうであるように、大理石に刻まれ固定された決定事項はひとつもありません。コンサートでは、かなり高い確率で、物事が流動的に変化しますから……。

レコーディングまで、どれくらいの期間、この編曲版の準備に励んだのでしょうか？

セドリック・ペシャ：一年という長い時間をかけて準備しました。まず個々の練習を開始し、その後に2人で何度も合わせました。フィリップがベルリンに来ることもあれば、私がパリを訪れることもありました。たいていは都度、2日間、一緒に弾きました。毎回、練習の終わりには、腕も背中も疲労が限界に達し、クタクタでした。私たちは、たっぷりと時間をかけて、バランス、アーティキュレーション、タッチ、ペダルの問題と向き合いながら、自分たちの解釈を少しずつ構築していきました。こうして幸運なことに、録音前に、ある程度の回数を重ねて演奏を調整し、“熟させる”ことができたのです。それは曲への理解を深める貴重な機会となりました。そのうえ、私たちの第9番への取り組みは録音とともに終わるわけではありません。なぜなら今後、一連のコンサートで、この編曲版を演奏することになっているからです。ここ数年のあいだ私が関わったさまざまな——フィリップや他のアーティストたちとの——室内楽プロジェクトの中でも、ベートーヴェン／リストの“第九”は、私がもっとも多くの時間とエネルギーと情熱を注ぐことになった作品です。

この大作を録音するに当たり、何らかの“戦略”を練ったのでしょうか？

フィリップ・カサール： まず各楽章を2回ずつ通して録音した後に、個々のパッセージのテイクを録り、改良を目指しました。これほど長大な作品を録音する場合、どうしても無視できないのが、肉体と神経の疲労です。たとえばスケルツォ楽章(第2楽章)の演奏は、一連のリピートとダ・カーポも相まって、恐ろしく過酷です！ そのうえ終楽章も、フガートに続くマーチ以降、いっそう演奏がハードになり、終盤は難所だらけです。そのため、長めのパッセージを繰り返し演奏して疲労困憊するのを避けるために、休憩を多めに取りながら、小さなセクションの改良を優先する必要がありました。それでも最終日には、交響曲全体をもう一度、通して演奏しました。私たちは、4日のあいだ注いだ並々ならぬ努力が報われたことを、大きな喜びとともに確認することになりました！

録音で用いる楽器の選択には、どのように関わったのですか？

セドリック・ペシャ：確かに、今回のアルバムの“響きのアイデンティティ”に決定的な影響を与えた要素の一つが楽器です。私たちは、叙情的なパッセージを十分に歌わせるべく、まろやかな音色と美しい音の持続にとことんこだわってピアノを選びました。さらに、さほど広くはないテルデックス・スタジオの素晴らしい音響も念頭に置きました。したがって、私たちがブリリアントな音色よりも、ぬくもりのある音色を特長とする楽器を求めたのは自然の成り行きでした。こうして私が選んだ2台のピアノは、互いにこの上なく調和するいっぽうで、それぞれかなり個性的な音色を聞かせます。そしていずれの楽器も、透明感、香り高い音色、豊かな倍音といった、ベヒシュタインならではの響きの特性を具えています。

メカニックの観点から言えば、私たちは当然ながら、高度に精密なダブル・エスケープメント・アクションを誇る楽器を求めました。



セドリック・ペシャ

ローザンヌ出身。スイスとフランスの国籍を持つ。ローザンヌ音楽院でクリスティアン・ファヴルに、ジュネーヴ音楽院でドミニク・メルレに、ベルリン芸術大学でクラウス・ヘルヴィッヒに師事。「コモ湖国際ピアノ・アカデミー」ではドミトリー・バシキーロフ、レオン・フライシャー、アンドレアス・シュタイアー、ウィリアム・グラント・ナボレ、フー・ツォンより指導を受けた。並行して、ピエール＝ロラン・エマール、ダニエル・バレンボイム、ディートリヒ・フィッシャー＝ディースカウ、アーウィン・ゲイジ、イラン・グロニッチ、クリスティアン・ツァハリス、アルバン・ベルク四重奏団のもとでも研鑽を積んだ。

2002年、アメリカのソルト・レイク・シティで行われたジーナ・バッカウアー国際ピアノ・コンクールで第1位に輝く。

ヨーロッパ、アメリカ、中国、南米にてリサイタルなどの演奏活動を行い、これまでベルリンのフィルハーモニーやコンツェルトハウス、ウィーン・コンツェルトハウス、ロンドンのウィグモア・ホール、ザルツブルクのモーツァルテウム、ニューヨークのカーネギー・ホール、上海東方芸術センター、チューリヒ・トーンハレのほか、プラハの春、ルツェルン、メニューイン・グシュタード、シュレスヴィヒ＝ホルシュタイン、ダヴォス、ルール・ピアノなどの国際音楽祭で演奏。

ヴァイオリン奏者ヌリト・スタークとのデュオ活動は長きにわたる。ローザンヌの室内楽シリーズ「アンサンブル・アンセーヌ(Ensemble en Scène)」では芸術監督を務めている。

ローザンヌ・レナード財団賞、ヴォー文化財団音楽賞を受賞。

2012年、ジュネーヴ州立高等音楽院のピアノ科教授に就任。

www.cedric-pescia.com



フィリップ・カサール

パリ国立高等音楽院でドミニク・メルレとジュヌヴィエーヴ・ジョワ(デュティユー夫人)に師事。1982年、ピアノ科と室内楽科で1等賞を得て同院を卒業した。ウィーン国立音楽大学でも2年間研鑽を積み、のちに高名なピアニスト、ニキータ・マガロフからも薫陶を受けている。1985年、クララ・ハスキル国際ピアノコンクールに入賞。1988年、ダブリン国際ピアノコンクールで第1位に輝いた。

以来、ロンドン・フィルハーモニー管弦楽団、バーミンガム市交響楽団、BBCフィルハーモニック、フランス国立管弦楽団、フランス放送フィルハーモニー管弦楽団、トゥールーズ・キャピトル国立管弦楽団、ブダペスト・フィルハーモニー管弦楽団、デンマーク放送交響楽団など、ヨーロッパの主要オーケストラからソリストとして招かれ、サー・ネヴィル・マリナー、マレク・ヤノフスキ、サー・ロジャー・ノリントン、シャルル・デュトワ、ヤン・パスカル・トルトゥリエ、アルミン・ジョルダン、ウラディーミル・フェドセエフらの指揮で演奏している。

室内楽と声楽をこよなく愛するカサールは、これまでクリスタル・ルトヴィヒ、カリーヌ・デエ、アンゲリカ・キルヒシュラーガー、ウォルフガング・ホルツマイアー、ミシェル・ポルタル、ダヴィド・グリマル、アンヌ・ガスティネル、セドリック・ペシャ、エベヌ四重奏団、モディリアーニ四重奏団、ヴォーチェ四重奏団、エルメス四重奏団らと共演。ソプラノ歌手ナタリー・デセイと結成したデュオでは、2012年以来、各地の一流ホールで約80公演を行っている。

演奏活動のかたわら、2005年からはクラシック・ラジオ局フランス・ミュージック(ラジオ・フランス)のプレゼンターとしても好評を博しており、番組出演は約600回にのぼる。代表的な著書として、シューベルトとドビュッシーに関する2冊の随筆(Actes Sud社)が挙げられる。

www.philippeccassard.com

Können Sie von der Entstehung der Bearbeitung erzählen?

Philippe Cassard: Liszt begann sehr früh, sich für die Bearbeitung der Sinfonien Beethovens für Soloklavier zu interessieren. Er bearbeitete sie alle für sich selbst zwischen 1837 und 1860. Doch bei der *Neunten*, mit Solisten und Chören, entschied er sich sofort für zwei Klaviere. Es gibt Hinweise auf öffentliche Aufführungen mit Hans von Bülow 1850. Der Verlag Breitkopf bat ihn 1864, die acht ersten Sinfonien zur Veröffentlichung zu überarbeiten, aber wünschte eine Version zu zwei Händen der *Neunten*. Liszt sträubte sich, schickte zunächst die ersten drei Sätze und bot seine Version für zwei Klaviere an, die er vollendeter fand. Letztendlich schickte er wider Willen die Bearbeitung des Finales zu zwei Händen, obgleich er angab, unzufrieden mit dem Ergebnis zu sein.

Woher kam die Idee, diese gigantische Bearbeitung einzuspielen?

Philippe Cassard: Bei der Überlegung 2018, wie man Beethoven 2020 auf originelle und persönliche Weise feiern könnte. Ich hätte mich gewiss nicht an eine Gesamtausgabe der Variationen oder der 32 Klaviersonaten gewagt. Als ich eines Tages durch Zufall Michael Dalbertos Einspielung der von Liszt bearbeiteten *Pastorale* hörte, kam mir die Idee der *Neunten*, deren Version für zwei Klaviere kaum gespielt wird, obgleich sie laut Liszt weitaus befriedigender ist als die Version zu zwei Händen. Ich erzählte sogleich Cédric davon, der begeistert war.

Haben Sie, was die Klavierschreibweise angeht, eher den Eindruck Liszt oder Beethoven zu spielen?

Cédric Pescia: Die typisch Beethovensche Klaviergeste ist wenig präsent: Es finden sich keine der „Bizarrerien“ Beethovens, keine seiner sehr idiomatischen Arten, das Klavier zu behandeln. In Liszts Bearbeitungen der neun Sinfonien schien Liszt auch nicht die Klaviertexturen des Komponisten imitieren zu wollen. Sicher liegt es daran, dass Beethoven seine Sinfonien komponierte, indem er direkt ans Orchester und dessen spezielle Klangfarben dachte – im Gegensatz zu anderen Komponisten, die einen zunächst auf dem Klavier komponierten Entwurf orchestrieren.

Dennoch ist es interessant, Ähnlichkeiten zwischen der Neunten und Beethovens Klavierwerken aus derselben Zeit festzustellen: Die kontrapunktische Schreibweise ist in beiden Fällen stark ausgeprägt, und die Lyrik des dritten Satzes der *Neunten Sinfonie* greift die *Arietta* der *Klaversonate op. 111* auf.

Wie sind die Noten zwischen den beiden Pianisten verteilt? Konnten Sie sich unmittelbar für eine der beiden Stimmen entscheiden?

Philippe Cassard: Cédric hatte die Sinfonie bereits am 1. Klavier gespielt, als er noch Student war, so lernte ich die Stimme für das 2. Klavier.

Die beiden Stimmen sind recht ausgewogen, was die Verteilung und Registrierung betrifft, auch wenn das 1. Klavier bei den Hauptthemen und -motiven Vorrang hat und meine Stimme mehr tiefe Töne und harmonische Unterstützung liefert. Aber das sorgt meinerseits für keinerlei Frust. Ich habe unheimlich viel zu tun!

Cédric Pescia: Liszt baute immerhin einige Abwechslungen ein, insbesondere im ersten Satz, wo er einige Themen des 1. Klaviers zwischen der Exposition und der Reprise an das 2. Klavier abgab und umgekehrt für die Begleitfiguren.

Wenn man eine Musik wie diese spielt, merkt man, dass es keine einzige überflüssige Note gibt – was nicht in allen Bearbeitungen von Liszt so ist. Den Gedanken einer vorrangigen und einer zweitrangigen Stimme gibt es nicht. Jede Note trägt zum Ganzen bei. Dies stimmt in Beethovens Original sowie in Liszts meisterhafter Bearbeitung.

Worin besteht die größte Schwierigkeit des Werks?

Philippe Cassard: Es ist zu allererst eine rein technische Schwierigkeit: Man muss über einen sehr langen Zeitraum sauber spielen können! Alles an der Partitur ist schwierig, das Finale ist ein Hindernislauf, kräftezehrend, es gibt keine Atempause, und selbst das *Adagio* erfordert eine optimale Konzentration und eine ausgeprägte Fähigkeit, sich gegenseitig zuzuhören. Doch über die instrumentale Umsetzung hinaus besteht ein Großteil der Arbeit darin, die beiden Klaviere ins Gleichgewicht zu bringen, dabei die Überhöhung zu vermeiden und den Raum zu nutzen, um eine Illusion der Tiefe und Stereophonie zu schaffen, wie mit dem Orchester. Es gilt, Farben, das Aushalten der Pedale, Klänge und Dosierungen zu finden, die diese Partitur zelebrieren.

Cédric Pescia: Für das Individuum ist es absolut furchterregend, sowohl die Virtuosität der schnellen Passagen (mit allen Oktaven, Terzen, Sprüngen, wiederholten Noten der Partitur) als auch die Lyrik der langsameren Passagen: Es ist nahezu unmöglich, die langen Phrasen des dritten Satzes *Adagio molto e cantabile* singen zu lassen: Dieser Satz ist von solcher Reinheit, dass man jegliches Streben nach Effekten außen vor lassen und sich damit „begnügen“ muss, die Musik sprechen zu lassen. Philippe und mir ist aufgefallen, dass das Werk bemerkenswert wenige Dynamikangaben enthält. Dies bedeutet gewiss nicht, dass die Interpreten Dynamiken nach Gutdünken hinzufügen sollen – es ist vielmehr eine Aufforderung, den roten Faden im Blick zu behalten und sich nicht in Details zu verlieren.

Wie treu ist die Bearbeitung der Orchesterpartitur?

Cédric Pescia: Im großen Korpus, die die Bearbeitungen der neun Sinfonien Beethovens bilden, legte Liszt absolut phänomenale Treue, Respekt, Intelligenz und Sensibilität an den Tag. Die Einhaltung der Klangfarben des Orchesters, die Treue gegenüber Form und Idee sind beispielhaft. Er hielt die Anzahl der Takte ein und fügte gegenüber dem Originalwerk nichts hinzu. Sogar in den Tremolos, die doch eigentlich sein Markenzeichen sind und zuweilen reißerisch sein können, zeigte sich Liszt äußert maßvoll. Philippe und ich haben darüber nachgedacht: Wusste er, dass die Idee des Tremolos etwas potenziell Demonstratives und Überflüssiges hatte? Zu Beginn fragten wir uns, ob es uns nicht dienlich wäre, einige ausgehaltene Töne mit Tremolos zu verlängern, wenn der Klang zu schnell zu verschwinden schien (da diese Töne im Original von Streichern oder Bläsern gespielt werden). Im Laufe unserer Arbeit verzichteten wir darauf. Den Drang, sich durch die Veränderung einiger Details mehr Freiraum zu erspielen, hat man oft bei Bearbeitungen (zum Beispiel durch das Hinzufügen einer tiefen Oktave, die uns gerechtfertigt scheint, oder einer Stimme, die vom Bearbeiter vermeintlich vergessen wurde). Diese Bearbeitung wurde jedoch mit so viel Respekt geschaffen, dass wir Liszt möglichst treu bleiben, seine Bearbeitung sehr ernst nehmen und keine eigenen Ideen einbringen wollten. Obgleich es in der Partitur keine eigene Erfindung von Liszt gibt, zeugt die Verteilung auf die Klaviere und die Art, wie ein Motiv von einem Klavier zum anderen übergeht, von einer Intelligenz, die dem Bearbeitungs-genie Liszts ureigen ist.

Wie wird man den Farben des Orchesters gerecht, wenn man nur ein Instrument hat, bei dem die Saiten angeschlagen werden?

Cédric Pescia: Gewiss möchte und versucht man, am Klavier die Farben der Oboe, die Weichheit und das Vibrato der Streicher, die Piccoloflöte, die Basstrommel nachzuahmen. Eine weitere Herausforderung ist es, die Stimmpassagen wiederzugeben: die Solisten, den Chor. Es ist besonders schwierig, am Klavier die Illusion eines Texts zu erschaffen. Wie stellt man am Klavier das unerwartete Auftauchen des Baritons dar, der sich so spektakulär an das Publikum und das Orchester richtet? Welche Kniffe lassen sich zum Nachbilden der leicht hochtrabenden Manier des Solistenquartetts nutzen, das am Ende des vierten Satzes ohne den Chor singt? Ich für meinen Teil versuche, mir systematisch innerlich den Text auf Deutsch vorzusagen. Das erlaubt es mir in gewisser Hinsicht, die Modulationen und Artikulationen am Klavier wiederzufinden. Im Übrigen, auch wenn ich nicht gerade eine Bearbeitung spiele, habe ich den Reflex, mir andere Instrumente vorzustellen oder mir gar einen Text für ein Thema auszudenken, dessen Modulationen ich zunächst schlecht begreife.

Von Furtwängler bis hin zu Gardiner gibt es Tausende Arten und Weisen, diese Werke mit dem Orchester anzugehen: Waren Sie gewissen Ästhetiken gegenüber besonders empfänglich?

Philippe Cassard: Cédric und ich kennen die „Klassiker“, aber wir haben uns vor allem auf Furtwängler und Harnoncourt berufen. Wir hatten ständig die Orchesterpartitur in Reichweite, um zu sehen, wie Liszt dieses oder jenes Problem löste, was er strich oder wie er ein bestimmtes Detail auf Kosten eines anderen hervorhob.

Cédric Pescia: Außerdem haben wir Mariss Jansons gehört, mit einer Ästhetik, die sich ganz und gar von jener der oben genannten unterscheidet. Berührt haben uns seine Lyrik und eine Form der Klassik, die weit von der Schärfe und der Radikalität von Gardiners oder Harnoncourts Versionen entfernt sind, welche die Modernität des Werks hervorheben. Oft stellte sich die Frage, ob wir unsere Interpretation eher innovativ oder aber klassisch gestalten wollten. Zuweilen konnten wir uns nicht entscheiden. Letztendlich packten wir das Werk einfach an und ließen unsere Temperamente sprechen.

Haben Sie Ihre Tempi ausgewählt, um einer Agogik und der Trägheit des Orchesters treu zu bleiben?

Cédric Pescia: Wenn man Versionen wie jene von Gardiner oder Harnoncourt hört, die allgemein schneller als der Durchschnitt sind, stellt man bereits ziemlich extreme Tempounterschiede zwischen verschiedenen Orchesterversionen fest. Was die Trägheit betrifft, erscheint mir diese mit der Art des Instruments und der Besetzung zusammenzuhängen. Gewisse Dirigenten wie Harnoncourt konnten das Postulat der „Orchesterträgheit“ infrage stellen, indem er den Klang und die Besetzung wesentlich erleichterte. Und obwohl die Tradition es so will, dass die Bläser verdoppelt und diese Sinfonien mit großen, nahezu Mahlerischen Besetzungen gespielt werden, kann man sich fragen, welche Art Besetzung zu Zeiten von Liszts Bearbeitung üblich war.

Natürlich werden Tempoentscheidungen auch je nach Art des Klaviers getroffen, da Klaviere Töne nicht aushalten können wie die Instrumente eines Orchesters oder Stimmen. Bezüglich des zweiten Satzes haben wir ein Tempo an der Grenze des Machbaren mit der doppelten Auslösung des Klaviers gewählt (und der Flexibilität des Handgelenks bei der Wiederholung der Noten). Dennoch – wäre ich Dirigent, würde ich mich nach den Tempi richten, die wir in der Klavierversion gewählt haben.

Aber wie bei jeder Interpretationsentscheidung ist nichts in Stein gemeißelt. Sehr wahrscheinlich werden sich die Dinge im Konzert noch ändern...

Wie lange vor dem Einspielen haben Sie begonnen, am Werk zu arbeiten?

Cédric Pescia: Es war ein langwieriger Prozess, über ein Jahr hinweg. Zunächst arbeitete jeder für sich am Werk. Dann trafen wir uns unzählige Male. Philippe kam nach Berlin oder ich nach Paris – meist für zwei Tage. Danach waren wir wie ausgelaugt, hatten Arme aus Wackelpudding und den Rücken im selben Zustand. Nach und nach nahm unsere Interpretation Form an, wobei wir viel Zeit mit den Fragen des Gleichgewichts, der Artikulation, des Anschlags, des Pedals verbrachten. Wir hatten das Glück, das Werk vor dem Einspielen einige Male zu üben, was sehr aufschlussreich war. Im Übrigen endet unsere Arbeit an der *Neunten* nicht mit der Platte, da wir bereits eine ganze Konzertsreihe mit dem Werk geplant haben. Im Vergleich mit meinen anderen Kammermusikprojekten der letzten Jahre, sei es mit Philippe oder anderen Künstlern, hat mir die *Neunte Sinfonie* von Beethoven/Liszt am meisten Zeit und Energie abverlangt, mich aber auch am meisten begeistert.

Welche Strategie verfolgt man beim Einspielen eines Werks dieser Größenordnung?

Philippe Cassard: Wir haben begonnen, jeden Satz ein- oder zweimal vollständig einzuspielen, um uns dann auf die verbesserungswürdigen Passagen zu konzentrieren. Ein Aspekt ist nicht zu vernachlässigen, wenn man ein Werk dieses Ausmaßes einspielt: Es kostet Kraft, Muskeln und Nerven. Das Scherzo ist beispielsweise furchtbar anstrengend, mit all den Wiederholungen und dem Dacapo. Das Finale ist es noch mehr ab dem stetigen Marsch des Fugatos, und das gesamte, so gewagte Ende. So mussten wir mehr Pausen einlegen und kurze zu verbessernde Abschnitte bevorzugen, statt uns damit abzukämpfen, längere Passagen wieder und wieder zu spielen. Aber am letzten Tag haben wir die gesamte Sinfonie noch einmal durchgespielt und mit großer Freude festgestellt, dass sich die enorme Arbeit der vergangenen vier Tage ausgezahlt hatte!

Wie haben Sie die Instrumente für die Aufnahme gewählt?

Cédric Pescia: Tatsächlich war die Wahl der Instrumente ein entscheidender Faktor für die klangliche Identität unserer Platte. Es war uns sehr wichtig, eine wahrhaftige Rundheit und eine schöne Länge des Klangs zu erzielen, um alle lyrischen Passagen zum Singen bringen zu können. Die Aussicht, im Teldex Studio einzuspielen, das eine herrliche Akustik hat, ohne jedoch zu groß zu sein, hat unsere Wahl ebenfalls beeinflusst: Sie fiel auf Instrumente, die mehr Wärme als Brillanz innehaben. So konnte ich zwei Klaviere wählen, die extrem gut zueinanderpassten und dennoch durch ihre Klangfarbe sehr leicht zu erkennen blieben. Beide hatten überdies typische Bechstein-Merkmale: Transparenz, klangliche Fruchtigkeit, reiche Obertöne.

In mechanischer Hinsicht brauchten wir natürlich große Präzision, insbesondere bei der doppelten Auslösung.

Unterscheidet sich Ihr eigenes Empfinden stark zwischen der Version zu vier Händen und der für zwei Klaviere?

Cédric Pescia: Der erste Unterschied ist der vorhandene Raum. Zu vier Händen haben wir stets das Gefühl, dass uns unser Raum genommen wird, entweder rechts oder links, während wir bei zwei Klavieren zugleich den üblichen Raum und den Spielkomfort wahren. Ob nun aber mit zwei Klavieren oder zu vier Händen – der Klang ist ebenso schwer zu kontrollieren. Es erfordert viel Erfahrung, die Fragen der Ausgewogenheit ins Reine zu bringen. Obwohl die Konfiguration mit zwei Klavieren nicht die Nähe der Version zu vier Händen gestattet – in dem Sinne, dass man das Atmen des anderen hören, seine Hände sehen und alles mitbekommen kann, was das Zusammenspiel erleichtert – war dies für uns nicht allzu hinderlich, da Philippe und ich nach und nach eine sehr natürliche, nahezu surreale Art und Weise des „Zusammenseins“ entwickelt haben.

Zu guter Letzt ermöglicht die Konfiguration mit zwei Klavieren gewisse hochinteressante akustische Erlebnisse: Im Teldex Studio legte uns der Tonmeister rasch nahe, die beiden Deckel völlig zu entfernen. Dies mag im Konzert nicht möglich sein (da der Klang nach oben statt Richtung Publikum ginge), schuf aber für das Einspielen und den Spielkomfort einen wunderbaren Eindruck, weil sich die Töne der beiden Klaviere wirklich mischten.



Cédric Pescia

Cédric Pescia wurde in Lausanne geboren und besitzt die Schweizer und französische Staatsbürgerschaft. Unterricht erhielt er am Conservatoire de Lausanne (Christian Favre), am Konservatorium von Genf (Dominique Merlet), an der Universität der Künste in Berlin (Klaus Hellwig) sowie an der International Piano Academy Lake Como (Dmitri Baschkirow, Leon Fleisher, Andreas Staier, William Grant Naboré und Fou Ts'ong). Parallel bildete er sich mit Pierre-Laurent Aimard, Daniel Barenboim, Dietrich Fischer-Dieskau, Irwin Gage, Ilan Gronich, Christian Zacharias und dem Alban Berg Quartett weiter.

2002 gewann Cédric Pescia die Gina Bachauer International Piano Competition in Salt Lake City, USA. Er konzertiert solo oder mit Orchester in Europa, den USA, China und Südamerika: Berliner Philharmonie, Konzerthaus Berlin, Wiener Konzerthaus, Londoner Wigmore Hall, Mozarteum in Salzburg, New Yorker Carnegie Hall, Shanghai Oriental Art Center, Tonhalle Zürich, Prager Frühling, Lucerne Festival, Gstaad Menuhin Festival, Schleswig-Holstein Musik Festival, Davos Festival, Klavierfestival Ruhr.

Eine langjährige Zusammenarbeit verbindet ihn mit der Violinistin Nurit Stark. Zudem ist er künstlerischer Leiter der Lausanner Kammermusik-Konzertreihe Ensemble enScène.

Cédric Pescia ist Preisträger der Lausanner Stiftung Fondation Leenaards und des Musikpreises der Stiftung Fondation Vaudoise pour la culture.

2012 wurde er zum Klavierprofessor der Haute Ecole de Musique de Genève ernannt.

www.cedric-pescia.com



Philippe Cassard

Philippe Cassard wurde von Dominique Merlet und Geneviève Joy-Dutilleux am Conservatoire national supérieur de musique de Paris ausgebildet und erhielt dort 1982 die ersten Preise für Klavier und Kammermusik. Er vertiefte seine Kenntnisse zwei Jahre lang an der Wiener Hochschule für Musik und erhielt dann die Ratschläge des legendären Nikita Magaloff. Der Finalist des Concours Clara Haskil 1985 wurde 1988 mit dem ersten Preis der Dublin International Piano Competition ausgezeichnet.

Gemeinsam mit den größten Orchestern Europas (London Philharmonic, City of Birmingham Symphony Orchestra, BBC Philharmonic, Orchestre National de France, Orchestre Philharmonique de Radio France, Capitole de Toulouse, Philharmonie Budapest, Dänisches Radiosinfonieorchester usw.) spielte er unter der Leitung von Sir Neville Marriner, Marek Janowski, Sir Roger Norrington, Charles Dutoit, Yan-Pascal Tortelier, Armin Jordan, Wladimir Fedossejew und vielen mehr.

Dank seiner Vorliebe für Kammermusik und seiner Leidenschaft für Gesang spielte er mit Künstlern wie Christa Ludwig, Karine Deshayes, Angelika Kirchschrager, Wolfgang Holzmair, Michel Portal, David Grimal, Anne Gastinel, Cédric Pescia sowie den Quartetten Ebène, Modigliani, Voce und Hermès. Seit 2012 ist Philippe Cassard im Duo mit Natalie Dessay knapp 80 Mal in den renommiertesten Konzerthäusern aufgetreten.

Philippe Cassard ist eine der beliebtesten Stimmen des Radiosenders France Musique, wo er seit 2005 über 600 Folgen moderiert hat. Er veröffentlichte zwei Abhandlungen über Schubert und Debussy (Actes Sud).

www.philippeccassard.com



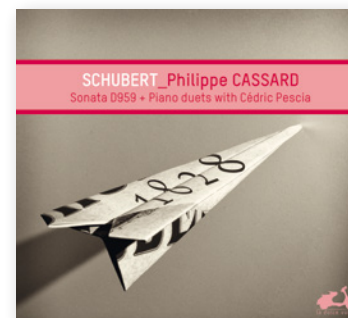
Également disponibles / Also available / 好評発売中 / Auch auf CD erhältlich



J. S. BACH // Cédric Pescia

Le Clavier bien tempéré (Livres I et II)

LDV 38.1 / TT: 4H26'



SCHUBERT // Philippe Cassard

Sonate pour piano D.959

*Fantaisie D.940**

*Allegro D.947 « Lebensstürme »**

*Rondo D.951**

***avec Cédric Pescia**

LDV15 / TT: 78'00



FAURÉ // Philippe Cassard

Ballade op.19

Fantaisie op.111

Nocturnes opp.33, 36, 104

Pelléas et Mélisande Suite op.80

Pénélope (Prelude)

Orchestre national de Metz, Jacques Mercier

LDV 32 / TT: 68'39



SCHUBERT // Philippe Cassard

Sonate pour piano n°16 en La mineur D.845

Trois Valses, D.969 n°8, D.365 n°35 et 36

Sonate pour piano n°17 en Ré majeur, D.850

LDV72 / TT: 76'24



estore.ladolcevolta.com



© La Prima Volta & © La Dolce Volta 2020
Enregistrement : 20-25 janvier 2020, Teldex-Studio Berlin (Allemagne)
Direction de la production : La Dolce Volta

Prise de son, direction artistique : Johannes Kammann
Montage, Mastering : Johannes Kammann

Pianos C. Bechstein Konzertflügel D 282 Nos. 208653 & 211025,
préparés par Torben Garlin

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

Photos : William Beaucardet

Direction de la production : La Dolce Volta

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions
Réalisation graphique : Stéphane Gaudion

www.ladolcevolta.com

LDV82

