



la dolce volta

PLAGES CD
TRACKS

Robert SCHUMANN

1810 - 1856

ロベルト
シューマン

Papillons op. 2 パピヨン 作品2 (1829-1831)

- | | | | |
|----|--|------------|------|
| 1 | N°1 en ré majeur / <i>D major</i> / D-Dur | 序奏 - 仮面舞踏会 | 0'49 |
| 2 | N°2 en mi bémol majeur / <i>E flat major</i> / Es-Dur | ヴァルト | 0'21 |
| 3 | N°3 en fa dièse mineur / <i>F sharp minor</i> / fis-Moll | ヴァルト | 0'43 |
| 4 | N°4 en fa dièse mineur / <i>F sharp minor</i> / fis-Moll | 仮面 | 0'51 |
| 5 | N°5 en si bémol majeur / <i>B flat major</i> / B-Dur | ヴィーナ | 1'05 |
| 6 | N°6 en ré mineur / <i>D minor</i> / d-Moll | ヴァルトの踊り | 0'58 |
| 7 | N°7 en fa mineur / <i>F minor</i> / f-Moll | 仮面の交換 | 1'00 |
| 8 | N°8 en do dièse mineur / <i>C sharp minor</i> / cis-Mol | 告白 | 1'10 |
| 9 | N°9 en si bémol mineur / <i>B flat minor</i> / b-Moll | 怒り | 0'45 |
| 10 | N°10 en do majeur / <i>C major</i> / C-Dur | 仮面を脱ぐ | 1'50 |
| 11 | N°11 en ré majeur / <i>D major</i> / D-Dur | 大急ぎ | 3'18 |
| 12 | N°12 en ré majeur / <i>D major</i> / D-Dur | 終景と去りゆく兄弟 | 1'46 |

Carnaval op. 9 謝肉祭 作品9 (1834-1835)

13	Préambule 前口上	2'25
14	Pierrot ピエロ	1'22
15	Arlequin アルルカン	1'09
16	Valse noble 高貴なワルツ	1'51
17	Eusebius オイゼビウス	2'08
18	Florestan フロレスタン	0'51
19	Coquette コケット	1'15
20	Réplique 応答	0'51
21	Papillons / 蝶々	0'46
22	A.S.C.H. - S.C.H.A. (Lettres dansantes) A.S.C.H. - S.C.H.A. (躍る文字)	0'55
23	Chiarina キアリーナ	0'53
24	Chopin ショパン	1'11
25	Estrella エストレッラ	0'27
26	Reconnaissance 再会	1'46
27	Pantalon et Colombine パンタロンとコロンビーヌ	1'01
28	Valse allemande ドイツ風ワルツ	0'55
29	Paganini パガニーニ	1'27
30	Aveu 告白	1'00
31	Promenade プロムナード	2'24
32	Pause 休息	0'19
33	Marche des « Davidsbündler » contre les Philistins フィリスティンたちと闘う「ダヴィッド同盟」の行進	3'46

Davidsbündlertänze op. 6 **ダヴィッド同盟舞曲集 作品6 (1837)**

34	Lebhaft 第1曲 元気よく	1'38
35	Innig 第2曲 心からの	1'50
36	Mit Humor 第3曲 ユーモアをもって	1'33
37	Ungeduldig 第4曲 辛抱しきれず	0'45
38	Einfach 第5曲 単純に	2'14
39	Sehr rasch 第6曲 きわめて速く	1'31
40	Nicht schnell 第7曲 速くなく	3'35
41	Frisch 第8曲 生き生きと	1'01
42	Lebhaft 第9曲 元気よく	1'21
43	Balladenmäßig. Sehr rasch 第10曲 バラード風に、きわめて速く	1'28
44	Einfach 第11曲 単純に	1'47
45	Mit Humor 第12曲 ユーモアをもって	0'41
46	Wild und lustig 第13曲 荒々しく、そして朗らかに	1'50
47	Zart und singend 第14曲 優しく、そして歌いながら	3'09
48	Frisch 第15曲 生き生きと	2'06
49	Mit gutem Humor 第16曲 快いユーモアをもって	0'56
50	Wie aus der Ferne 第17曲 遠くからのように	4'05
51	Nicht schnell 第18曲 速くなく	2'11

TT' 77'51

DOUBLES ET MASQUES

Comment s'est produite votre rencontre avec la musique de Schumann ?

Schumann n'est pas entré dans mon répertoire – et dans mon affect – aussi tôt que Chopin et Debussy. Enfant, j'en ai peu écouté. J'avais treize ans lorsque mon professeur au Conservatoire de Nice m'a donné le *Carnaval* à travailler : j'avoue que je n'étais pas très réceptif alors à cette musique, à ces petites pièces s'enchaînant les unes aux autres. Les *Ballades* de Chopin m'exaltaient bien plus à cette époque.

Ma passion pour Schumann s'est révélée avec le *Concerto*, que j'ai eu l'occasion de jouer avec l'Orchestre de Nice juste après l'obtention de mon Prix de piano. Je garde un souvenir extraordinaire de cette découverte, de l'exploration d'une partition qui m'a à la fois enthousiasmé et ému. Je me dis que c'est une grande chance que le premier concerto que j'ai joué dans ma vie ait été celui de Schumann – l'un des plus beaux concertos du répertoire, et l'une des grandes œuvres du compositeur.

Assez rapidement, je me suis plongé dans la *Fantaisie*, les *Davidsbündlertänze*, les *Kreisleriana*, mais moins dans le *Carnaval* car je restais encore sur mes premières impressions mitigées. Passionné de musique vocale, j'ai aussi entrepris de lire quantité de *Lieder*. Quelques années plus tard, j'ai eu l'occasion d'en accompagner quelques-uns au côté d'Hermann Prey, mais notre collaboration s'est d'abord orientée vers Schubert. Je ne m'en plains pas, bien que je regrette de ne pas avoir plus fréquenté Schumann avec cet immense interprète dont la profondeur et l'intensité m'ont durablement marqué. Et je dois dire aussi que le travail que j'ai fait avec lui sur des œuvres vocales a énormément enrichi mon approche des œuvres pour piano de ces compositeurs.

Depuis le début de ma carrière, la musique de Schumann est donc présente dans mon univers.

N'assiste-t-on pas pourtant à une forme de retour à Schumann de votre part, après une période très axée sur Chopin et Debussy ?

C'est exact, j'en éprouve vraiment le besoin. J'avais eu l'occasion de donner ce programme Schumann en concert au Printemps des Arts de Monte-Carlo en 2011. C'est une idée de disque que je mûrissais depuis longtemps, que je gardais au fond de moi. Après ce long épisode Chopin-Debussy, je me suis dit que le moment était venu d'enregistrer ces œuvres, parce qu'elles correspondent à une « nécessité intérieure », quelque chose que j'ai besoin d'exprimer à ce moment de mon parcours.

Comment analysez-vous l'évolution de votre approche de la musique de Schumann ?

A mes débuts, je l'abordais de façon très instinctive et, tout en commençant à me documenter un peu sur Schumann, j'en restais à une perception à la fois viscérale et à fleur de peau. Petit à petit, j'ai éprouvé le besoin de mieux connaître l'univers du compositeur, au moyen d'ouvrages musicologiques aussi bien qu'en lisant sa correspondance avec Clara. Tout cela m'a permis d'aller plus loin – je ne me risquerai pas à dire *comprendre* car il s'agit d'un artiste à la personnalité tellement complexe, contradictoire, paradoxale – dans l'appréhension de la manière dont le psychisme de Schumann, ses tourments, ses tiraillements intérieurs donnent forme à sa création. Plus je prends conscience de cela, plus cette musique, qui me touchait dès le départ, me bouleverse.

Les *Papillons* préfigurent nombre d'aspects de l'évolution de Schumann. Ne sous-estime-t-on pas de façon générale l'importance de l'Opus 2 à l'orée de sa carrière ?

Sûrement et je dois vous avouer qu'à mes débuts, lorsque j'ai pour la première fois abordé les *Papillons*, la richesse de cette œuvre m'a échappée - j'étais plus attiré par les tourments de la *Fantaisie* ou ceux des *Kreisleriana*. Ce n'est qu'avec le temps que j'ai pris conscience de l'extrême importance d'un opus qui, en premier lieu, préfigure ces cycles de pièces brèves que Schumann écrira par la suite (à commencer par le *Carnaval*, de quatre ans postérieur), mais qui marque également l'éclosion véritable de son génie si singulier.

Lisez le dernier chapitre des *Flegeljahre* et vous comprendrez les *Papillons*, disait le musicien. Cette scène du bal masqué qui referme le roman de Jean-Paul a-t-elle inspiré en totalité la partition ou Schumann a-t-il essayé de faire correspondre le texte à une musique qui intègre une part de matériau préexistant (peut-être issu de pièces courtes écrites pour quatre mains) ? Tout cela reste un peu mystérieux. Mais à l'évidence, d'un point de vue psychologique, il existe un lien très fort entre les *Papillons* et le bal masqué de Jean-Paul.

À commencer par l'opposition des caractères représentés par Walt et Vult... Une préfiguration de la dualité Eusebius–Florestan ?

C'est une des clefs. Walt est un jeune homme sensible, rêveur, un peu introverti, et Vult farceur, ardent, exalté. Je ne pense pas qu'au moment de la composition des *Papillons* Eusebius et Florestan étaient présents dans l'esprit de Schumann mais, visiblement, cette opposition de deux caractères lui parle déjà de manière très forte, tout comme l'idée des masques, essentielle dans le *Carnaval*.

C'est le premier des liens que l'on peut établir entre l'Opus 2 et le *Carnaval*, mais il en est d'autres, de nature thématique. Dans la dernière pièce des *Papillons*, deux motifs se superposent : celui de la *Grossvatertanz* (la Danse du grand-père) et celui du n° 1 des *Papillons*, mélodie qui, dans cet ultime épisode, se répète tout en se défaisant et en disparaissant peu à peu, avec un effet quasi cinématographique. C'est ce thème de la flûte de Vult que l'on retrouvera dans le *Carnaval*, inséré dans la pièce *Florestan*, tout comme celui de la *Grossvatertanz* dans la conclusion du *Carnaval*.

Œuvre paradoxale que ce *Carnaval*, à la fois extrêmement « cryptée » et pourtant parmi les plus accessibles du compositeur ...

Je me plais à imaginer que Schumann s'est beaucoup amusé à écrire cette œuvre, très cryptée en effet, truffée de sous-entendus, mais qui compte en effet désormais parmi les plus populaires de son auteur.

La variété des climats et des humeurs au sein d'une grande structure y est absolument incroyable et l'on passe très rapidement de l'un à l'autre – ce qui, au tout début, a pu dérouter un peu le public.

Sous-titré *Scènes mignonnes sur quatre notes*, le *Carnaval* est donc bâti à partir des lettres ASCH (nom du village natal d'Ernestine von Fricken, jeune fille dont Schumann était amoureux), qui en allemand correspondent à *la, mi bémol, do, si*. À partir de ces notes, Schumann s'autorise diverses combinaisons qui donnent naissance à toutes les pièces (à l'exception de trois), en une conception très originale de la variation. *Scènes mignonnes sur quatre notes* ? Lorsque débute le *Carnaval*, on ne sait pas de quelles notes il s'agit. Il faut attendre la fin de la huitième pièce, *Réplique*, pour découvrir les fameuses *Sphinxes*, des notes en valeurs très longues dans le grave du clavier...

Pour quelle solution optez-vous s'agissant de ces *Sphinxes* ?

Je ne les joue pas. Ce qui veut évidemment dire que l'auditeur est tenu à l'écart, mais ça fait à mon sens partie du jeu schumannien - une chose mystérieuse qui est donnée à l'interprète mais pas au public. Je sais que de grands pianistes ont décidé de jouer les *Sphinxes*. Je suis pour ma part convaincu qu'il ne faut pas les jouer; je ne prétends pas avoir raison mais telle est en tout cas mon intime conviction.

Revenons aux masques, aux oppositions de caractères. Comment les ressentez-vous dans l'Opus 9 ?

Le *Carnaval* offre une extraordinaire galerie de portraits : la commedia dell'arte avec *Pierrot* et *Arlequin*, *Pantalon* et *Colombine*, des personnages réels tels que *Chopin* et *Paganini*, mais aussi Clara et Ernestine, qui deviennent *Chiarina* et *Estrella*. On pourrait finalement imaginer que tous ces personnages sont des masques derrière lesquels se cache Schumann. Et surtout, dans le *Carnaval*, on fait connaissance avec ces deux alter ego du musicien que sont *Eusebius* et *Florestan* - aux personnages de Jean-Paul, Walt et Vult, succèdent les propres créatures de Schumann. *Eusebius* fait entendre une merveilleuse méditation lyrique, tandis que *Florestan* nous apparaît dans une agitation haletante presque chaotique, et un peu déstabilisante. C'est dans ce morceau aussi que Schumann écrit « *Papillons ?* » et fait entendre un fragment du thème de Vult que l'on entend au début et à la fin des *Papillons*.

Outre *Eusebius* et *Florestan*, on trouve au fil du *Carnaval* d'autres duos contrastés : *Pierrot*, déprimé, obsessionnel, presque pathologique – une pièce qui m'a toujours procuré une sensation de malaise avec cette petite cellule rythmique de trois notes qui vient interrompre la phrase de façon assez intempestive – et *Arlequin*, joyeux et pétillant. Je vois aussi avec *Chiarina* et *Estrella*, les deux femmes aimées, une sorte de double féminin enserrant la pièce *Chopin*, auquel Schumann s'identifie peut-être un instant...

Quant à la *Marche des Davidsbündler contre les Philistins* qui conclut le *Carnaval*, elle fait le lien entre les *Papillons* et l'Opus 6 par lequel se referme votre disque ...

Outre le rappel du *Préambule*, on y retrouve en effet le thème de la *Grossvatertanz* (avec la mention « *thème du XVII^e siècle* » !). Mais c'est aussi la première fois que les *Davidsbündler* (*Les Compagnons de David*) font leur apparition dans une partition de Schumann. Une confrérie qui part en guerre contre le conservatisme et l'étroitesse d'esprit des *Philistins*, ces bourgeois aux traditions artistiques sclérosées. Il est permis d'imaginer que les personnages du *Carnaval* sont tous un peu des *Davidsbündler* et qu'ils se réunissent dans cette vigoureuse *Marche* conclusive où ils triomphent des *Philistins* symbolisés par la *Grossvatertanz*.

Venons-en enfin aux *Danses des Compagnons de David*. « Ces danses sont tout autre chose que le Carnaval et se dissimulent derrière lui comme des visages sous le masque » : que pensez-vous de cette remarque de Schumann à Clara dans une lettre du 18 mars 1838 ?

C'est une phrase très importante. Elle se situe au moment d'un échange entre Schumann et une jeune fille qui lui dit trouver trop de ressemblances entre les *Davidsbündlertänze* et le *Carnaval*, et préférer ce dernier. Clara n'a alors que 19 ans ... Après la mort du compositeur, elle confiera un jour à Brahms qu'elle redécouvre toute la beauté et la profondeur de l'Opus 6.

Deux ans après l'Opus 9, les *Davidsbündlertänze* sont encore un carnaval, mais un « carnaval intérieur ». Plus de titres : tout un « théâtre musical », toute une mise en scène que l'on trouvait déjà dans les *Papillons* et surtout dans le *Carnaval* disparaissent. Schumann tombe tous les masques, se met à nu et va vraiment à l'essentiel des choses. Ne restent que ces deux personnages, Eusebius et Florestan, comme si le musicien avait voulu – c'est en tout cas ma perception – partir du *Carnaval* et aller plus loin, plus profondément dans l'introspection ; aller plus loin aussi dans une certaine liberté compositionnelle, déjà grande dans l'opus 9. Les *Davidsbündlertänze* recèlent des choses extraordinaires, d'une invention, d'une originalité absolument folles, et c'est sur ce terrain-là que les *Davidsbündler* combattent maintenant les Philistins, et non plus en une marche tapageuse.

A l'instar des citations des *Papillons* dans le *Carnaval*, la troisième pièce des *Davidsbündlertänze* cite à son tour un motif de la pièce *Promenade* du *Carnaval* – allusion plus subtile mais tout aussi signifiante et qui témoigne de la filiation de ces œuvres.

Dans le *Carnaval* je sens une grande joie à composer, dans les *Davidsbündlertänze* à la fois un bonheur plus profond et une angoisse plus profonde aussi. Il ne faut pas oublier que l'œuvre est née dans une période douloureuse pour Schumann et Clara, séparés par la volonté inflexible du père de la jeune fille. La dualité de l'œuvre s'exprime par l'alternance entre rêverie et exaltation – Eusebius et Florestan – mais aussi entre la joie et le malheur, comme le laissent entendre les vers qui figuraient en exergue de la première édition :

*« En tous les temps
Joie et peine vont de pair
Gardez-vous purs dans le bonheur
Et courageux dans le malheur » **

Les années passant - j'ai pour la première fois enregistré l'Opus 6 il y a presque deux décennies – ce tiraillement entre des moments de bonheur, presque de béatitude parfois, et ceux synonymes de noirceur, d'angoisse m'apparaît avec beaucoup plus d'acuité qu'autrefois.

Dans la première édition des *Davidsbündlertänze*, Schumann signe chaque pièce soit d'un *E.* pour Eusebius, soit d'un *F.* pour Florestan, mais parfois aussi d'un *F. und E.* : comment percevez-vous cette « co-signature » ?

Certaines des pièces signées *F. und E.* alternent une humeur méditative avec une exaltation passionnée, mais j'ai une grande tendresse pour la quinzième pièce, dont la partie centrale est peut-être un vrai et rare moment fusionnel des doubles, une unité retrouvée, éphémère mais particulièrement bouleversante.

Du point de vue de la construction, il est intéressant de noter que, comme dans le *Carnaval* où l'on retrouve le *Préambule* dans la *Marche* conclusive, les *Davidsbündlertänze* reprennent vers la fin un élément présent à son début. La deuxième pièce, signée Eusebius, est reprise de façon quasi textuelle à la fin de l'avant-dernière, en un saisissant effet de miroir. Ce retour inattendu est toujours pour moi un moment d'une indicible et miraculeuse émotion. Cette avant-dernière pièce porte comme indication *Wie aus der Ferne* (*Comme venant du lointain*)... indication quasiment superflue tant la sensation d'éloignement spatial et temporel est forte, presque vertigineuse. En son milieu, au détour d'une modulation, surgissent dans le grave quelques notes à peine reconnaissables du thème de Vult des *Papillons*, comme une réminiscence involontaire émergeant des profondeurs de la mémoire.

A la fin des *Papillons* on entendait la cloche sonnant les six heures du matin dans l'aigu du piano – le bal se termine –, à la fin de la dernière pièce des *Davidsbündlertänze* ce sont les douze coups de minuit qui résonnent dans le grave du clavier. Schumann a mis en exergue de cette dernière pièce : « Eusebius rajouta encore ceci, c'était bien superflu, mais ses yeux étaient remplis de félicité » **. Tout est dit. Eusebius, resté seul en scène, danse une valse lente et paisible qui, dans sa simplicité et sa sérénité, est comme une promesse d'éternité. Et après la conclusion éclatante du *Carnaval*, c'est un épilogue d'une indicible poésie qui clôt ce qui est, à mon sens, un des plus grands chefs-d'œuvre de Schumann.

*In all' und jeder Zeit
Verknüpft sich Lust und Leid :
Bleibt fromm in Lust und sey
Dem Leid mit Muth bereit
(Alter Spruch)

**Ganz zum Überfluss meinte Eusebius noch Folgendes; dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen.



Philippe Bianconi

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

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

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

Philippe Bianconi assure depuis 2014 la direction musicale du Conservatoire Américain de Fontainebleau (institution française ayant pour mission de mieux faire connaître la culture française à des étudiants étrangers dans les domaines réunis de la musique et de l'architecture) et succède à Philippe Entremont et Nadia Boulanger qui forma l'élite des compositeurs américains tels Aaron Copland, Elliott Carter, Virgil Thomson, Astor Piazzolla, Philip Glass, ou Quincy Jones.

DOUBLES AND MASKS

How did your first encounter with the music of Schumann happen?

Schumann didn't enter my repertoire – and my affections – as early as Chopin and Debussy. I didn't listen to him much as a child. I was thirteen when my teacher at the Nice Conservatoire gave me *Carnaval* to play: I confess I wasn't very receptive in those days to this succession of little pieces. I was much more excited by the Chopin Ballades at that time.

My passion for Schumann was first aroused by the Concerto, which I had the chance to play with the Orchestre Philharmonique de Nice just after I got my piano diploma from the Conservatoire. I have an extraordinary memory of that discovery, of exploring a score that both thrilled and moved me. I say to myself that I'm very lucky that the first concerto I ever played in my life was the Schumann – one of the finest concertos in the repertoire, and one of its composer's greatest works.

Soon after that, I immersed myself in the *Fantasie*, *Davidsbündlertänze* and *Kreisleriana*, but less in *Carnaval*, because I still remembered my initial lukewarm impression. Since I had a passion for vocal music, I also read through many of his lieder. A few years later, I had the opportunity to accompany Hermann Prey in some of them, but our collaboration focused mostly on Schubert. I'm not complaining about that, of course, though I do regret that I didn't play more Schumann with that immense artist, whose profundity and intensity made a lasting impact on me. And I must say that the work I did with him on vocal music was hugely enriching for my approach to these composers' piano works.

So it's true that the music of Schumann has been part of my universe ever since the start of my career.

But aren't you in a sense coming back to Schumann after a period when you mostly concentrated on Chopin and Debussy?

Yes, you're quite right, and I really feel the need to revisit him. I had the opportunity to perform this Schumann programme in concert at the Printemps des Arts de Monte-Carlo in 2011. It was an idea for a disc that I had nurtured for a long time, that I kept deep inside me. After that long Chopin-Debussy period, I said to myself that the moment had come to record these works, because they correspond to an 'inner necessity', something I need to express at this stage in my career.

How do you analyse the evolution of your approach to Schumann's music?

When I started playing it, I tackled it in a very instinctive way, and even while I was beginning to find out more about Schumann, I kept to a perception that was at once visceral and hypersensitive. Little by little, I felt the need to know more about the composer's world, through reading musicological studies and also his correspondence with Clara. All of this enabled me to get a stage further in – I don't dare say *understanding* him, because he was an artist whose personality was so complex, so contradictory, so paradoxical – but in grasping the way in which Schumann's psyche, his torments, his inner turmoil shape his creative output. The more I become aware of that, the more deeply his music, which touched me right from the start, now moves me deeply.

***Papillons* prefigures many aspects of Schumann's future development. Don't you think people generally underrate the importance of this op.2 at the beginning of his career?**

Oh, certainly – and I must admit that in my early days, when I tackled *Papillons* for the first time, its richness eluded me; I was more attracted by the torments of the *Fantasie* or of *Kreislariana*. It was only with time that I become aware of the extreme importance of an opus which, in the first place, foreshadows those cycles of short pieces that Schumann would write later (beginning with *Carnaval* four years later), but which also marks the true flowering of his highly individual genius.

'Read the last chapter of *Flegeljahre* and you will understand *Papillons*', said the composer. Did the masked ball scene that closes Jean Paul's novel inspire the work as a whole, or did Schumann try to make the text correspond to music that incorporates a certain amount of pre-existing material (perhaps deriving from brief pieces for piano duet)? The whole question remains somewhat mysterious. But it's obvious, from a psychological point of view, that there's a very strong link between *Papillons* and Jean Paul's masked ball.

Starting with the contrast between the characters represented by Walt and Vult . . . a prefiguration of the duality of Eusebius and Florestan?

That's one of the keys. Walt is a sensitive, dreamy, rather introverted young man, while Vult is a joker, ardent, hotheaded. I don't think Schumann already had Eusebius and Florestan in his mind when he wrote *Papillons*, but clearly that opposition between two characters already appealed to him a great deal, as did the idea of masks, which is an essential element in *Carnaval*.

That's the first link we can establish between *Papillons* and *Carnaval*, but there are others too, of a thematic nature. In the last piece of *Papillons*, two motifs are superimposed: the *Grossvatertanz* (Grandfather Dance) and the motif from the first piece in the cycle, a melody that is repeated in this final section while gradually disintegrating and disappearing, in an almost cinematic effect. That same theme, which represents Vult's flute, reappears in *Carnaval*, inserted in the piece called *Florestan*, while the *Grossvatertanz* recurs in the finale of *Carnaval*.

Yes, let's get on to *Carnaval*. It's a paradoxical work, at once extremely 'enciphered' yet at the same time one of the composer's most accessible pieces . . .

I like to imagine that Schumann had great fun writing this work, which is indeed very cryptic, riddled with hidden meanings, but is nowadays one of his most popular. Its variety of moods and atmospheres within a large-scale structure is absolutely incredible, and we move very quickly from one mood to another – which initially disconcerted the public.

Carnaval, subtitled *Scènes mignonnes sur quatre notes* (Little scenes on four notes), is built on the letters A-S-C-H: that was the name of the native village of Ernestine von Fricken, a girl Schumann was in love with, and in German those letters correspond to the notes A, E flat (Es), C and B (H). Schumann invents various combinations of these notes which generate all but three of the pieces, in a very original conception of variation form. *Scènes mignonnes sur quatre notes*? When *Carnaval* begins, we don't know which notes they are. Not until the end of the eighth piece, *Réplique*, do we discover the famous 'Sphinxes', very long notes at the bottom of the keyboard . . .

What's your solution do you adopt for these Sphinxes?

I don't play them. Of course that means the listener is excluded from the secret, but in my view that's part of Schumann's little game – there's something mysterious that's revealed to the performer but not to the audience. I know that a number of great pianists have decided to play the Sphinxes. For my part, I'm convinced that they shouldn't be played; I don't claim to be right, but in any case that's my intimate conviction.

Let's come back to the masks, the contrasts of characters. What's your feeling about the way these are used in *Carnaval*?

Carnaval offers an extraordinary gallery of portraits: *commedia dell'arte* with *Pierrot et Arlequin* and *Pantalon et Colombine*, real people like Chopin and Paganini, but also Clara and Ernestine, who become *Chiarina* and *Estrella*. In the end, one might imagine that all these protagonists are masks with Schumann hiding behind them. And, above all, in *Carnaval*, we meet the composer's two alter egos, Eusebius and Florestan – Jean Paul's characters Walt and Vult are succeeded by creatures of Schumann's own imagination. *Eusebius* is a wonderful lyrical meditation, while Florestan is presented to us in breathless, almost chaotic and somewhat destabilising agitation. It's in this piece, too, that Schumann writes 'Papillons?' and introduces a fragment of Vult's theme as we heard it at the opening and conclusion of *Papillons*.

In addition to *Eusebius* and *Florestan*, we can find further contrasting duos in *Carnaval*: *Pierrot*, depressed, obsessional, verging on the pathological – a piece that's always given me an uneasy feeling, with that little rhythmic cell of three notes which rather inopportunately interrupts the phrase – and *Arlequin*, joyful and sparkling. I also see in *Chiarina* and *Estrella*, the two beloveds, a sort of feminine double surrounding the piece called *Chopin* – perhaps Schumann identified with his fellow composer for a moment here . . .

As for the *Marche des Davidsbündler contre les Philistins* that ends *Carnaval*, it provides the link between *Papillons* and the *Davidsbündlertänze* which concludes your programme.

Yes, here we have not only a reminder of the *Préambule* but also the *Grossvatertanz* theme (marked 'theme from the seventeenth century!'). Moreover, this is the first time that the *Davidsbündler* (Members of the League of David) make their appearance in a work by Schumann. They form a confraternity that sets out to combat the conservatism and narrow-mindedness of the 'Philistines', the bourgeoisie with their ossified artistic traditions. It's permissible to surmise that the characters in *Carnaval* all have something of the *Davidsbündler* about them and that they unite in this vigorous final march in which they triumph over the Philistines symbolised by the *Grossvatertanz*.

So, finally, let's talk about the *Davidsbündlertänze*. These dances 'are quite different from [*Carnaval*], and are to it as faces are to masks': what do you think of this remark from Schumann to Clara in a letter of 18 March 1838?

It's an extremely important comment. It comes during an exchange between Schumann and a girl who tells him she thinks there are too many resemblances between the *Davidsbündlertänze* and *Carnaval*, and that she prefers the latter. Clara was only nineteen years old then. After Robert's death, she told Brahms one day that she was rediscovering all the beauty and profundity of her husband's op.6.

Two years after his op.9, the *Davidsbündlertänze* is another carnival, but an 'internalised carnival'. Now there are no titles: all the musical theatre, all the 'staging' to be found in the *Papillons* already, and above all in *Carnaval*, have disappeared. Schumann removes all masks, lays himself bare and truly goes to the heart of things. Now only two characters are left, Eusebius and Florestan, as if the composer wanted – at least this is how I see it – to take *Carnaval* as his starting point and go further and deeper into his introspection; to go further, too, into a certain compositional freedom, which is already great in his op.9. The *Davidsbündlertänze* contains extraordinary things, incredibly inventive and original, and now it's on that terrain that the *Davidsbündler* fight the Philistines, not in a noisy march any more.

Following the example of the quotations from *Papillons* in *Carnaval*, the third piece of the *Davidsbündlertänze* quotes in its turn a motif from the movement of *Carnaval* called *Promenade* – a subtler but no less significant allusion that demonstrates the filiation between these works.

I sense a great joy in composing in *Carnaval*, while in the *Davidsbündlertänze* there's a deeper happiness, but also a deeper anguish. We mustn't forget that the genesis of the work came during a sorrowful period for Schumann and Clara, when they were separated by her father's inflexible resolve. The work's duality is expressed in the alternation between reverie and elation – Eusebius and Florestan – but also between joy and unhappiness, as is implied by the lines that headed the first edition:

*In all' und jeder Zeit
Verknüpft sich Lust und Leid:
Bleibt fromm in Lust und sey
Dem Leid mit Muth bereit.
(Alter Spruch)*

As the years go by – I recorded the *Davidsbündlertänze* for the first time nearly twenty years ago – I feel this conflicting pull between moments of happiness, sometimes almost of bliss, and moments of darkness and anguish, much more keenly than I used to.

In the first edition of the *Davidsbündlertänze*, Schumann signs each piece either with an *E.* for Eusebius or an *F.* for Florestan, but sometimes he signs *F. und E.*: how do you perceive this ‘joint signature’?

Some of the pieces signed *F. und E.* alternate between a meditative mood and passionate excitement, but I have a special fondness for the fifteenth piece, the central section of which is perhaps a genuine and rare moment when the doubles actually merge, a moment of unity regained, ephemeral but extremely moving.

From the structural point of view, it's interesting to note that, as in *Carnaval* where we meet the *Préambule* again in the concluding *Marche*, the *Davidsbündlertänze* takes up again towards the end an element that was presented near the start. The second piece, signed Eusebius, is quoted almost note-for-note at the end of the penultimate piece, in a striking mirror effect. For me, that unexpected reprise is always a moment of inexpressible and miraculous emotion. This penultimate piece is marked *Wie aus der Ferne* (As if from afar) – but the marking is practically redundant, so strong, almost vertiginous, is the sensation of spatial and temporal distance. In the middle of the piece, with a modulation, a few, barely recognisable notes from Vult's theme in *Papillons* suddenly appear in the bass, like an involuntary reminiscence emerging from the depths of memory.

At the end of *Papillons* we heard the bell striking six o'clock in the morning in the treble of the piano – the ball has come to an end; at the end of the last piece of the *Dauidsbündlertänze* it is the twelve strokes of midnight that sound at the bottom of the keyboard. Schumann headed this last piece: 'Eusebius added this, though it was quite superfluous; but as he did so, great bliss beamed from his eyes.'² That says it all. Eusebius, left alone on stage, dances a slow and peaceful waltz, which in its simplicity and serenity is like a promise of eternity. And, after the dazzling conclusion of *Carnaval*, it's left to an epilogue of ineffable poetry to close what is, in my view, one of Schumann's greatest masterpieces.

1. In each and every age
Joy and sorrow are entwined:
Remain calm in joy
And be prepared for sorrow with courage.
(Old saying)

2. *Ganz zum Überfluss meinte Eusebius noch Folgendes; dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen.*



Philippe Bianconi

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

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

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

Since 2014 Philippe Bianconi has been musical director of the American Conservatory of Fontainebleau (part of the Fontainebleau Schools, a French institution whose mission is to give foreign students a thorough grounding in French culture in the twin spheres of music and architecture), after such distinguished predecessors as Philippe Entremont and Nadia Boulanger, who trained the elite of American composers, among them Aaron Copland, Elliott Carter, Virgil Thomson, Astor Piazzolla, Philip Glass and Quincy Jones.

二面性と仮面

シューマンの音楽との出会いについてお話しください。

私のレパートリーにシューマンが加わり、彼の音楽に愛着を抱くようになったのは、ショパンやドビュッシーよりも後年のことです。子どもの頃は、シューマンの音楽をほとんど聴きませんでした。ニース音楽院で先生から《謝肉祭》を弾くよう指導されたのが13歳の時です。正直、当時は、小品が次々に連なったこの曲集を、あまり好きになれませんでした。ショパンのバラードのほうが、私をいっそう熱狂させたのです。

音楽院を卒業した直後に、ニース管弦楽団とピアノ協奏曲を共演した経験が、私のシューマンへの情熱に火をつけました。この曲に出会い探究を進める中で、私は熱狂し、心動かされたのです。素晴らしい思い出です。生まれて初めて演奏した協奏曲がシューマンのそれであったのは、実に幸運でした。もっとも美しいピアノ協奏曲のひとつに数えられますし、シューマンの最高傑作のひとつでもありますから。

その後すぐさま、《幻想曲》《ダヴィッド同盟舞曲集》《クライスレリアーナ》に夢中になりましたが、《謝肉祭》にはさほど惹かれませんでした。依然として、この曲に対して最初に抱いた賛否相半ばの感情に支配されていたのです。声楽に目がない私は、シューマンの多くのリート作品にも取り組むようになり、数年後にはヘルマン・プライの伴奏者として数曲を演奏する機会にも恵まれました。しかし私たちのレパートリーの核はシューベルトでした。私はそれを不満に思っているわけではありません。それでも、偉大なバリトン歌手であるプライと共に、もっと多くのシューマンのリートを演奏しなかったことは悔やまれます。いずれにせよ私は、プライの演奏の深みと強さから、現在も深い影響を受けています。彼との共演はまた、シューベルトやシューマンのピアノ音楽への私のアプローチを極めて豊かにしてくれました。

このようにシューマンの音楽は、ピアニストとして歩み始めて以来、常に私の世界の中に在り続けています。

しかし貴方の場合は、長い間ショパンとドビュッシーに強い関心を寄せた後に、シューマンに“回帰”しています。

その通りです。シューマンに“回帰”する必要性を心から感じたのです。2011年に、モナコの「春の芸術祭」で今回のシューマン・プログラムを演奏しています。また長年、レコーディングについて熟考し、アイデアを心の中であたため続けてきました。ショパンとドビュッシーにじっくりと向き合った後に、シューマンの音楽を録音する時が来たと思ったのです。彼の作品こそ、まさに私の心が欲しているものでした——言い換えればそれは、私がピアニストとして歩んでいく中で、ある時点で表現せねばならない“何か”なのです。

ご自身のシューマンの音楽へのアプローチは、どのように進展してきたとお考えですか？

最初の頃は、かなり直感的なアプローチでした。シューマンに関する資料を少しずつ読むようにはなりましたが、それでも私は依然として、本能的かつ表面的に彼の音楽をとらえていました。次第に私は、シューマンの世界をより深く知る必要性を感じるようになり、音楽学の文献や、彼がクララと交わした手紙と向き合うようになりました。そうした作業を通して、私は一歩先へと進むことができたのです。私はここであえて、彼の世界を「理解する」という表現は用いません。シューマンの心理や内奥の苦悩、引き裂かれた心が、どのように彼の創造に形を与えたのかを理解するのは困難だからです——彼は、あまりに複雑で矛盾に富んだ人格の持ち主でしたから。その事実を強く意識すると、もともと彼の音楽に魅せられている私の心は、いっそう激しく揺さぶられます。

《パピヨン》には、その後のシューマンの音楽の発展を予示する要素がふんだんに見出されます。一般的に、この最初期の曲集の重要性は過小評価されているのではないのでしょうか？

その通りです。実は私は、デビュー当時に初めて《パピヨン》に取り組んだ際には、この曲集の豊かさに気づきませんでした。むしろ、苦悩に彩られた《幻想曲》や《クライスレリアーナ》に惹かれたのです。時とともに、《パピヨン》の重要性の大きさにようやく気づかされました。《パピヨン》は、シューマンが将来に書くことになる、多くの短い曲から成る曲集の数々を先取りしています(4年後の《謝肉祭》を筆頭に。)しかし同時に、彼の極めて特異な才能が真に開花した曲集でもあります。

「ジャン・パウルの『生意気ざかり』の最終章を読めば、《パピヨン》を理解できるだろう」と、シューマンは述べました。この小説の最後の仮面舞踏会のシーンが、曲集全体に靈感を与えたのでしょうか？それともシューマンは、(おそらく四手のために書いた小品に由来する)既存の音楽素材を用いた作品を、テキストに対応させようとしたのでしょうか？全ては、かすかな謎に包まれています。それでも心理学的な視点からみれば、《パピヨン》と、パウルが描いた“仮面舞踏会”の間には、明らかに密接な関係があります。

その筆頭が、双子の兄弟ヴァルトとヴルトが象徴する、異なる性格の対比ですね…これは、その後オイゼビウスとフロレスタンが体現することになる二面性を先取りしているのでしょうか？

二面性こそ、謎を解く鍵のひとつです。ヴァルトは繊細で夢みがちで、どちらかという inward な青年であり、ヴルトはいたずら好きで熱しやすく情熱的です。私は、《パピヨン》作曲時のシューマンの頭の中に、オイゼビウスとフロレスタンが存在していたとは思いません。しかし、二つの性格の対比がすでに——《謝肉祭》において、重要な“仮面”のアイデアが展開されているように——、極めて強くシューマンに訴えかけていたことは確かです。

この二面性こそ、《パピヨン》と《謝肉祭》を結ぶ第一の要素です。しかし、テーマという観点からみて、両者をつないでいるものは他にもあります。《パピヨン》の終曲では、2つのモチーフが並置されています。「祖父の踊り」のテーマと、冒頭の第1曲のテーマです。後者の旋律は、終曲で再び顔を表すとき、解体され、映画のような効果で次第に消えていきます。このヴルトのフルートのテーマは、《謝肉祭》の〈フロレスタン〉で引用されており、《謝肉祭》の終わりでも「祖父の踊り」のテーマが用いられています。

《謝肉祭》は矛盾を抱えた作品です。極めて“謎めいて”いながら、シューマンのもっとも親しみやすい作品のひとつでもあるという意味で…

彼は大いに楽しみながら、この曲集を書いたと想像できます。仰る通り、実に謎とほのめかしに満ちた曲集でありながら、その後には彼の人気曲ともなりました。

全体の大きな構造の中で展開される雰囲気や気分の多様性には、実に驚かされます。それらは次から次へと、急速な変化をみせるのです。聴き手は冒頭で幾分、当惑させられるでしょう。

《謝肉祭》には「4つの音符による面白い情景」という副題が付されており、ASCH(シューマンが恋した女性、エルネスティーネ・フォン・フリッケンの出身地アッシュ村にちなむ)の4文字(それぞれ、イ・変ホ・ハ・ロ音に該当)をもとに音楽全体が構築されています。シューマンは4音を様々に組み合わせながら、全曲を構成しています(3曲は例外。)この構想は、ごく独創的な変奏曲に喩えられるでしょう。《謝肉祭》の冒頭では、「4つの音符による面白い情景」の“4つの音符”が何なのかは聴き手に知らされません。第8曲〈応答〉にいたってようやく、低音域で長く延ばされる音符から成る有名な〈スフィンクス〉が登場します。

この〈スフィンクス〉について、解釈をお聞かせください。

私は〈スフィンクス〉を演奏しません。それによって、聴き手は蚊帳の外に置かれることとなります。しかし私は、それこそがシューマンが用意した仕掛けであると思っています。〈スフィンクス〉は、奏者のみに示され、聴き手には隠される、謎めいた存在なのです。もちろん、偉大なピアニストたちの中には〈スフィンクス〉を実際に奏でた者もいます。それでも私は、〈スフィンクス〉を演奏すべきではないと確信しています。自分の解釈が正しいと声高に述べるつもりはありませんが、いずれにせよ、それが私個人の信念なのです。

“仮面”と“二面性”に話を戻しましょう。《謝肉祭》に関して、この二つの側面をどのようにとらえていますか？

《謝肉祭》は、“肖像画”の見事な展示場に喩えられます。コメディア・デッラルテ（訳注：仮面を用いるイタリア演劇）でおなじみのピエロとアルルカン、パンタロンとコロンビーヌのほか、実在のショパンとパガニーニも登場します。そして〈キアリーナ〉はクララを、〈エストレッラ〉はエルネスティーネを意味しています。さらに私たちは、これらすべての登場人物が“仮面”であって、その裏にはシューマン自身が姿を潜めていると想像することができます。そしてとりわけ《謝肉祭》には、シューマンの“分身”であるオイゼビウスとフロレスタンが現れます。シューマンが生んだこの二人の架空の人物が、パウルの小説で対置されたヴァルトとヴルトを引き継ぐのです。オイゼビウスは抒情的な瞑想を見事に聴かせます。一方でフロレスタンは、混沌に喩えられるほどに切羽詰まった、不安定な精神の動揺を表現します。シューマンはさらに《謝肉祭》において、《パピヨン》の冒頭と末尾に現れるヴルトのテーマの断片を引用し、「パピヨン?」と記しています。

《謝肉祭》には、〈オイゼビウス〉と〈フロレスタン〉以外にも、対照的な二つの要素の組み合わせが見出されます。〈ピエロ〉は憂鬱がみで偏執的で不健全です——この曲で用いられている、3音から成る短いリズム・モチーフは、実に唐突にフレーズを中断させ、私を常に不安にさせます。対する〈アルルカン〉は、陽気で滑稽としています。さらに、シューマンが愛した二人の女性を象徴する〈キアリーナ〉と〈エストレッラ〉には、ある意味で女性の二面性が映し出されています。この2曲の間に挿入されている〈ショパン〉では、シューマンがしばしの間、ショパンになりきっているように思えます。

終曲<フィリスティンたちと闘う「ダヴィッド同盟」の行進>は、《パピヨン》と《ダヴィッド同盟舞曲集》をつなぐ存在です。後者は、今回のディスクの最後を飾る曲集ですね…

<「ダヴィッド同盟」の行進>では、《謝肉祭》の<前口上>と、《パピヨン》の「祖父の踊り」のテーマが引用されています（「17世紀のテーマ」と明記されながら!）シューマンはこの曲集で初めて、“ダヴィッド同盟”を登場させました。これは、保守的で偏狭な精神をもつフィリスティンたち——つまり、硬直化した旧来の芸術を支持するブルジョワたち——に對抗する、架空の結社です。《謝肉祭》の登場人物たちが、実は皆、ダヴィッド同盟員であり、彼らがこの力強い行進に加わるべく集まっているのだと想像することもできます。彼らは、「祖父の踊り」が象徴するフィリスティンたちに打ち勝つのです。

最後に《ダヴィッド同盟舞曲集》についてお聞かせください。シューマンはクララに宛てた手紙(1838年3月18日)にこう書いています——これらの舞曲は、《謝肉祭》とは全く異なるものであり、《謝肉祭》の背後に姿を隠している。まるで、仮面の裏に潜む様々な顔のように。この考察についてどう思われますか？

重要な言葉だと思います。これはシューマンとクララのやりとりの一部です。当時まだ19歳だったクララは、《ダヴィッド同盟舞曲集》と《謝肉祭》には多くの類似点が見出されるものの、自分は《謝肉祭》のほうを好む、と述べたのです。シューマンの死後、クララはブラームスに、《ダヴィッド同盟舞曲集》の美と奥深さに気付いたと告白しています。

《謝肉祭》の二年後に書かれた《ダヴィッド同盟舞曲集》もまた、ある意味で“謝肉祭”の様相を呈しています。しかしそれは、“精神的な謝肉祭”です。各曲にタイトルはなく、《パピヨン》、そしてとりわけ《謝肉祭》で展開されたあらゆる「音楽劇」や演出が、そこでは姿を消しています。シューマンは、全ての仮面を脱いでありのままの姿になり、物事の本質に接近しています。登場人物は、オイゼビウスとフロレスタンの二人だけです。まるでシューマンが——真意はさておき、それが私の解釈です——《謝肉祭》を起点に、より遠くへ、より深い思索へと向かおうとしているかのように。《謝肉祭》においてすでに大きな自由を与えられていた作曲書法も、《ダヴィッド同盟舞曲集》でよりいっそう発展させられています。そして《ダヴィッド同盟舞曲集》は、創意や度肝を抜く独創性といった、素晴らしい要素を秘めています——ダヴィッド同盟員たちは、もはや騒々しい行進ではなく、こうした領域において、フリステインたちに対抗するのです。

《謝肉祭》で《パピヨン》が引用されているのと同様、《ダヴィッド同盟舞曲集》の第3曲は、《謝肉祭》の〈プロムナード〉のモチーフを借用しています。これはよりいっそう不明瞭な暗示ではありますが、意味深いものであり、二つの曲集の繋がりを物語っています。

《謝肉祭》において私が感じるのは、作曲に対する大きな喜びです。しかし《ダヴィッド同盟舞曲集》では、よりいっそう深い幸福感と不安を感じます。この曲集が、シューマンとクララにとって困難な時期に生まれたことを忘れてはなりません。二人はクララの父の頑なな意志によって離れ離れになっていました。この曲集では、二面性は、夢想と高揚——オイゼビウスとフロレスタン——のみならず、喜びと悲しみの交替によっても表現されています。初稿の冒頭に記された格言が、それを暗示しています。

いつの世も
喜びと悲しみは背中あわせ
幸福には謙虚に向き合い
不幸には勇気をもつてのぞめ

約20年前に初めて《ダヴィッド同盟舞曲集》を録音してから、月日が流れました。幸福の——ときおり至福の——時と、暗澹たる苦悩の時のコントラストは、私の目に、よりいっそう強烈に映るようになりました。

《ダヴィッド同盟舞曲集》の初稿においてシューマンは、各曲にE. (オイゼビウス Eusebius)、あるいはF. (フロレスタン Florestan)と署名しました。しかし、“F. und E.” (F.とE.)と署名されている曲もあります。この“連名のサイン”を、どのように解釈していますか？

「F. und E.」と署名された数曲では、物思わしげな気分と情熱的な感情の高まりが交互に現れます。しかし私は、第15曲をこよなく愛しています。曲の中間部は、二つの相対する性格が融合される真の稀有な瞬間でしょう。両者の合一は束の間ですが、とりわけ印象深いのです。

構造に目を向けてみると、興味深いことに、《ダヴィッド同盟舞曲集》の終盤では、曲集前半の要素が再び響きます——《謝肉祭》において、第1曲〈前口上〉が、終曲〈「ダヴィッド同盟」の行進〉で繰り返されるように。具体的には、オイゼビウス名義で書かれた第2曲〈心からの〉が、ほぼ忠実に、第17曲の終わりで引用されています。これは驚くべき“鏡”の効果です。この予期せぬ回帰は、常に私に、筆舌に尽くせぬ不思議な感動の瞬間をもたらしてくれます。第17曲には「Wie aus der Ferne (遠くからのように)」と書かれていますが、この表記は不要でしょう。目がくらむほど強烈な空間的・時間的な距離感が表現されているのですから。転調が相次ぐ中間部では、低音域が、ごくかすかに《パピヨン》のヴァルトのテーマを聴かせます——記憶の奥底から無意識に浮かびあがる、おぼろげな追憶のように。

《パピヨン》の末尾では、鍵盤の高音域で朝6時を告げる鐘の音が奏でられます——舞踏会は終わったのです。《ダヴィッド同盟舞曲集》の終曲の最後では、低音域が深夜0時を打ちます。シューマンは後者についてこう述べています。「かなり余計ではあるが、オイゼビウスはさらに次のことを付け加えた。彼の目は歓喜に満ちていた。」この言葉が全てを要約しています。独り舞台に残ったオイゼビウスは、ゆっくりと静かにワルツを踊ります。この簡素で穏やかなワルツは、まるで永遠の約束のようです。《ダヴィッド同盟舞曲集》はシューマンの最高傑作だと私は考えます。《謝肉祭》は華々しく幕を閉じますが、《ダヴィッド同盟舞曲集》の終わりを告げるのは、名状しがたい詩情なのです。



フィリップ・ビアンコーニ

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

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

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

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

ビアンコーニは、ナディア・ブーランジェとフィリップ・アントルモンを継ぎ、2014年よりフォンテーヌブロー・アメリカ音楽院（音楽と建築の両分野で、フランスの文化を外国人学生に広めることを目的とする教育機関）の院長を務めている。同機関は、アーロン・コープランド、エリオット・カーター、ヴァージル・トムソン、アストル・ピアソラ、フィリップ・グラス、クインシー・ジョーンズらが学んだ名門である。

DOPPELGÄNGER UND MASKEN

Wie sind Sie auf Schumanns Musik gestoßen?

Schumann fand sich nicht so früh wie Chopin und Debussy in meinem Repertoire und meinem Herzen ein. Als Kind hörte ich wenig von ihm. Ich war 13, als mir mein Lehrer im Conservatoire de Nice den *Carnaval* aufgab: Ich gebe zu, dass ich dieser Musik, diesen kleinen aneinandergereihten Stücken gegenüber nicht sehr empfänglich war. Chopins *Balladen* begeisterten mich damals viel mehr.

Meine Leidenschaft für Schumann offenbarte sich mit dem *Klavierkonzert*, das ich mit dem Orchestre Philharmonique de Nice gleich nach meiner Auszeichnung mit dem Klavierpreis des Conservatoire de Nice spielen durfte. Mir bleibt eine hervorragende Erinnerung an diese Entdeckung, diese Erkundung einer Partitur, die mich zugleich begeisterte und rührte. Ich halte es für ein große Chance, dass das erste Konzert, das ich in meinem Leben gespielt habe, von Schumann war – eines der schönsten Konzerte des Repertoires und eines der größten Werke des Komponisten.

Kurz darauf stürzte ich mich in die *Fantasie*, die *Davidsbündlertänze*, die *Kreisleriana*, aber weniger in den *Carnaval*, da ich noch bei meinem zunächst gemischten Eindruck geblieben war. Aufgrund meiner Leidenschaft für Vokalmusik las ich auch zahlreiche Lieder. Einige Jahre später bot sich mir die Gelegenheit, einige an Hermann Preys Seite zu begleiten, doch unsere Zusammenarbeit orientierte sich zunächst an Schubert. Darüber möchte ich mich nicht beschweren, obwohl ich bereue, Schumann mit diesem großartigen Interpreten, dessen Tiefe und Intensität einen dauerhaften Eindruck bei mir hinterlassen haben, nicht öfter behandelt zu haben. Und ich muss auch sagen, dass unsere Arbeit an Vokalwerken meine Herangehensweise an Klavierwerke dieser Komponisten unvorstellbar bereichert hat.

Seit dem Beginn meiner Karriere ist Schumanns Musik also in meiner Welt präsent.

Ist bei Ihnen nach einem Zeitraum, der stark Chopin und Debussy gewidmet war, nicht dennoch eine Art Rückkehr zu Schumann festzustellen?

Genau, ich verspüre wirklich das Bedürfnis danach. Mir bot sich die Gelegenheit, 2011 beim Festival Printemps des Arts in Monte-Carlo dieses Schumann-Programm zu spielen. Seit Langem reifte die Idee für eine Platte heran, die ich noch für mich behielt. Nach dieser langen Chopin-Debussy-Periode sagte ich mir, dass es an der Zeit war, diese Werke einzuspielen, weil sie einer „inneren Notwendigkeit“ entsprechen, etwas, das ich zu diesem Zeitpunkt meines Werdegangs ausdrücken muss.

Wie analysieren Sie die Entwicklung Ihrer Herangehensweise an Schumanns Musik?

Zu Beginn ging ich sie sehr instinktiv an und, obwohl ich mich ein wenig zu Schumann belas, blieb ich bei einer reflexartigen und empfindlichen Wahrnehmung. Nach und nach verspürte ich das Bedürfnis, die Welt des Komponisten besser kennenzulernen, anhand von musikwissenschaftlichen Werken und seinem Briefwechsel mit Clara. Durch all das konnte ich weitergehen – ich riskiere es nicht, von „verstehen“ zu sprechen, weil es sich um einen Künstler mit einer derart komplexen, widersprüchlichen und paradoxen Persönlichkeit handelt – besser erfassen, wie Schumanns Psyche, seine Qualen und seine innere Zerrissenheit seiner Schöpfung Form geben. Je mehr ich mir dessen bewusst werde, desto mehr wühlt mich diese Musik auf, die mich von Anfang an berührte.

Die *Papillons* deuten bereits zahlreiche Aspekte in Schumanns späterer Entwicklung an. Wird die Bedeutung des Opus 2 vom Beginn seiner Karriere nicht allgemein unterschätzt?

Sicher, und ich muss zugeben, dass mir bei meinen Anfängen, als ich zum ersten Mal die *Papillons* spielte, der Reichtum dieses Werks abging. Ich war eher von den Qualen der *Fantasie* oder der *Kreisleriana* angezogen. Erst mit der Zeit wurde mir bewusst, wie unheimlich wichtig dieses Werk ist, das natürlich die Zyklen kurzer Stücke vorwegnimmt, die Schumann später schreiben würde (beginnend mit *Carnaval* vier Jahre darauf), aber das ebenfalls das wahrhaftige Aufblühen seines so einzigartigen Genies darstellt.

Lesen Sie das letzte Kapitel der *Flegeljahre* und Sie verstehen die *Papillons*, sagte der Musiker. Inspirierte diese Maskenballszene, mit der Jean Pauls Roman schließt, die gesamte Partitur, oder versuchte Schumann, die Musik auf den Text abzustimmen und vorheriges Material teilweise zu integrieren (vielleicht aus kurzen, vierhändigen Stücken)? All das bleibt rätselhaft. Doch offensichtlich besteht aus psychologischer Sicht eine starke Verbindung zwischen den *Papillons* und Jean Pauls Maskenball.

Angefangen beim Gegensatz der Figuren Walt und Vult... Vielleicht eine Vorwegnahme der Dualität zwischen Eusebius und Florestan?

Das ist ein Schlüssel. Walt ist ein junger, sensibler Mann, ein zurückhaltender Träumer, und Vult ist schelmisch, hitzig, stürmisch. Ich denke nicht, dass Schumann beim Komponieren der *Papillons* Eusebius und Florestan im Sinn hatte, aber offensichtlich sprach ihm diese Gegensätzlichkeit zweier Charaktere bereits stark zu, ebenso wie die Idee der Masken, die im *Carnaval* grundlegend ist.

Das ist die erste Verbindung, die sich zwischen dem Opus 2 und *Carnaval* findet, doch es gibt weitere von thematischer Art. Im letzten Stück der *Papillons* überlagern sich zwei Motive: das des *Großvatertanzes* und das erste der *Papillons*, eine Melodie, die sich in dieser letzten Episode wiederholt und zugleich auflöst und nach und nach fast mit einem Kinoeffekt schwindet. Es ist das Thema von Vults Flöte, das sich im *Carnaval* wiederfindet, eingefügt im Stück *Florestan*, ebenso wie das des *Großvatertanzes* im Schluss des *Carnaval*.

Der *Carnaval* ist ein paradoxes Werk, zugleich extrem „verschlüsselt“ und doch eines der zugänglichsten des Komponisten...

Ich stelle mir gern vor, dass sich Schumann beim Komponieren dieses Werks amüsierte. Es ist tatsächlich stark verschlüsselt, mit Andeutungen gespickt und gehört dennoch zu den beliebtesten des Komponisten.

Die vielfältigen Stimmungen innerhalb einer großen Struktur sind darin absolut unglaublich, und man geht sehr schnell von einem zum anderen über, was das Publikum ganz am Anfang ein wenig verwirrt.

Wie der Titel *Scènes mignonnes sur quatre notes* (kleine Szenen über vier Noten) andeutet, baut *Carnaval* auf den Noten ASCH auf (Name des Geburtsorts der jungen Ernestine von Fricken, in die Schumann verliebt war). Anhand dieser Noten erlaubt sich Schumann verschiedene Kombinationen, aus denen in einer sehr originellen Variationsgestaltung alle Stücke (außer drei) entstehen. *Scènes mignonnes sur quatre notes*? Am Anfang des *Carnaval* weiß man nicht, welche Noten dies sind. Man muss das Ende des achten Stücks, *Réplique*, abwarten, um die berühmten *Sphinxes* zu entdecken, sehr lange, tiefe Noten...

Wie gehen Sie diese *Sphinxes* an?

Ich spiele sie nicht. Das bedeutet natürlich, dass der Zuhörer ausgeschlossen wird, aber das gehört meiner Meinung nach zum Schumann-Spiel dazu – ein mysteriöses Geschenk an den Interpreten, nicht aber an das Publikum. Ich weiß, dass große Pianisten entschieden haben, die *Sphinxes* zu spielen. Ich für meinen Teil bin überzeugt, dass sie nicht gespielt werden sollten. Ich behaupte nicht, Recht zu haben, aber es ist meine tiefe Überzeugung.

Kommen wir zu den Masken und den gegensätzlichen Charakteren zurück. Wie empfinden Sie diese im Opus 9?

Der *Carnaval* bietet eine fabelhafte Porträtgalerie: die Commedia dell'arte mit *Pierrot* und *Arlequin*, *Pantolon et Colombine*, realen Figuren wie *Chopin* und *Paganini*, aber auch Clara und Ernestine, die zu *Chiarina* und *Estrella* werden. Letztendlich ist vorstellbar, dass all diese Figuren Masken sind, hinter denen sich Schumann verbirgt. Und vor allem lernt man im *Carnaval* die beiden Alter Egos des Musikers kennen – *Eusebius* und *Florestan*. Auf Jean Pauls Walt und Vult folgen Schumanns eigene Kreaturen. *Eusebius* lässt eine wunderbare lyrische Meditation anklingen, während wir *Florestan* in einer atemlosen, nahezu chaotischen und verwirrenden Unruhe begegnen. In diesem Stück fügt Schumann die Anmerkung „Papillons?“ ein und lässt ein Fragment des Vult-Themas anklingen, das am Anfang und am Ende der *Papillons* zu hören ist.

Neben *Eusebius* und *Florestan* finden sich im Lauf des *Carnaval* weitere gegensätzliche Duos: *Pierrot*, deprimiert, zwanghaft, fast krankhaft – ein Stück, das mir immer ein unbehagliches Gefühl vermittelt hat, mit dieser kleinen rhythmischen Zelle dreier Noten, die die Phrase unzeitig unterbrechen – und *Arlequin*, froh und übersprühend. Ich sehe auch *Chiarina* und *Estrella*, zwei lebhaftere Frauen, ein feminines Duo, das das Stück *Chopin* in die Mitte nimmt, mit dem sich Schumann vielleicht einen Augenblick identifiziert...

Das Stück *Marche des „Davidsbündler“ contre les Philistins*, das den *Carnaval* abschließt, bildet eine Brücke zwischen den *Papillons* und dem *Opus 6*, mit dem Ihre Platte endet...

Neben der Erinnerung an die *Préambule* findet sich darin das Thema des *Großvatertanzes* wieder (mit der Anmerkung „Thema des 17. Jahrhunderts“!). Aber es ist auch das erste Mal, dass die Davidsbündler in einer Partitur von Schumann auftauchen. Dabei handelte es sich um einen Künstlerkreis, der sich dem Kampf gegen den Konservatismus und die Engstirnigkeit der Philister –SpießbürgermitstarrenkünstlerischenTraditionen–verschrieben hatte. Dabei kann man sich vorstellen, dass die Figuren des *Carnaval* alle Davidsbündler sind und sich zu diesem energischen *Marche* versammeln, in dem sie über die Philister siegen, die vom *Großvatertanz* symbolisiert werden.

Kommen wir abschließend zu den *Davidsbündlertänzen*. Diese Tänze „sind ganz anders als der *Carnaval* und verhalten sich zu diesem wie Gesichter zu Masken“: Was halten Sie von dieser Bemerkung von Schumann an Clara im Brief vom 18. März 1838?

Der Satz ist sehr wichtig. Er fiel in einem Briefwechsel zwischen Schumann und der jungen Frau, die ihm gestanden hatte, dass sie zu viele Ähnlichkeiten zwischen den *Davidsbündlertänzen* und dem *Carnaval* fand und letzteren bevorzugte. Clara war damals 19 Jahre alt... Nach dem Tod des Komponisten vertraute sie Brahms eines Tages an, dass sie die ganze Schönheit und Tiefe des Opus 6 wiederentdeckt hatte.

Zwei Jahre nach dem Opus 9 sind die *Davidsbündlertänze* ein weiterer Karneval, aber ein „innerer Karneval“. Keine Titel mehr: Das „musikalische Theater“ und die Inszenierung, die bereits in den *Papillons* und besonders im *Carnaval* zu finden war, verschwinden. Schumann lässt alle Masken fallen, entblößt sich und konzentriert sich auf das Wesentliche. Bleiben nur die beiden Figuren, Eusebius und Florestan, als hätte sich der Musiker – so sehe ich es zumindest – vom *Carnaval* entfernen und weitergehen wollen, tieferschürfen in der Innenschau, weiter in einer gewissen kompositorischen Freiheit, die bereits im Opus 9 groß war. Die *Davidsbündlertänze* bergen außerordentliche Dinge, einen Erfindergeist, eine irrsinnige Originalität, und nun kämpfen die Davidsbündler auf diese Weise gegen die Philister und nicht mehr mit einem lärmenden Marsch.

Wie die *Papillons* im *Carnaval* zitiert das dritte Stück der *Davidsbündlertänze* das Motiv des Stücks *Promenade* aus dem *Carnaval* – eine subtilere Anspielung, aber ebenso bedeutsam, die von der Abstammung dieser Werke zeugt.

Im *Carnaval* spüre ich eine große Freude am Komponieren, in den *Davidsbündlertänzen* zugleich ein tieferes Glück und eine tiefere Angst. Dabei ist nicht zu vergessen, dass das Werk in einer schmerzlichen Zeit für Schumann und Clara entstanden ist, als sie durch die Unnachgiebigkeit des Vaters der jungen Frau getrennt wurden. Die Dualität des Werks kommt im Wechsel zwischen Träumerei und Überschwang – Eusebius und Florestan – zum Ausdruck, aber auch im Wechsel zwischen Lust und Leid, wie die Verse andeuten, die in der ersten Ausgabe hervorgehoben wurden:

*„In all' und jeder Zeit
Verknüpft sich Lust und Leid:
Bleibt fromm in Lust und sey
Dem Leid mit Muth bereit“*

Mit den Jahren – ich nahm das Opus 6 erstmals vor knapp zwei Jahrzehnten auf – erscheint mir dieses Hin und Her zwischen glücklichen, ja glückseligen Momenten, und jenen, die Schwärze und Angst verkörpern, viel intensiver als damals.

In der ersten Ausgabe der *Davidsbündlertänze* unterzeichnete Schumann jedes Stück entweder mit einem *E.* für Eusebius oder mit einem *F.* für Florestan, doch manchmal auch mit einem *F. und E.*: Wie verstehen Sie diese „gemeinsame Unterschrift“?

Einige der mit *F. und E.* unterzeichneten Stücke wechseln zwischen einer meditativen Stimmung und einem leidenschaftlichen Überschwang, aber ich hege viel Zuneigung zum 15. Stück, dessen Mittelteil ein wahrhaftiger und seltener Moment der Verschmelzung der Doppelgänger ist, eine wiedererlangte, kurzlebige, doch außerordentlich aufwühlende Einigkeit.

Was den Aufbau angeht, ist es interessant, dass, wie im *Carnaval*, in dem die *Préambule* im abschließenden *Marche* erneut anklingt, die *Davidsbündlertänze* gegen Ende ein anfängliches Element wieder aufnehmen. Das zweite Stück, unterzeichnet von Eusebius, wird quasi wortwörtlich am Ende des vorletzten Stücks mit einem fesselndem Spiegeleffekt wiederholt. Diese unerwartete Rückkehr löst für mich stets eine unsägliche und wunderbare Emotion aus. Dieses vorletzte Stück trägt die Anweisung „Wie aus der Ferne“, die fast überflüssig ist, da das Gefühl der räumlichen und zeitlichen Entfernung so stark, nahezu schwindelerregend ist. In der Mitte tauchen in den tiefen Tonlagen einige kaum erkennbare Noten des Vult-Themas der *Papillons* auf, wie eine unbeabsichtigte Reminiszenz aus den Tiefen der Erinnerung.

Am Schluss der *Papillons* schlägt die Glocke in den hohen Lagen des Klaviers sechs Uhr morgens – der Ball ist zu Ende. Das letzte Stück der *Davidsbündlertänze* klingt mit zwölf Mitternachtsschlägen in den tiefen Lagen des Klaviers aus. Schumann vermerkte in diesem letzten Stück: „Ganz zum Überfluss meinte Eusebius noch Folgendes; dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen.“ Das sagt alles. Eusebius, ganz allein in der Szene, tanzt einen langsamen und friedlichen Walzer, der in seiner Schlichtheit und Gelassenheit wie ein Ewigkeitsgelöbnis anmutet. Und nach dem eklatanten Schluss des *Carnaval* ist dies ein Epilog von unsäglicher Poesie, der, meiner Meinung nach, eines der größten Meisterwerke Schumanns schließt.



Philippe Bianconi

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

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

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

Seit 2014 ist Philippe Bianconi musikalischer Leiter des *Conservatoire Américain de Fontainebleau* (einer französischen Einrichtung, die zur Aufgabe hat, ausländischen Studierenden aus den Bereichen Musik und Architektur die französische Kultur näherzubringen) und er tritt damit in die Fußstapfen von Philippe Entremont und Nadia Boulanger, die die Elite amerikanischer Komponisten wie Aaron Copland, Elliott Carter, Virgil Thomson, Astor Piazzolla, Philip Glass oder Quincy Jones ausgebildet haben.

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



CHOPIN ショパン

Les 4 Ballades

バラード全曲

Prélude op.45

前奏曲 嬰ハ短調 作品45

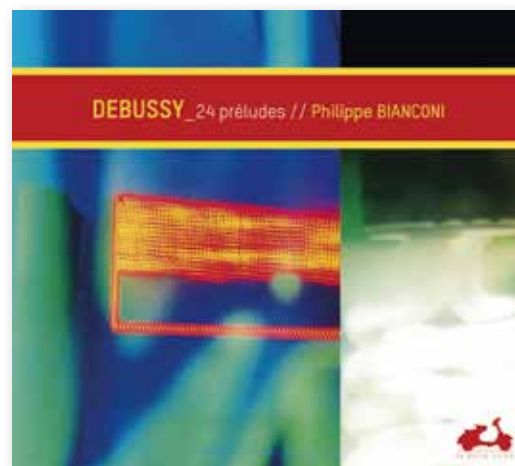
Scherzo op.54

スケルツォ第4番 ホ長調 作品54

Barcarolle op.60

舟歌 嬰へ長調 作品60

LDV14 / TT' 63'56



DEBUSSY ドビュッシー

24 Préludes

前奏曲 第一集、第二集

LDV07 / TT' 74'38



© La Prima Volta & © La Dolce Volta 2016
Enregistrement : 7-10 avril 2016, Soissons (Cité de la Musique et de la Danse)
Direction de la Production : La Dolce Volta

Prise de son, direction artistique et montage : Jean-Marc Laisné
Piano Steinway D-357 (Régie Pianos) préparé par Cyril Mordant

Textes : Alain Cochard
Traduction et relecture : Charles Johnston (GB) - Kumiko Nishi (JP) - Carolin Krüger (D)

Couverture & illustrations : © Bernard Martinez

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions
Réalisation graphique : www.stephanegaudion.com

www.ladolcevolta.com

LDV28



la dolce volta