

SCHUMANN_Jean-Philippe COLLARD
Fantasie & Kreisleriana



Robert SCHUMANN

1810 - 1856

ロベルト

シューマン

Fantaisie en ut majeur, op.17

31'01

Fantasy in C Major, op. 17

Fantaisie C-Dur, op. 17

幻想曲 八長調 作品17

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen; Im Legenden-Ton
第1楽章 全く幻想的に、そして情熱的に演奏すること - 昔語りの調子で | 12'55 |
| 2 | Mäßig. Durchaus energisch
第2楽章 中庸に。全く精力的に | 7'37 |
| 3 | Langsam getragen. Durchweg leise zu halten
第3楽章 ゆっくりと演奏すること。常に静けさをもって | 10'29 |

Kreisleriana, op. 16

32'35

クライスレリアーナ 作品16

- | | | |
|----|--|------|
| 4 | Äußerst bewegt 第1曲 激しく動いて | 2'34 |
| 5 | Sehr innig und nicht zu rasch 第2曲 心をこめて、そして速すぎずに | 8'30 |
| 6 | Sehr aufgeregt 第3曲 激しく駆り立てられて | 4'39 |
| 7 | Sehr langsam 第4曲 きわめて遅く | 3'47 |
| 8 | Sehr lebhaft 第5曲 きわめて生き生きと | 3'07 |
| 9 | Sehr langsam 第6曲 きわめて遅く | 3'57 |
| 10 | Sehr rasch 第7曲 きわめて速く | 2'13 |
| 11 | Schnell und spielend 第8曲 速く、そして諧謔をもって | 3'48 |

TT' 63'57

« Parfois il se passe des choses bizarres dans le cœur de l'homme : ainsi, la joie et la douleur s'y mêlent dans une étrange bigarrure. »

Robert Schumann

Quand Robert Schumann (1810–1856) paraît sur la scène musicale, le romantisme a déjà été annoncé par Beethoven, Schubert et Weber. Le cœur désormais l'emporte sur la raison. Schumann plus que tout autre instille dans son œuvre les vicissitudes de sa propre existence. Il est impossible de comprendre sa musique pour piano sans en connaître les clefs : d'abord sa passion pour Clara Wieck, mais aussi ses amours uniques avant Clara pour les femmes pianistes. Âme fine et sensible jusqu'à la perte de ses repères, il se révèle tout entier dans le clavier et affirme une volonté syncrétique de fusion entre les arts. Son désir d'absolu nécessite une disposition d'esprit particulière pour aborder un monde qui défie la logique. « La continuité aussitôt établie, est aussitôt rompue par quelque " humeur " qui dérouté encore notre écoute » (André Boucourechliev). Empreint non seulement des mystères de la nuit – ceux des huiles de Caspar David Friedrich aux teintes cuivrées et mordorées –, de l'angoisse de ces forêts tapies au plus profond de l'obscurité, il suggère aussi un monde d'allusions (d'illusion ?), de masques, de métaphores, de réminiscences littéraires difficiles à décrypter. La mélancolie d'Eusebius se confronte sans cesse à l'enthousiasme de Florestan. L'écriture de Schumann, à la calligraphie arachnéenne, rend encore plus obscur le caractère énigmatique de son art, d'autant que la structure rythmique crée un sentiment d'insécurité voire d'instabilité. La transe ou la folie guettent ceux qui ne maîtrisent pas un discours enflammé et qui se laissent totalement envahir par les sensations de l'instant.

Contemporains, la *Fantaisie op. 17* (1836) et les *Kreisleriana op. 16* (1838) présentent, chacun à leur manière, une invitation à pénétrer les territoires les plus secrets du génie schumannien.

Fantaisie en ut majeur op. 17

Schumann dut affronter les pires tourments pour se faire accepter par le père de la jeune et célèbre virtuose Clara Wieck dont il était follement amoureux. En 1836, Friedrich Wieck – son professeur de piano – impose au futur couple une année de séparation douloureuse. Toutes les œuvres écrites alors sont marquées par la personnalité de Clara (son absence, l'attente passionnée difficilement vécue). La *Fantaisie op. 17* est en fait la contribution de Schumann au projet de Liszt de faire ériger une stèle à Bonn pour commémorer le dixième anniversaire de la mort de Beethoven. Réussite absolue dans le domaine de la grande forme pour le clavier, cette partition en trois mouvements s'imposera comme un jalon essentiel du répertoire pianistique, emblème de l'âme romantique. L'immense premier mouvement (« à jouer d'un bout à l'autre d'une manière fantastique et passionnée ») est le plus développé et le plus riche de contenu comme « une approximation de sonate » (Marcel Beaufils). En dépit de la violence du ton et des fréquentes ruptures du discours, se maintient constamment une tension fébrile dès la phrase d'ouverture « long cri d'amour envers Clara » qui ne s'interrompt provisoirement qu'avec l'apparition d'une mélodie, citation du cycle de lieder *An die ferne Geliebte* (À la Bien-aimée lointaine) de Beethoven dont Liszt avait réalisé une transcription pour son instrument, double hommage au dédicataire de la *Fantaisie* et à Clara (car elle est réellement la Bien-aimée lointaine !). L'espérance et la lumière s'invitent enfin, mais peut-être s'agit-il simplement d'un hommage à la *Sonate op. 111* de Beethoven qui se clôt également dans le grave du piano en un hymne apaisé à la nuit.

Kreiseriana op. 16

Le titre des *Kreiseriana* est emprunté à la nouvelle du même nom contenue dans un recueil de E.T.A. Hoffmann paru en 1814, où l'on rencontre le personnage de Johannes Kreiser, maître de chapelle hanté par la folie, dont Hoffmann rédigea une biographie imaginaire dans le roman *Le Chat Murr*. L'identification de Schumann à Kreiser et la correspondance entre les deux œuvres sont fascinantes, d'autant que le roman a trouvé une résonance très profonde chez Schumann. En cette année 1838, il est en butte aux déchirements de sa passion contrariée. Malgré la surveillance jalouse du père Wieck, grâce à des complicités, Robert et Clara peuvent parfois se rencontrer. Le pianiste virtuose fait d'ailleurs acclamer le *Carnaval* à Prague ou à Vienne. Les *Kreiseriana* illustrent la dualité romantique du génie de Schumann partagé sans cesse entre Florestan (les cinq pièces d'allure animée) et Eusebius (les trois autres plus mélancoliques). La tension, la tendresse, la poésie, l'imagination, l'exacerbation passionnelle parcourent l'œuvre tout entière. A la différence des franches réjouissances qui fermaient le *Carnaval op. 9*, rien ne vient ici dissiper le malaise installé par le rythme obsessionnel. Les dernières mesures s'enfouissent dans les profondeurs de l'instrument, ultime pirouette hoffmannienne. Le gnome – tel le futur Scarbo du *Gaspard de la Nuit* de Ravel – s'évanouit mais ne disparaît pas.

De la *Fantaisie* aux *Kreisleriana*

Un entretien avec
Jean-Philippe Collard
sur la musique pour piano
de Schumann

Vous êtes considéré comme un interprète privilégié de Chopin, Rachmaninov ou Fauré. A quel moment avez-vous abordé le piano de Schumann ?

En réalité, au Conservatoire de Paris – où l'on jouait peu de musique française –, j'ai fréquenté Beethoven, Chopin, Liszt et Schumann... Depuis lors, l'œuvre pour clavier de Robert Schumann a toujours été présente dans mon esprit, mais plutôt les *Etudes Symphoniques*, très à la mode à cette époque et le *Carnaval* que l'on inscrivait régulièrement au programme des concerts. J'ai abordé les *Kreisleriana* assez tôt sans beaucoup les jouer ; en revanche, j'hésitais à m'impliquer en tant qu'interprète dans la *Fantaisie*. Peut-être ne la sentais-je pas suffisamment dans mon corps. Lors de mes études avec Pierre Sancan qui appréciait ce compositeur et faisait travailler les *Scènes d'enfants* ou les *Etudes Symphoniques*, on était davantage intéressés par des questions liées à la morphologie comme le problème du quatrième doigt de la main droite que Schumann avait atrophié en le ligaturant afin d'en obtenir une meilleure indépendance ! On n'entrait pas dans des considérations psychologiques, mais la réflexion portait davantage sur la qualité de toucher ou sur le caractère symphonique du piano de Schumann, d'une densité toute particulière difficile à transmettre sur le plan orchestral.

Pourquoi avoir choisi d'associer la *Fantaisie* aux *Kreisleriana* ?

C'est un choix personnel qui correspond à une période de ma vie. Après mon disque Chopin, j'ai senti la nécessité de me pencher à nouveau sur cette musique avec le désir de l'enregistrer et de fixer en particulier pour la *Fantaisie* ma propre vision du moment. Je me suis littéralement plongé dans la lecture de ce chef-d'œuvre que je n'ai plus quitté des yeux, y compris lors de mes déplacements où il était toujours dans mes bagages. J'ai remis en chantier les *Kreisleriana* que je connaissais depuis longtemps et l'envie m'est venue il y a quatre ans d'inscrire à mon répertoire la *Fantaisie en ut majeur*. Je pense que cette œuvre demande une implication au-delà même de son écriture. Ce qui me stupéfie, c'est l'état d'exaltation dans lequel Schumann se trouve autour des années 1835-1840, qui l'amène à construire une œuvre pianistique si prolifique et si immédiatement identifiable. La *Fantaisie* l'a occupé une année entière, c'est dire son investissement.

À cette époque se sont côtoyés dans les mêmes lieux des génies comme Chopin, Liszt, Mendelssohn et, bien sûr, Schumann. Chacun possède en plein Romantisme ses modes d'expression qui se développent à partir de propositions simples. Chopin me parle par ses modulations, le phrasé, la maîtrise du rubato, le caractère belcantiste, les harmonies ; Liszt par la façon dont il met sa vie en musique avec une transparence évidente, mais Schumann reste un mystère par sa logique très contrapuntique où la forme ne ressemble à rien d'autre. C'est comme un rébus ! Mon intention, dans la *Fantaisie*, s'arrête à la dichotomie entre Eusebius et Florestan, et je m'attache davantage à ce cri d'amour dépassant l'entendement. Dans une certaine mesure, il faut se mettre dans la position d'une personne profondément amoureuse qui, par le truchement de cette musique, est littéralement transportée jusqu'à la folie passionnelle en veillant à ne pas trop se laisser entraîner par les enchevêtrements des lignes intérieures. Si l'on ne garde pas les pieds sur terre, on risque en effet d'être entraîné sur des chemins sans retour !

Curieusement, c'est Liszt qui en est le dédicataire et non Clara, alors que tout converge vers elle. Il est possible que l'œuvre lui ait résisté sur le plan technique bien qu'elle ait été au demeurant une excellente pianiste. Aujourd'hui encore, on doit s'engager à corps perdu dans le tourbillon halluciné du premier mouvement, et le second mouvement noté « Modéré, toujours énergique », avec sa succession de rythmes pointés, de sauts redoutables aux deux mains, demande une précision de frappe. Sviatoslav Richter affirmait que dans cette coda acrobatique mieux valait fermer les yeux pour surmonter les difficultés ! Quoi qu'il en soit, la *Fantaisie* ouvre des perspectives infinies que l'on ne cesse d'explorer.

Les *Kreisleriana* se réfèrent davantage à la littérature et rappellent que Schumann aurait pu être poète, admirateur de Jean-Paul Richter. Des paysages variés défilent dans sa tête avec des moments lyriques, diaboliques, comme des instantanés. Je vois cela comme une sorte de jeu stimulant et chaque humeur est rendue avec une tonalité particulière. Comme toujours chez Schumann, il faut rechercher les voies intérieures et il se complait à poser sans cesse des questions, à aiguillonner l'interprète, à dégager des plans variés. Cela exige un contrôle, mais il y a aussi de la fièvre, de l'emportement et une immense tendresse. La partition a été dédiée à Chopin qui ne l'a pas comprise, et même détestée. Pourtant, la splendeur de la profondeur musicale va parfois même au-delà de ce que Chopin envisageait.

Avez-vous des modèles en matière d'interprétation schumannienne ?

J'ai été impressionné dans ma jeunesse par une interprétation des *Kreisleriana* par Vlado Perlemuter, et en ce qui concerne la *Fantaisie* par celle qu'avait donnée Sviatoslav Richter au moment de ses premiers concerts parisiens sans avoir moi-même l'envie d'aborder la partition. Je possède depuis mes études des disques qui m'ont marqué et auxquels je me suis référé, dont ceux de Guilels, Nat, Pollini ou Argerich pour la *Fantaisie*. A partir de l'instant où j'ai décidé de m'immerger dans la *Fantaisie*, il m'a fallu prendre de la distance par rapport à ces modèles et je m'en suis totalement dégagé. Il m'est, certes, arrivé de réécouter tel ou tel passage pour vérifier d'infimes détails ou la nature d'un tempo, mais sans que cela influe sur ma propre conception et mon cheminement intérieur.

Vous avez fréquenté Vladimir Horowitz à New York. Il a gravé au disque une version légendaire des *Kreisleriana*. Vous a-t-il donné des conseils pour interpréter Schumann ?

Paradoxalement, non, même si j'ai eu le privilège de l'entendre répéter chez lui, en particulier la *Sonate* de Liszt. Il aimait me faire connaître son interprétation des œuvres qu'il mettait au programme de ses prochains concerts, mais gardait jalousement les arcanes de son art. Horowitz possédait le génie de dégager les plans sonores qu'il avait déjà dû imaginer intérieurement avant de se mettre au piano. Si l'expérience n'est pas transmissible, on peut concevoir qu'en le fréquentant, mon jeu ait pu être influencé, y compris dans Schumann dont il ne m'a pas livré les secrets. En vérité, ce qui m'intéresse dans le piano c'est essentiellement le son, comment le façonner pour qu'il puisse faire son chemin de l'interprète à l'auditeur. Schumann constitue à cet égard un excellent modèle, comme Debussy ou Fauré.

D'ailleurs, je vais me consacrer, au sein de l'Académie qui vient d'être créée à l'Ecole Normale de Musique de Paris, à l'enseignement de la musique française. Avec des amis pianistes, je m'attacherai à transmettre cet art tel qu'il m'a été légué et tel qu'il m'accompagne depuis toujours.



La fée musique rôdait aux alentours du berceau de Jean-Philippe Collard. Élevé dans une maisonnée nombreuse et mélomane, le petit champenois a tôt fait de tomber sous le charme du rituel magique de la musique de chambre en famille. Si bien qu'à l'âge de dix ans, il quitte sa région natale pour gagner la capitale, sans prendre la mesure de ce qui l'attend : le Conservatoire national supérieur de musique de Paris, la ronde des concours internationaux, huit années d'études sous la férule éclairée et exigeante de Pierre Sancan, avant d'être projeté sur le devant de la scène internationale...

Le pianiste français n'est néanmoins pas de ceux qui brandissent leurs titres et leurs protecteurs comme gages de leur talent : à peine fait-il allusion à la belle amitié qui l'a lié à Horowitz, en ces années cruciales où se forge la maturité artistique. Du Maître, il tient le secret du chant profond et soutenu, qui fait de lui un virtuose du lyrisme en demi-teinte, de la confiance vibrante et chaleureuse.

Aujourd'hui fort d'une discographie de plus de cinquante titres, Jean-Philippe Collard sillonne les grandes scènes musicales du vieux continent et d'Outre-Atlantique - de Carnegie Hall au Teatro Colón en passant par le Théâtre des Champs-Élysées et le Royal Albert Hall. Figure bien connue du public français, enfant chéri des États-Unis, il pourrait se targuer d'avoir joué avec le gotha des chefs et des orchestres à travers le monde.

Les feux de la rampe semblent pourtant n'avoir guère ébloui notre pianiste. Resté simple, direct et jovial, il évoque plus volontiers ses bonheurs privés que ses succès publics : une vie de famille épanouie aux côtés de sa femme et de ses cinq enfants, des amitiés fidèles et chères à son cœur... Amoureux de la nature, bricoleur à ses heures, ce gentleman-pianiste cultive plus d'un jardin secret.

www.jeanphilippecollard.com

‘Sometimes bizarre things happen in the heart of man: thus joy and sorrow mingle there in a strange and motley mixture.’

Robert Schumann

When Robert Schumann (1810–56) appeared on the musical scene, Beethoven, Schubert and Weber had already heralded Romanticism. Henceforth the heart was to dominate reason. Schumann, more anyone else, instilled in his works the vicissitudes of his own existence. It is impossible to understand his piano music without knowing the keys to it: first and foremost, his passion for Clara Wieck, but also his isolated love affairs with women pianists before Clara. A delicate, sensitive soul until the loss of his cognitive functions, he wholly reveals himself in his keyboard music and asserts a syncretic desire for fusion between the arts. His quest for the absolute calls for a special turn of mind in anyone who wishes to approach this logic-defying world. 'As soon as continuity is established, it is at once broken by some "mood" that again disrupts our listening' (André Boucourechliev). Imbued not only with the mysteries of the night (those of the oil paintings of Caspar David Friedrich with their bronze and copper tints) and the anguish of those forests lurking in profound darkness, he also suggests a world of allusions (of illusions?), of masks, metaphors, literary reminiscences that are difficult to decipher. The melancholy of Eusebius constantly confronts the enthusiasm of Florestan. Schumann's style of writing, with its gossamer textures, makes the enigmatic character of his art even more obscure, especially as the rhythmic structure creates a feeling of insecurity, indeed of instability. Frenzy or madness lie in wait for those who do not master a fiery discourse and allow themselves to be totally overwhelmed by the sensations of the instant.

The two contemporary works on this disc, the *Fantasie* op.17 (1836) and *Kreisleriana* op.16 (1838), present each in its own way an invitation to penetrate the innermost reaches of Schumann's genius.

Fantasia in C major op.17

Schumann had to face the most appalling torments in the hope of being accepted by the father of the young and famous virtuoso Clara Wieck, with whom he was madly in love. In 1836, Friedrich Wieck – his piano teacher – imposed a year of painful separation on the future couple. All the works he wrote then were marked by the personality of Clara (her absence, the period of passionate waiting that was so hard to bear). The *Fantasia* op.17 was in fact intended as Schumann's contribution to Liszt's project of erecting a monument in Bonn to commemorate the tenth anniversary of the death of Beethoven. A supremely successful example of large-scale form for the keyboard, this three-movement score became established as a key work in the piano repertory and an emblem of the Romantic soul. The immense first movement (marked 'to be played with fantasy and passion throughout') is the most developed and the richest in content, like 'an approximation of a sonata' (Marcel Beaufils). In spite of the violence of tone and the frequent breaks in the discourse, a febrile tension is constantly maintained right from the opening phrase, a 'long cry of love to Clara' which is temporarily interrupted only by the appearance of a melody, a quotation from Beethoven's song cycle *An die ferne Geliebte* (To the distant beloved) of which Liszt had made a transcription for his instrument; it is thus a double tribute to the latter, dedicatee of the *Fantasia*, and to Clara (for she truly was the Distant Beloved!). Light and hope at last invite themselves into the work – but perhaps this is simply a homage to Beethoven's Sonata op.111, which also ends in the piano's low register with a tranquil hymn to the night.

Kreisleriana op.16

The title of *Kreisleriana* is taken from a collection of stories by E. T. A. Hoffmann published in 1814; the story in question centres on the character of Johannes Kreisler, a Kapellmeister haunted by madness, of whom Hoffmann later wrote an imaginary biography in the novel *Kater Murr* (*The Life and Opinions of the Tomcat Murr*). Schumann's identification with Kreisler and the correspondence between the two works form a fascinating topic, for the novel struck a very profound chord in the composer. In that year, 1838, he was a prey to the agonies of his frustrated passion. Despite the jealous surveillance of Wieck, Robert and Clara were sometimes able to meet with the connivance of friends. Moreover, Clara the virtuoso pianist garnered acclaim for Robert's *Carnaval* in Prague and Vienna. *Kreisleriana* depicts the Romantic duality of Schumann's genius, constantly torn between Florestan (the five lively pieces) and Eusebius (the remaining three, more melancholic in character). Tension, tenderness, poetry, imagination and heightened passion run through the whole work. Unlike the straightforward rejoicing that brought *Carnaval* op.9 to an end, here nothing comes to dissipate the unease generated by the obsessional rhythm. The closing bars sink into the depths of the instrument, in a final Hoffmannesque pirouette. The gnome – like the Scarbo of Ravel's much later *Gaspard de la nuit* – evaporates but does not disappear.

From the *Fantasia* to *Kreisleriana*

Jean-Philippe Collard
talks about the piano music
of Schumann

You are regarded as an authoritative interpreter of Chopin, Rachmaninoff and Fauré. When did you first tackle the piano music of Schumann?

In reality, at the Paris Conservatoire – where people used not to perform much French music – I studied Beethoven, Chopin, Liszt and Schumann. Actually, Schumann's keyboard works were always present in my mind, but it was more the *Études Symphoniques*, very fashionable in those days, and *Carnaval*, which was regularly programmed in concert. I tackled *Kreiseriana* quite early on, but without playing it much; by contrast, I hesitated to invest my energies as a performer in the *Fantasia*. Perhaps I didn't feel it sufficiently in my bones. During my studies with Pierre Sancan, who admired Schumann and gave his pupils the *Kinderscenen* or the *Études Symphoniques* to play, we were more interested in questions to do with morphology, like the problem of the fourth finger of the right hand that Schumann atrophied by binding it in the hope of gaining greater independence for the other fingers! We didn't go into psychological issues, but paid more attention to quality of touch or the symphonic character of Schumann's piano music, which has a very special density that's difficult to convey in orchestral terms.

Why did you choose to couple the *Fantasia* with *Kreisleriana*?

It's a personal choice that corresponds to a period in my life. After my Chopin disc, I felt the need to explore this music again with the intention of recording it and setting down my own vision of the moment, particularly in the case of the *Fantasia*. I really did immerse myself in a close reading of this masterpiece, which I never allowed out of my sight; even when I was travelling, I always had it in my luggage. I had already started to work again on *Kreisleriana*, which I had known for a long time, and four years ago I got the urge to add the *Fantasia* in C major to my repertory. I think it's a work that demands an implication over and above simple fidelity to the score. What stupefies me is the state of intense excitement in which Schumann found himself in the years between 1835 and 1840, which led him to build up such a large and immediately identifiable œuvre for piano. The *Fantasia* occupied him for a whole year, which shows how committed he was to it.

This was a period when such geniuses as Chopin, Liszt, Mendelssohn and, of course, Schumann frequently met up with each other. At the height of the Romantic movement, each of them possessed his specific modes of expression, which grew out of simple propositions. Chopin appeals to me for his modulations, his phrasing, his mastery of rubato, his bel canto character, his harmonies; Liszt for the way he sets his life to music with complete transparency; but Schumann remains a mystery in his very contrapuntal logic, where the form resembles nothing else. It's like a puzzle! My intention, in the *Fantasia*, falls on the dichotomy between Eusebius and Florestan, and I focus more on that cry of love which passes rational understanding. In a sense, you have to put yourself in the position of someone deeply in love who, through the agency of this music, is genuinely transported to the point of frantic passion, while at the same time taking care not to let yourself get drawn too far into the entanglements of the inner parts. Because, if you don't keep your feet on the ground, you run the risk of being carried away onto paths with no way back!

Do you have models of Schumann interpretation?

When I was younger I was impressed by a performance of *Kreisleriana* by Vlado Perlemuter, and in the case of the *Fantasia* by the performance given by Sviatoslav Richter at the time of his first Paris concerts, though without wanting to play the work myself then. I have owned since my student days a number of records that have made an impression on me and which I referred to, including those of Gilels, Nat, Pollini and Argerich for the *Fantasia*. But the moment I decided to immerse myself in the *Fantasia* in order to play it myself, I had to distance myself from those models, and I totally liberated myself from them. Admittedly, I did sometimes listen to such and such a passage again to check tiny details or the nature of a tempo, but that didn't influence my own conception and my inner journey with the work.

You spent some time in New York with Vladimir Horowitz, who recorded a legendary version of *Kreisleriana*. Did he give you any advice about interpreting Schumann?

Paradoxically, no, even if I had the privilege of hearing him practise in his apartment, notably in the Liszt Sonata. He liked to present me with his interpretation of the works he was going to play in his upcoming concerts, but he jealously guarded the mysteries of his art. Horowitz possessed the genius of being able to bring out sonic perspectives that he must already have thought out in his mind's ear before sitting down at the piano. Although that experience can't be transmitted, it's still conceivable that, since I spent that time in his company, my playing may have been influenced, even in Schumann, whose secrets he didn't reveal to me. In fact, what interests me in the piano is essentially the sound itself, how to mould it so that it can make its way from performer to listener. In that respect, Schumann is an excellent model, like Debussy and Fauré. And speaking of them, I should mention that I'll soon be devoting myself to teaching French music at the Academy which has just been created at the École Normale de Musique de Paris. With several pianist friends of mine, I will endeavour to pass on an art that was bequeathed to me and that has accompanied me throughout my career.



One might say that music hovered like a fairy godmother over Jean-Philippe Collard's cradle. Raised in a large, music-loving household, the little boy from the Champagne region was quick to fall under the spell of the magical ritual of chamber music in the family circle. So much so that, at the age of ten, he left his home town to go up to the capital, without fully realising what awaited him there: the Conservatoire National Supérieur de Paris, the international competition circuit, eight years of study under the enlightened yet demanding tutelage of Pierre Sancan, before being propelled to the forefront of the international scene . . .

But the French pianist is not the kind of person to thrust his diplomas and his patrons under your nose as evidence of his talent: at most he will make no more than passing mention of the firm friendship that bound him to Horowitz in those crucial years when one's artistic maturity is forged. It is to the Maestro that he owes the secret of the deep-seated, sustained melody that makes him a virtuoso of subdued lyricism, with a vibrant, warmly confidential tone.

Nowadays, with a discography of more than fifty titles under his belt, Jean-Philippe Collard is a regular visitor to the foremost musical venues of the old continent and the other side of the Atlantic – from Carnegie Hall to the Teatro Colón by way of the Théâtre des Champs-Élysées and the Royal Albert Hall. A well-known figure to the French public, a great favourite with audiences in the United States, he could boast of having played with the top conductors and orchestras all over the world.

Yet the bright lights don't seem to have dazzled this eminent pianist. Still as unaffected as ever, direct and jovial, he's more likely to talk of his private happiness than his public successes: a fulfilling family life alongside his wife and five children, with close and loyal friendships . . . A nature lover, a do-it-yourself enthusiast in his spare time, this gentleman pianist cultivates more than one secret garden.

www.jeanphilippecollard.com





時に人間の心の中では、不思議な現象が起こる——歓喜と苦悩が、奇妙に入り混じることがあるように

ロベルト・シューマン

ロベルト・シューマン(1810-1856)が頭角を現した時、すでにベートーヴェン、シューベルト、ウェーバーが、ロマン主義音楽の到来を告げていた。以来、感情は理性よりも尊ばれていく。シューマンは誰にも増して、自らの人生の浮沈を創作に反映させた作曲家だった。彼の生涯の主な出来事を知らずして、そのピアノ作品を理解することは不可能だ——女性ピアニストたちとのユニークな恋、そして後に熱烈に愛したクララ・ヴィークの存在は、特筆に値する。混迷を極めるほど繊細で敏感な心の持ち主だった作曲家シューマンは、鍵盤に心の内をさらけ出した。さらには諸芸術の融合を目指すシンクレティック(習合主義的)な意志を示している。こうした絶対的なものへの憧れは、論理に対抗する世界を志向する者に、特異な精神状態を要求する。「その継続性はひとたび確立されると、すぐさま何らかの“気分”によって中断され、聴き手をいっそう当惑させるのだ」(アンドレ・ブクレシュリエフ)。シューマンの音楽に刻印されているのは、夜の神秘——カスパー・ダーヴィト・フリードリヒが描いた褐色の夜——、そして森の闇の深部に潜む恐怖だ。さらにここでは、暗示(むしろ夢想かもしれない)、仮面、隠喩、解読困難な文学的追憶の世界がほのめかされている。オイゼビウスの憂鬱は、フロrestanの熱狂と常に拮抗する。蜘蛛の糸が絡み合うかのようなシューマンの筆致は、彼の芸術の神秘性をいっそう難解にしている。とりわけリズム構造が、不安、さらには不安定な感覚を生み出していくのだ。そうして錯乱や狂気が、激昂する音楽の流れを制御できない者たち、一時の興奮に完全に翻弄されてしまう者たちを、待ち伏せる。

同時期に書かれた《幻想曲 作品17》(1836)と《クライスレリアーナ 作品16》(1838)は、それぞれ異なる方法で、天才シューマンのもっとも深遠な域へと、私たちをいざなってくれる。

《幻想曲 八短調 作品17》

新進気鋭のヴィルトゥオーゾ・ピアニストであったクララ・ヴィークに熱烈に恋したシューマンは、彼女の父フリードリヒ・ヴィークに2人の仲を猛反対され、激しい苦悩にさいなまれた。1836年、シューマンのピアノの師であったヴィークは、2人を1年にわたって引き離した。この時期にシューマンが書いた作品はいずれも、クララと結びついている(彼女の不在、再会を待ち焦がれる辛い日々)。実は《幻想曲 作品17》は、リストがベートーヴェンの没後10年を記念する碑をボンに建立しようとした際に、これに賛同したシューマンが書き上げたものである。幻想曲という大規模な形式によって揺るぎない成功を収めたこの作品(全3楽章)は、やがてピアノ・レパートリーの重要な指標、さらにロマン主義的精神の象徴として、重きを成すことになる。長大な第1楽章(“全く幻想的に、そして情熱的に演奏すること - 昔語り の調子で”)は、「ソナタに準ずるもの」(マルセル・ポーフィス)として、もつとも発展させられた、豊かな内容を誇っている。曲調は激しく、音楽の流れもたびたび中断されるが、それでも熱を帯びた緊張感が、冒頭の「クララへの長い愛の叫び」以降、ずっと維持されていく。これを一時的に遮るのは、ベートーヴェンの《遙かなる恋人に寄す》——リストはこの連作歌曲のピアノ編曲版を残している——から引用された旋律だけである。この引用は、作品の献呈者リストと、クララ(彼女は文字通り“遙かなる恋人”だ!)への二重のオマージュと言えるだろう。最後には希望の光が差し込むが、それは純粋に、ベートーヴェンのピアノ・ソナタ作品111への敬意かもしれない。作品111においても、静かな夜の賛歌のように、鍵盤の低音域で曲が終結することを思い起こそう。

《クライスレリアーナ 作品16》

“クライスレリアーナ”というタイトルは、E.T.A.ホフマンの同名の音楽評論集(1814)にちなんでいる。この評論集に登場するのは、激昂しやすい性格をもつ楽長、ヨハネス・クライスラーだ。ホフマンは小説『牡猫ムルの人生観』でも、クライスラーの架空の伝記をつづった。シューマンがクライスラーに自らを重ね合わせ、音楽と文学が呼応していくさまは、魅惑的である。ホフマンの小説は《クライスレリアーナ》と、実に深い次元で共鳴しているのだ。作曲中の1838年、シューマンはクララとの関係を猛反対され、辛い境遇にあった。クララの父の嫉妬深い監視を乗り越え、2人は周囲の協力を得て時おり落ち合うこともあった。クララはさらにヴィルトゥオーゾ・ピアニストとして、プラハやウィーンで《謝肉祭》の演奏を成功させている。《クライスレリアーナ》は、フロrestan(活気あふれる5曲)とオイゼビウス(メランコリックな3曲)の間で絶えず揺れ動くが、それは天才シューマンのロマン主義的な二面性を物語っている。作品全体を駆け巡るのは、緊迫、優しさ、詩情、イマジネーション、激しい情熱だ。《謝肉祭》を締めくくる率直な歓喜とは打って変わって、《クライスレリアーナ》の強迫的なリズムが植えつける漠とした不安は、何一つ晴らされることはない。曲尾の数小節は、鍵盤の深部へと沈んでいく。それは最後のホフマン風の旋回に喩えられるだろう。不気味な地の精は——ラヴェルが後に書き上げる〈スカルボ〉(《夜のガスパール》)のように——気を失うが、消え失せはしないのだ。

《幻想曲》から《クライスレリアーナ》へ

ジャン＝フィリップ・コラール
が語る
シューマンのピアノ音楽

貴方はショパン、ラフマニノフ、フォーレを得意とするピアニストとして知られています。いつ頃からシューマンに取り組むようになったのですか？

パリ音楽院で——フランス音楽はほとんど演奏されていませんでした——ベートーヴェン、ショパン、リストのほか、シューマンもよく弾いていました。実はシューマンのピアノ音楽は、常に私の心を捉えていたのです。ただし、当時大流行した《交響的練習曲》や、コンサートでしばしば取り上げられる《謝肉祭》といった作品が中心でした。《クライスレリアーナ》を弾くようになったのは比較的早かったのですが、あまり頻繁には演奏しませんでした。一方、演奏家として《幻想曲》に関わることには躊躇していました。おそらく私は《幻想曲》を、自分の身体の中で十分に理解できていなかったのでしょう。シューマンを高く評価していたピエール・サンカン先生のもとでは、《子どもの情景》や《交響的練習曲》を学びました。先生と私の関心の的は、どちらかというとな身体的な事柄——例えばシューマンが、指のさらなる独立を目指した結果、右手の薬指を痛めてしまったこと——でした。私たちの考察は心理的な側面ではなく、タッチの質、シューマンのピアノ音楽の交響乐的な性格、オーケストラに移し替えることが極めて難しい特異な密度の高さ、などに向かいました。

なぜ今回《幻想曲》と《クライスレリアーナ》を組み合わせたのですか？

あくまで個人的な理由で、私の人生の一時期に関係しています。ショパンのレコーディングを終えたのち、私は再びシューマンの音楽に身を浸す必要性を感じたのです。彼の作品を録音し、特に《幻想曲》に関しては、現在の私自身のヴィジョンを示してみたいと思いました。文字通り無我夢中で、この傑作を読み込みました。片時も目が離せなくなり、移動中も常に鞆の中に楽譜が入っていたほどです。昔から弾いていた《クライスレリアーナ》にも再び取り組みました。そして4年前に、《幻想曲》をレパートリーにしたいと考えるようになったのです。《幻想曲》は奏者に、表面的な内容を表現するだけでなく、積極的な関与を求めてくる作品です。1835～1840年頃のシューマンの精神状態には驚かされます。あの興奮こそが彼に、どこまでも豊かで、強烈な独自性をもつピアノ曲を書くよう促したのでしょう。シューマンは《幻想曲》の作曲に丸一年を費やし、これに全力を注いでいます。当時は、ショパンやリスト、メンデルスゾーン、そしてシューマン、といった天才たちが一堂に会していました。それぞれが、ロマン主義の全盛期に、シンプルな条件を発展させていく独自の表現方法を手にしていました。私にとってショパンは、転調、フレージング、卓越したルバート、ベルカント、そして和声によって語りかけてくる作曲家です。一方でリストは、紛れもない明白さで自らの人生を音楽化しています。しかし私にとってシューマンは、その極めて対位的な思考ゆえに、謎めいた存在であり続けています。そこでは音楽形式が、まるで秘密の言葉遊びのように、どこまでも独創的なのです！《幻想曲》では、私の意図はオイゼビウスとフロrestanに両断され、立ちすくんでしまいます。そして私はよりいっそう、理性では捉えられない愛の叫びに没入していきます。演奏者はある程度、愛に取りつかれた人物の立場に身を置かねばなりません。《幻想曲》を介して、狂おしい情熱の中に身を投じるのです——しかし錯綜する精神世界に引きずられすぎないように、慎重に。なぜなら、地に足を着けていないと、二度とその道を引き返せなくなってしまうからです！

不思議なことにこの作品は、すべての要素がクララに向かっているにもかかわらず、リストに献呈されています。技術的に、クララには難易度が高すぎたのかもしれませんが。とはいえ、彼女が優れたピアニストであったことに変わりはありませんが。現代のピアニストもなお、ありったけの力を振り絞り、第1楽章の幻覚の旋風に挑まねばなりません。第2楽章(“中庸に。全く精力的に”)の付点リズムの連続と、両手の恐るべき跳躍は、奏者に正確な打鍵を要求します。リヒテルは、あのアクロバティックなコードの難局を乗り切るには、目をつぶったほうが賢明だと述べています! いずれにせよ《幻想曲》は、幾つもの展望をひらき、ピアニストに絶えず探求を促す作品です。一方、より文学に軸足を置いている《クライスレリアーナ》は、ジャン・パウルの信奉者であったシューマンが、詩人になり得たことを思い起こさせます。彼の頭の中には次々に風景が浮かび、まるで瞬間写真のように、抒情的あるいは悪魔的な時が繰り広げられます。私はこれを一種の刺激的なゲームになぞらえています。それぞれの気分は、特定の調性と共に表現されます。シューマンの音楽が常にそうであるように、《クライスレリアーナ》でも、精神性を追求しなければなりません。彼は絶えず問いを投げかけ、奏者を駆り立て、多様な構想を提示します。コントロールが求められる一方で、そこには興奮や激情、限らない優しさも見出されます。《クライスレリアーナ》を献呈されたショパンは、この作品を理解できず、嫌ったと言います。しかし、その音楽的な深みは時に、ショパンの着想を凌駕するほどに、燦然と輝いています。

シューマンの演奏に関して参考になっているピアニストはいますか？

若い頃にヴラド・ペルルミュテールの《クライスレリアーナ》を聴いて感銘を受けました。《幻想曲》は、スヴァトスラフ・リヒテルのバリでの最初期の演奏が印象に残っています。私自身はこの作品を弾いてみようとは思いませんでしたが…。《幻想曲》に関して、学生時代から影響を受け参考にしてきた録音は、ギレリス、ナット、ポリーニ、アルゲリッチらのものです。ただし、この曲に身を投じようと決心してからは、こうした“手本”とは距離を置き、完全に自由になる必要がありました。もちろん、ごくわずかな細部や、テンポの性格を確認するために、特定のパッセージの録音を聴いてみたことはあります。しかしそれが、私個人の考え方や内なる探求に影響を与えることはありませんでした。

ニューヨークでウラディミール・ホロヴィッツと親交があったそうですが、彼も《クライスレリアーナ》の伝説的な録音を残していますね。シューマンの演奏に関して、彼から助言を受けたことはありますか？

ホロヴィッツが自宅で——とりわけリストのピアノ・ソナタを——練習する場に居合わせるという光栄に浴しましたが、不思議なことに、特に助言は得ていません。ホロヴィッツは、間近に迫っているコンサートで弾く作品を、すすんで私の前で演奏してくれましたが、自らの芸術の奥義については頑なに語りませんでした。天才ホロヴィッツは、ピアノの前に座る前から脳内で思い描いていた響きを、実際に鳴らすことが出来ました。こうした能力を“受け継ぐ”ことはできませんが、彼と親交を深めていく中で、私の演奏が——シューマンの演奏も含めて——影響を受けたと考えることは可能でしょう。もちろんホロヴィッツは、シューマンの演奏の奥義についても口を閉じました。実際、ピアノ演奏において私が最も関心を寄せているのは、サウンドです——奏者はどのように音を出し、聴き手に届けるべきなのか？この点でシューマンの音楽は、ドビュッシーやフォーレの音楽と並んで、この上ない見本となります。私は今後、パリのエコール・ノルマル音楽院に新設されたアカデミーで、フランス音楽を教える予定です。友人のピアニストたちと協力しながら、これまで私が受け継いで体得してきたことを、後進に伝えていけたらと思っています。



ジャン＝フィリップ・コラールの揺りかごの周りでは、音楽の精が行き来していた。フランスはシャンパーニュ地方の音楽好きな大家族で育った彼は、日常的に家族と奏でていた室内楽に、すぐさま魅了された。やがて10歳になり、故郷を離れてパリに上京したコラール。しかし当時はまだ、その後どのような人生が彼を待ち受けているのか知る由もなかった——パリ国立高等音楽院、国際コンクール、8年にわたる師ピエール・サンカンの有益な、しかし厳しい指導。そしてコラールは、世界の檜舞台へと背中を押されることになる……

コラールはしかし、学歴や庇護者の名を、自らの才能を保証するものとしてひけらかすことはしない。その芸術が成熟していく決定的な時期に生まれたホロヴィッツとの堅い友情についてさえも、雄弁に語ることはほとんどない。大家ホロヴィッツから、深く息の長い“歌”の奥義を学んだコラールは、抑制された叙情性と、琴線に触れるあたたかく親密な演奏スタイルを備えたヴィルトゥオーゾとなった。

これまでに50以上の録音を発表してきたコラールは、カーネギー・ホール、コロムビア劇場、ジャンゼリゼ劇場、ロイヤル・アルバート・ホールをはじめ、ヨーロッパや北米、南米の主要なホールで定期的に演奏を行っている。母国フランスの聴衆の間で高い知名度を誇り、アメリカでも人気を博しているコラールは、一流の指揮者やオーケストラと、世界各地で共演している。

それでも、こうした脚光がコラールの目を眩ませることは決してない。気取らず率直で、陽気な彼は、公の場での成功よりも、幸福な私生活について喜んで語る——妻と5人の子供たちとの充実した家庭生活、誠実な親友たち……。自然と日曜大工をこよなく愛するジェントルマン・ピアニストは、いくつもの“秘密の花園”を有しているのだ。

www.jeanphilippecollard.com

„Zuweilen geschieht Seltsames
im Herzen des Menschen: So
mischen sich darin Freud und
Leid in einem sonderbaren
Durcheinander.“

Robert Schumann

Als Robert Schumann (1810-1856) Einzug in die Welt der Musik hielt, hatten Beethoven, Schubert und Weber bereits die Romantik eingeläutet. Das Herz triumphierte nunmehr über den Verstand. Mehr als jeder andere ließ Schumann das Auf und Ab seiner eigenen Existenz in sein Werk einfließen. Das Verständnis seiner Klaviermusik ohne die nötigen Schlüssel ist unmöglich: zunächst seine Leidenschaft für Clara Wieck, aber auch seine einzigartigen Liebschaften mit Pianistinnen vor Clara. Der Komponist, eine zarte und empfindliche Seele bis hin zum Orientierungsverlust, gab sich voll und ganz mit dem Klavier preis und verdeutlichte seinen Willen zum Verschmelzen der Künste. Sein Wunsch nach Vollkommenheit verlangte eine besondere geistige Veranlagung, um sich einer Welt hinzugeben, die jeder Logik entbehrt. „Die gerade erst hergestellte Kontinuität wird sogleich von einer ‚Laune‘ unterbrochen, die unserem Hörerlebnis erneut eine andere Richtung gibt“ (André Boucourechliev). Nicht nur von den Mysterien der Nacht – jene von Caspar David Friedrichs Ölgemälden in Kupfer- und Goldbrauntönen – und von der Beklommenheit der im Dunkeln kauern den Wälder gezeichnet, beschwört Schumann auch eine Welt der schwer zu entziffernden Anspielungen (Täuschungen?), Masken, Metaphern und literarischen Reminiszenzen herauf. Eusebius' Melancholie steht in ständigem Gegensatz zu Florestans Enthusiasmus. Schumanns spinnenartige Handschrift macht den rätselhaften Charakter seiner Kunst noch undurchschaubarer, zumal die rhythmische Struktur ein Gefühl der Unsicherheit oder gar der Instabilität schafft. Jenen, die den hitzigen Diskurs nicht beherrschen und sich von den Empfindungen des Augenblicks überwältigen lassen, droht Trance oder Tollheit.

Die zeitnah komponierten Stücke *Fantasie op. 17* (1836) und *Kreisleriana op. 16* (1838) stellen jedes auf seine eigene Weise eine Einladung zum Vordringen in die geheimsten Winkel des Schumannschen Genies dar.

Fantasie C-Dur op. 17

Schumann wand sich, um vom Vater der jungen und berühmten Virtuosin Clara Wieck, in die er unsterblich verliebt war, akzeptiert zu werden. 1836 zwang Friedrich Wieck – Schumanns Klavierlehrer – das zukünftige Paar zu einer schmerzhaften Trennung, die ein Jahr andauerte. Alle damals komponierten Werke waren von Claras Person gezeichnet (ihre Abwesenheit, das sehnsüchtige und unerträgliche Warten). Die *Fantasie op. 17* ist Schumanns Beitrag zu Liszts Projekt für die Errichtung eines Beethoven-Denkmal in Bonn anlässlich dessen zehnten Todestages. Ein absoluter Erfolg auf dem Gebiet der Großform für Klavier, wurde diese Partitur in drei Sätzen als Symbol der romantischen Seele zur wesentlichen Etappe des Klavierrepertoires. Der enorme erste Satz („Durchaus fantastisch und leidenschaftlich vorzutragen“) ist der am meisten durchgeführte und der inhaltsreichste, wie „eine Annäherung an eine Sonate“ (Marcel Beaufils). Trotz des gewaltigen Tons und der häufigen Diskursbrüche bleibt ab der ersten Phrase eine fieberhafte Spannung bestehen. Diese „tiefe Klage“ um Clara wird nur kurz durch eine Melodie unterbrochen, die Beethovens Lied *An die ferne Geliebte* zitiert, von dem Liszt eine Klaviertranskription erstellt hatte und das eine doppelte Hommage erbringt, sowohl an den Widmungsempfänger der *Fantasie* als auch an Clara (die tatsächliche ferne Geliebte!). Schließlich halten Hoffnung und Licht Einzug, doch vielleicht handelt es sich lediglich um eine Hommage an Beethovens *Sonate op. 111*, die ebenfalls in den tiefen Lagen des Klaviers mit einer sanften Hymne an die Nacht schließt.

Kreisleriana, op. 16

Die *Kreisleriana* sind nach den 1814 erschienenen Erzählungen von E.T.A. Hoffmann über die Figur des wunderlichen Kapellmeisters Johannes Kreisler benannt, dessen imaginäre Biografie er im Roman *Lebensansichten des Katers Murr* schrieb. In welchem Maße sich Schumann mit Kreisler identifizierte und die Parallelen der beiden Werke sind faszinierend, umso mehr als der Roman einen starken Nachhall bei Schumann fand. In diesem Jahr 1838 war Schumann von seiner unerfüllten Leidenschaft zerrissen. Trotz Friedrich Wiecks Argusaugen konnten sich Robert und Clara dank der Hilfe anderer zuweilen treffen. Der Klaviervirtuose feierte im Übrigen mit *Carnaval* in Prag und Wien Erfolge. Die *Kreisleriana* veranschaulichen die romantische Dualität des Genies Schumanns, der unaufhörlich zwischen Florestan (die fünf lebhaften Stücke) und Eusebius (die drei anderen, melancholischeren) hin- und hergerissen ist. Spannung, Zärtlichkeit, Poesie, Fantasie und intensive Leidenschaft durchziehen das gesamte Werk. Im Gegensatz zur offeneren Freude, die den *Carnaval op. 9* abschloss, vertreibt hier nichts das Unbehagen, das sich im Laufe des besessenen Rhythmus einstellt. Die letzten Takte stürzen sich in die Tiefen des Instruments, eine äußerst Hoffmansche Pirouette. Der Gnom – wie später Scarbo in Ravels *Gaspard de la Nuit* – entflieht, aber verschwindet nicht völlig.

**Von der *Fantasie*
zu den *Kreisleriana***

**Gespräch mit
Jean-Philippe Collard
über Schumanns Klaviermusik**

Sie gelten als ein bevorzugter Interpret von Chopin, Rachmaninow und Fauré. Wann haben Sie sich erstmals mit Schumanns Klavierstücken beschäftigt?

Am Pariser Konservatorium, wo wir wenig französische Musik spielten, lernte ich Beethoven, Chopin, Liszt und Schumann kennen. Ehrlich gesagt waren Robert Schumanns Klavierwerke immer für mich präsent, aber eher die *Sinfonischen Etüden*, die damals sehr in Mode waren, und der *Carnaval*, der regelmäßig in die Konzertprogramme aufgenommen wurde. Ich beschäftigte mich früh mit den *Kreisleriana*, ohne sie jedoch oft zu spielen. Bei der *Fantasie* zögerte ich jedoch, mich als Interpret einzubringen. Vielleicht spürte ich sie nicht genug in meinem Inneren. Während meines Unterrichts mit Pierre Sancan, der den Komponisten schätzte und mich an den *Kinderszenen* und den *Sinfonischen Etüden* arbeiten ließ, interessierten uns eher Fragen der Morphologie, wie das Problem des vierten Fingers der rechten Hand, den Schumann gelähmt hatte, als er versuchte, sein Spiel durch eine Schlinge zu verbessern! Wir gaben uns keinen psychologischen Überlegungen hin, sondern betrachteten eher die Anschlagqualität oder den sinfonischen Charakter von Schumanns Klavierstücken, die besonders dicht und schwer aufs Orchester zu übertragen sind.

Warum haben Sie entschieden, die *Fantasie* und die *Kreisleriana* gemeinsam aufzuzeichnen?

Es ist eine persönliche Entscheidung, die einem Lebensabschnitt entspricht. Nach meiner Chopin-Platte verspürte ich den Drang, mich erneut dieser Musik zu widmen, mit dem Wunsch, meine eigene momentane Sichtweise festzuhalten, besonders was die *Fantasie* betrifft. Ich stürzte mich buchstäblich ins Studium dieses Meisterwerks, von dem ich nicht mehr abließ, auch nicht auf Reisen – es war immer im Gepäck. Ich wollte die *Kreisleriana*, die ich schon lange kannte, überarbeiten, und vor vier Jahren ergriff mich die Lust, *Fantasie C-Dur* in mein Repertoire aufzunehmen. Ich denke, dass dieses Werk eine Involvierung über seine Aufzeichnung hinaus verlangt. Mich verblüfft die Begeisterung, die Schumann in den Jahren 1835-1840 an den Tag legte und die ihn dazu bewegte, ein so umfassendes Klavierwerk mit einem derartigen Wiedererkennungswert zu schaffen. Die *Fantasie* beschäftigte ihn ein ganzes Jahr, so groß war seine Hingabe.

Zu dieser Zeit verkehrten Genies wie Chopin, Liszt, Mendelssohn und natürlich Schumann an denselben Orten. Jeder besaß mitten in der Romantik seine eigenen Ausdrucksweisen, die sich aus einfachen thematischen Grundlagen entwickelten. Chopin erschließt sich mir über seine Modulationen, Phrasierung, Beherrschung des Rubato, den Belcanto-Charakter, die Harmonien; Liszt über die Art, wie er sein Leben mit offensichtlicher Transparenz zu Musik verarbeitete; doch Schumann bleibt durch seine überaus kontrapunktische Logik, in der keine Form der anderen gleicht, ein Rätsel. Es ist wie ein Rebus! In der *Fantasie* hört meine Absicht bei der Gespaltenheit zwischen Eusebius und Florestan auf, und ich befasse mich vorwiegend mit dieser tiefen Klage, die das Fassbare übersteigt. Gewissermaßen muss man sich in einen unsterblich Verliebten hineinversetzen, der mittels dieser Musik buchstäblich bis hin zur närrischen Leidenschaft getrieben wird, ohne sich dabei zu sehr von den inneren Irrungen mitreißen zu lassen. Wenn man mit den Füßen nicht am Boden bleibt, besteht die Gefahr, dass man unwiderruflich fortgerissen wird!

Seltsamerweise wurde das Stück Liszt gewidmet und nicht Clara, obwohl alles auf sie hindeutet. Es ist möglich, dass ihr das Werk auf technischer Ebene standhielt, obgleich sie alles in allem eine ausgezeichnete Pianistin war. Noch heute muss man sich voll und ganz dem halluzinierten Strudel des ersten Satzes hingeben. Der zweite Satz – „Mäßig. Durchaus energisch“ – mit seiner Abfolge punktierter Rhythmen und unheimlicher zweihändiger Sprünge verlangt einen präzisen Anschlag. Laut Swjatoslaw Richter schloss man zum Meistern der Schwierigkeiten in dieser akrobatischen Coda lieber die Augen! Wie dem auch sein, die *Fantasie* eröffnet unendliche Perspektiven, die sich unerlässlich erkunden lassen.

Die *Kreisleriana* verweisen eher auf die Literatur und erinnern daran, dass Schumann, ein Bewunderer Jean Pauls, Dichter hätte sein können. Vielfältige Landschaften mit lyrischen und teuflischen Augenblicken gleich Momentaufnahmen ziehen in seinem Kopf vorüber. Ich sehe das als eine Art stimulierendes Spiel, und jede Stimmung wird mit einer besonderen Tonart zum Ausdruck gebracht. Wie immer bei Schumann sind die inneren Stimmen zu suchen, und er fand Gefallen daran, unaufhörlich Fragen zu stellen, den Interpreten anzustacheln, vielseitige Ebenen zu offenbaren. Dies erfordert Kontrolle, aber auch ein Fieber, Ausbrüche und unbändige Zärtlichkeit. Die Partitur wurde Chopin gewidmet, der sie nicht verstand und sogar hasste. Dabei ging die Herrlichkeit der musikalischen Tiefe mitunter weiter als Chopin erkannte.

Haben Sie Vorbilder für die Schumannsche Interpretation?

In meiner Jugend beeindruckte mich Vlado Perlemuters Interpretation der *Kreisleriana* und Swjatoslaw Richters Interpretation der *Fantasie* zum Zeitpunkt seiner ersten Pariser Konzerte, ohne dass ich selbst Lust hatte, die Partitur anzugehen. Seit meinem Studium besitze ich Platten, die mich geprägt haben und auf die ich mich bezogen habe, darunter jene von Gilels, Nat, Pollini und Argerich von der *Fantasie*. Sobald ich entschieden hatte, mich in die *Fantasie* zu stürzen, musste ich Abstand von diesen Vorbildern nehmen und habe mich völlig von ihnen befreit. Natürlich habe ich die eine oder andere Stelle erneut gehört, um winzige Details oder die Art eines Tempos zu prüfen, aber ohne dass dies meine eigene Vorstellung und meine innere Entwicklung beeinflusst hätte.

Sie haben Vladimir Horowitz in New York getroffen. Er hat eine legendäre Version der *Kreisleriana* aufgenommen. Hat er Ihnen Ratschläge zur Interpretation Schumanns gegeben?

Paradoxerweise nein, obwohl ich das Vergnügen hatte, ihn bei sich zu Hause proben zu hören, insbesondere die *Sonate* von Liszt. Er zeigte mir gern seine Interpretation der Werke, die er ins Programm seiner nächsten Konzerte aufnahm, aber behielt die Geheimnisse seiner Kunst stets für sich. Horowitz hatte das Genie, die Klangebenen, die er sich bereits innerlich vorgestellt haben musste, auszuarbeiten, bevor er sich ans Klavier setzte. Obwohl die Erfahrung nicht wiederzugeben ist, kann man sich doch vorstellen, dass mein Spiel durch ihn beeinflusst wurde, auch in Bezug auf Schumann, dessen Geheimnisse er mir nicht verraten hat. In Wahrheit interessiert mich am Klavier der Ton am meisten, wie man ihn gestaltet, damit er seinen Weg vom Interpreten zum Zuhörer findet. Schumann stellt in dieser Hinsicht ein ausgezeichnetes Modell dar, ebenso wie Debussy oder Fauré.

Ich werde mich im Übrigen an der Akademie, die kürzlich an der Ecole Normale de Musique de Paris gegründet wurde, dem Unterrichten der französischen Musik widmen. Gemeinsam mit befreundeten Pianisten werde ich die Kunst übermitteln, wie sie mir vermacht wurde und mich seit jeher begleitet.



Die Musikfee strich bereits um Jean-Philippe Collards Wiege. Der kleine Junge aus der Champagne, der in einem kinderreichen und musikliebenden Haushalt aufgewachsen ist, verfiel früh schon dem Charme, den das magische Ritual des kammermusikalischen Musizierens im familiären Kreis bereithält. Und das ging soweit, dass er im Alter von gerade mal zehn Jahren die Gegend, in der er geboren wurde, verließ, um sich in die Hauptstadt zu begeben, ohne das volle Ausmaß der Dinge zu erkennen, die ihn erwarteten: das Pariser Konservatorium, die zahlreichen Teilnahmen an internationalen Wettbewerben, acht Jahre Studium unter der aufgeschlossenen wie auch anspruchsvollen Führung Pierre Sancans, bevor es dann auf die großen internationalen Bühnen ging...

Der französische Pianist gehört jedoch nicht zu denen, die ihre Titel und die Meister, die sie unter ihre Fittiche nahmen, zur Schau stellen, als Beweis für ihr Talent: Sehr selten nur erwähnt Collard die Freundschaft, die ihn mit Horowitz verband, damals, in jenen wegweisenden Jahren, in denen sich künstlerische Reife immer mehr herauskristallisierte. Vom Meister stammt das Geheimnis des tiefgründigen und kräftigen Gesangs, der ihn zum Virtuosen des Lyrischen in gedeckten Tönen werden ließ, zum Virtuosen des Vertraulichen, von dessen warmherzigem Schwingen man getragen wird.

Die Diskografie Jean-Philippe Collards umfasst mehr als fünfzig Platten. Collard konzertiert auf den großen Bühnen des alten Kontinents wie auch Amerikas – von der Carnegie Hall übers Théâtre des Champs-Élysées und die Royal Albert Hall bis zum Teatro Colón. Das französische Publikum zollt ihm höchste Wertschätzung, in den USA wird er gefeiert, und er könnte sich damit rühmen, mit den wichtigsten Dirigenten und Orchestern weltweit gespielt zu haben.

Doch wie es scheint, hat das Lichtgewitter der Bühnen unseren Pianisten kaum geblendet. Einfach, direkt und fröhlich ist er geblieben, und spricht man mit ihm, so erzählt er lieber von den glücklichen Momenten in seinem Privatleben als dem öffentlichen Erfolg: vom blühenden Familienleben im Kreise seiner Frau und seinen fünf Kindern, von langjährigen Freundschaften, die ihm sehr am Herzen liegen...

www.jeanphilippecollard.com





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

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

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

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

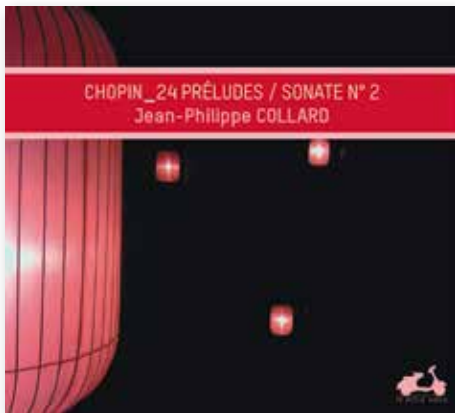
2015年2月に開館したシテ・ド・ラ・ミュージーク・エ・ド・ラ・ダンス・ド・ソワソン(ソワソン音楽舞踊シティ)は、フランス北部の街ソワソンが、ヨーロッパならびに地域圏・県との共同出資により運営する文化施設。建築家アンリ・ゴダンが手がけた同施設は、コミュン立音楽院や大ホール(513席)などを擁する。その主たる目的は、芸術教育活動と音楽普及活動を高度なレベルで結びつけることにあり、とりわけオープン以来、フランス共和国文化・通信省とオード＝フランス地域圏議会から支援を得ながら、エヌ県議会およびソワソン市との協力のもと、年間約20のコンサートを実施している。

木材を活かした内装、200 m²の舞台、6 000 m³の空間を誇る大ホールは、その自然な音響と優れた遮音性によって定評があり、レコーディングやラジオ収録にも適している。

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

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

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



CHOPIN ショパン

24 Préludes / Sonate n° 2

24の前奏曲集 / ピアノ・ソナタ第2番

LDV 09 / TT' 58'15



© La Prima Volta & © La Dolce Volta 2016
Enregistrement : 4-6 avril, 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 (Hanlet) préparé par Helmut Klemm

Textes : Michel Le Naour
Traduction et relecture : Charles Johnston (GB) - Kumiko Nishi (JP) – Carolin Krüger (D)

Crédits photos : © Bernard Martinez

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

www.ladolcevolta.com

LDV30



la dolce volta