

ROBERT SCHUMANN

INTÉGRALE LIVE DE L'ŒUVRE POUR PIANO SEUL
LIVE COMPLETE SOLO PIANO WORKS

DANA CIOCARLIE



la dolce volta



PLAGES CD
TRACKS



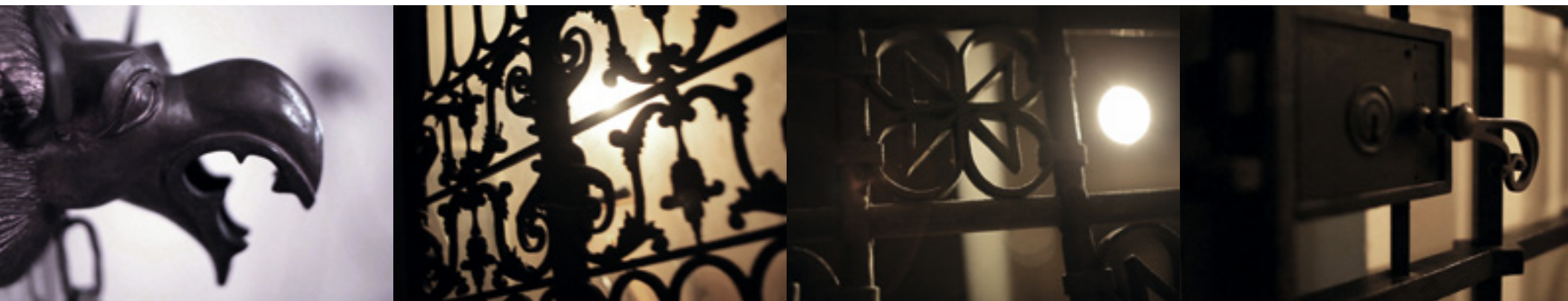
Robert SCHUMANN

1810-1856

Dana CIOCARLIE

Intégrale Live de l'œuvre pour piano seul
Live complete solo piano works

Das Gesamtwerk für Klavier, Live-Mitschnitte







Papillons op.2

14'14

1	N°1 en ré majeur	0'47
2	N°2 en mi bémol majeur	0'30
3	N°3 en fa dièse mineur	0'53
4	N°4 en fa dièse mineur	0'41
5	N°5 en si bémol majeur	1'15
6	N°6 en ré mineur	0'56
7	N°7 en fa mineur	0'36
8	N°8 en ut dièse mineur	1'13
9	N°9 en si bémol mineur	0'44
10	N°10 en ut majeur	1'57
11	N°11 en ré majeur	2'53
12	N°12 en ré majeur	1'49

Große Sonate fis-moll op.11, Fräulein Clara Wieck gewidmet

33'26

13	Un poco Adagio - Allegro vivace	13'00
14	Aria	3'17
15	Scherzo e intermezzo	4'57
16	Allegro un poco maestoso	12'12

Sechs Studien nach Capricen von Paganini op.3

15'53

17	Agitato	3'33
18	Allegretto	2'58
19	Andante	2'01
20	Allegro	2'41
21	Lento - Allegro assai	2'52
22	Allegro molto	1'48

Carnaval op.9

Scènes mignonnes composées pour le Pianoforte sur quatre notes
(Breitkopf & Härtel)

31'16

1	Préambule	2'20
2	Pierrot	1'55
3	Arlequin	1'00
4	Valse noble	1'56
5	Eusebius	2'02
6	Florestan	0'58
7	Coquette	1'36
8	Réplique	0'54
9	Sphinxes	0'45
10	Papillons	0'48
11	A.S.C.H.-S.C.H.A. (Lettres dansantes)	0'54
12	Chiarina	1'11
13	Chopin	1'17
14	Estrella	0'34
15	Reconnaissance	1'37
16	Pantalon et Colombine	1'07
17	Valse allemande	0'53
18	Paganini	1'26
19	Aveu	1'05
20	Promenade	2'29
21	Pause	0'18
22	Marche des « Davidsbündler » contre les Philistins	4'11

Impromptus über ein Thema von Clara Wieck op.5
(Breitkopf & Härtel. Erste Ausgabe)

18'02

23	Un poco adagio	1'25
24	***	0'33
25	Espressivo	0'38
26	***	0'50
27	***	1'03
28	***	1'10
29	Presto	0'58
30	Tempo des Themas	0'53
31	***	1'42
32	***	1'52
33	Allegro con brio	2'17
34	Vivace	4'46

Faschingsschwank aus Wien op.26
(G. Henle Verlag)

21'48

35	Allegro	9'18
36	Romanze	2'38
37	Scherzino	2'12
38	Intermezzo	1'55
39	Finale	5'45

Variationen über den Namen Abegg op.1
(Breitkopf & Härtel)

7'56

1	Tema	0'46
2	Variation 1	1'15
3	Variation 2	1'06
4	Variation 3	0'53
5	Cantabile	1'18
6	Finale alla Fantasia	2'38

Davidsbündlertänze op.6
(Achtzehn Charakterstücke)
(Zweite Ausgabe, G. Henle Verlag)

36'24

Heft I

16'33

7	Lebhaft	1'30
8	Innig	1'28
9	Mit Humor	1'32
10	Ungeduldig	0'47
11	Einfach	2'08
12	Sehr rasch	1'51
13	Nicht schnell	4'44
14	Frisch	1'02
15	Lebhaft	1'31

Heft II

19'51

16	Balladenmäßig, sehr rasch	1'27
17	Einfach	1'43
18	Mit Humor	0'45
19	Wild und lustig	3'19
20	Zart und singend	2'34
21	Frisch	1'58
22	Mit gutem Humor	1'38
23	Wie aus der Ferne	4'13
24	Nicht schnell	2'14

4 Klavierstücke op.32 (G. Henle Verlag)

9'45

25	Scherzo	3'43
26	Gigue	1'07
27	Romanze	3'31
28	Fughette	1'24

Vier Märsche op.76 (G. Henle Verlag)

16'30

29	Mit größter Energie	3'42
30	Sehr kräftig	3'52
31	Sehr mäßig	3'04
32	Mit Kraft und Feuer	5'52

1 Allegro h-Moll 9'46

Klaviersonate Nr. 3 f-Moll op.14 28'26

2 Allegro 7'53

3 Scherzo. Molto commodo 5'58

4 Quasi variazioni. Andantino 7'17

5 Finale. Prestissimo possibile 7'18

6 Anhang – Scherzo I 3'04

7 Blumenstück op.19 6'16

Sieben Klavierstücke in Fughettenform op.126 15'12

8 Nicht schnell, leise vorzutragen 1'35

9 Mäßig 1'48

10 Ziemlich bewegt 2'23

11 Lebhaft 2'36

12 Ziemlich langsam, empfindungsvoll vorzutragen 2'50

13 Sehr schnell 1'33

14 Langsam, ausdrucksvoll 2'27

Kinderszenen op.15
(G. Henle Verlag)

17'38

1	Von fremden Ländern und Menschen	1'41
2	Kuriose Geschichte	1'02
3	Hasche-Mann	0'35
4	Bittendes Kind	0'54
5	Glückes genug	1'17
6	Wichtige Begebenheit	0'50
7	Träumerei	2'40
8	Am Kamin	0'55
9	Ritter vom Steckenpferd	0'41
10	Fast zu ernst	1'25
11	Fürchtenmachen	1'50
12	Kind im Einschlummern	2'02
13	Der Dichter spricht	2'31

Kreisleriana op.16
(G. Henle Verlag)

33'02

14	Äußerst bewegt	2'56
15	Sehr innig und nicht zu rasch	9'17
16	Sehr aufgeregt	4'47
17	Sehr langsam	3'46
18	Sehr lebhaft	2'57
19	Sehr langsam	3'44
20	Sehr rasch	2'17
21	Schnell und spielend	3'18

Variationen über ein Tema in Es-dur, Anh. F39, „Geistervariationen“
(G. Henle Verlag)

9'32

22	Tema	1'43
23	Variation I	1'14
24	Variation II	1'29
25	Variation III	1'27
26	Variation IV	1'42
27	Variation V	1'57

28 Toccata op.7
(Breitkopf & Härtel)

7'20

Symphonische Etüden op.13 (Fassung 1837)

25'03

1	Tema – Andante	1'23
2	Etude I – Un poco più vivo	1'10
3	Etude II – Andante	2'57
4	Etude III – Vivace	1'22
5	Etude IV – Allegro marcato	0'55
6	Etude V – Vivacissimo	1'14
7	Etude VI – Agitato	0'54
8	Etude VII – Allegro molto	1'16
9	Etude VIII – Andante	2'36
10	Etude IX – Presto possibile	0'39
11	Etude X – Allegro	1'19
12	Etude XI – Andante	2'52
13	Etude XII – Allegro brillante	6'26

Waldszenen op.82

21'02

14	Eintritt	2'02
15	Jäger auf der Lauer	1'34
16	Einsame Blumen	2'01
17	Verrufene Stelle	3'23
18	Freundliche Landschaft	1'11
19	Herberge	2'02
20	Vogel als Prophet	3'07
21	Jagdlied	2'19
22	Abschied	3'23

Symphonische Etüden op.13 Anhang

13'14

23	Tema - Andante	1'23
24	Variation I	1'52
25	Variation II	1'48
26	Variation III	1'29
27	Variation IV	3'07
28	Variation V	3'35

Fantasie op.17

30'17

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen;
Im Legenden-Ton | 11'59 |
| 2 | Mäßig. Durchaus energisch | 7'35 |
| 3 | Langsam getragen. Durchweg leise zu halten | 10'43 |

Nachtstücke op.23

16'55

- | | | |
|---|---------------------------------|------|
| 4 | Mehr langsam, oft zurückhaltend | 4'22 |
| 5 | Markiert und lebhaft | 5'29 |
| 6 | Mit großer Lebhaftigkeit | 4'09 |
| 7 | Ad libitum - Einfach | 2'55 |

Gesänge der Frühe op.133

12'34

- | | | |
|----|---|------|
| 8 | Im ruhigen Tempo | 2'43 |
| 9 | Belebt, nicht zu rasch | 2'22 |
| 10 | Lebhaft | 2'08 |
| 11 | Bewegt | 2'06 |
| 12 | Im Anfange ruhiges, im Verlauf bewegtes Tempo | 3'15 |

Drei Fantasiestücke op.111

10'20

- | | | |
|----|--|------|
| 13 | Sehr rasch, mit leidenschaftlichem Vortrag | 2'17 |
| 14 | Ziemlich langsam | 4'46 |
| 15 | Kräftig und sehr markiert | 3'17 |

Album für die Jugend op.68

75'30

I. Für Kleinere

23'41

1	Melodie	1'00
2	Soldatenmarsch	0'49
3	Trällerliedchen	0'59
4	Ein Choral	1'16
5	Stückchen	0'59
6	Armes Waisenkind	1'35
7	Jägerliedchen	1'00
8	Wilder Reiter	0'31
9	Volksliedchen	1'26
10	Fröhlicher Landmann, von der Arbeit zurückkehrend	0'39
11	Sizilianisch	1'37
12	Knecht Ruprecht	1'59
13	Mai, lieber Mai	1'59
14	Kleine Studie	1'39
15	Frühlingsgesang	2'41
16	Erster Verlust	2'04
17	Kleiner Morgenwanderer	1'23
18	Schnitterliedchen	0'50

II. Für Erwachsene

51'49

19	Kleine Romanze	0'54
20	Ländliches Lied	1'11
21	***	1'41
22	Rundgesang	1'27
23	Reiterstück	1'29
24	Ernteliedchen	1'22
25	Nachklänge aus dem Theater	1'29
26	***	2'03
27	Kanonisches Liedchen	1'33
28	Erinnerung	1'55
29	Fremder Mann	2'30
30	***	3'31
31	Kriegslied	1'16
32	Sheherazade	3'17
33	Weinlesezeit – fröhliche Zeit!	1'56
34	Thema	2'08
35	Mignon	3'17
36	Lied italienischer Marinari	1'18
37	Matrosenlied	3'21
38	Winterszeit I	2'22
39	Winterszeit II	3'40
40	Kleine Fuge	2'18
41	Nordisches Lied	1'47
42	Figurierter Choral	1'52
43	Sylvesterlied	2'12

CD 9 / TT: 61'46

Intermezzi op.4 (Breitkopf & Härtel)

20'24

- | | | |
|---|------------------------|------|
| 1 | Allegro quasi maestoso | 3'16 |
| 2 | Presto a capriccio | 4'07 |
| 3 | Allegro marcato | 3'32 |
| 4 | Allegretto semplice | 1'40 |
| 5 | Allegro moderato | 4'49 |
| 6 | Allegro | 3'00 |

7 Arabeske op.18 (G. Henle Verlag)

6'26

Fantasiestücke op.12 (G. Henle Verlag)

27'36

Heft I

13'18

- | | | |
|----|------------|------|
| 8 | Des Abends | 3'48 |
| 9 | Aufschwung | 3'19 |
| 10 | Warum? | 2'46 |
| 11 | Grillen | 3'25 |

Heft II

14'18

- | | | |
|----|----------------|------|
| 12 | In der Nacht | 3'57 |
| 13 | Fabel | 2'25 |
| 14 | Traumes Wirren | 2'36 |
| 15 | Ende vom Lied | 5'20 |

Album für die Jugend op.68 (Anhang)
(G. Henle Verlag)

6'31

16	Auf der Gondel	0'59
17	Bärentanz	0'32
18	Für ganz Kleine	0'17
19	Gukkuk im Versteck	0'47
20	Haschemann	0'49
21	***	0'24
22	***	0'40
23	Lagune in Venedig	0'55
24	***	0'52
25	Puppenschlafliedchen	0'21
26	Rebus	0'31

Klaviersonate Nr.2 g-Moll op.22 (G. Henle Verlag)

25'56

- | | | |
|---|----------------------------------|------|
| 1 | So rasch wie möglich | 6'20 |
| 2 | Andantino. Getragen | 4'55 |
| 3 | Scherzo. Sehr rasch und markiert | 1'39 |
| 4 | Rondo. Presto | 5'18 |

5 Presto, passionato (Ursprüngliches Finale) (Breitkopf & Härtel)

7'44

Sechs Konzert-Etüden nach Capricen von Paganini op.10 (Breitkopf & Härtel)

30'15

- | | | |
|----|---------------------|------|
| 6 | Allegro molto | 5'50 |
| 7 | Non troppo lento | 5'12 |
| 8 | Vivace | 3'43 |
| 9 | Maestoso | 7'43 |
| 10 | *** | 2'37 |
| 11 | Sostenuto - Allegro | 5'10 |

Klaviersonate für die Jugend op.118 Nr.2, Elisen zum Andenken (Breitkopf & Härtel)

14'10

- | | | |
|----|--------------------|------|
| 12 | Allegro | 6'45 |
| 13 | Kanon | 1'10 |
| 14 | Abendlied | 1'36 |
| 15 | Kindergesellschaft | 4'39 |

Exercices (Etüden in Form freier Variation
über ein Thema von Beethoven) Anhang F 25
(G. Henle Verlag)

17'21

1	Thema	1'00
2	1	0'58
3	2	0'30
4	3	0'49
5	A6	0'45
6	4	1'02
7	A10	0'37
8	B7	1'00
9	5	2'14
10	B5	1'22
11	6	0'41
12	A7	0'52
13	7	1'00
14	B4	1'10
15	A11	1'00
16	B3	2'21

Humoreske op.20
(G. Henle Verlag)

28'25

17	Einfach	5'49
18	Hastig	5'05
19	Einfach und zart	4'33
20	Innig	2'49
21	Sehr Lebhaft	3'44
22	Zum Beschluss	6'25

Klaviersonate für die Jugend op.118 Nr.1, Julien zur Erinnerung
(G. Henle Verlag)

8'56

23	Allegro	2'00
24	Thema mit Variationen	2'18
25	Puppenwiegenlied	1'34
26	Rondoletto	3'04

Klaviersonaten für die Jugend op.118 Nr.3, Marien gewidmet
(G. Henle Verlag)

14'41

27	Allegro	5'06
28	Andante	3'13
29	Zigeunertanz	1'30
30	Traum eines Kindes	4'52

Drei Romanzen op.28
(G. Henle Verlag)

13'57

- | | | |
|---|--------------|------|
| 1 | Sehr markirt | 3'31 |
| 2 | Einfach | 3'34 |
| 3 | Sehr markirt | 6'52 |

Novelletten op.21
(G. Henle Verlag)

52'07

- | | | |
|----|-------------------------------|-------|
| 4 | Markiert und kräftig | 5'14 |
| 5 | Äußerst rasch und mit Bravour | 5'56 |
| 6 | Leicht und mit Humor | 5'03 |
| 7 | Ballmäßig. Sehr munter | 3'54 |
| 8 | Rauschend und festlich | 10'41 |
| 9 | Sehr lebhaft mit vielem Humor | 5'15 |
| 10 | Äußerst rasch | 3'35 |
| 11 | Sehr lebhaft | 12'29 |

Albumblätter op.124

28'38

1	Impromptu	1'01
2	Leides Ahnung	1'39
3	Scherzino	0'52
4	Walzer	0'58
5	Phantasietanz	0'48
6	Wiegenliedchen	2'32
7	Ländler	1'04
8	Lied ohne Ende	3'30
9	Impromptu	1'09
10	Walzer	0'47
11	Romanze	1'19
12	Burla	1'18
13	Larghetto	0'48
14	Vision	0'49
15	Walzer	1'13
16	Schlummerlied	3'49
17	Elfe	0'28
18	Botschaft	1'27
19	Phantasiestück	2'01
20	Canon	1'06

Bunte Blätter op.99

33'22

Drei Stücklein

3'15

- | | | |
|----|------------------------------|------|
| 21 | Nicht schnell, mit Innigkeit | 1'34 |
| 22 | Sehr rasch | 0'52 |
| 23 | Frisch | 0'49 |

Albumblätter

8'11

- | | | |
|----|-----------------------------------|------|
| 24 | Ziemlich langsam | 1'48 |
| 25 | Schnell | 0'43 |
| 26 | Ziemlich langsam, sehr gesangvoll | 1'44 |
| 27 | Sehr langsam | 2'26 |
| 28 | Langsam | 1'30 |

29 Novellette

2'45

30 Präludium

1'09

31 Marsch

7'07

32 Abendmusik

3'25

33 Scherzo

4'26

34 Geschwindmarsch

3'04

Vier Fugen op.72

11'49

- | | | |
|----|--------------------------------------|------|
| 35 | Nicht schnell | 3'15 |
| 36 | Sehr lebhaft | 2'26 |
| 37 | Nicht schnell und sehr ausdrucksvoll | 3'18 |
| 38 | Im mäßigem Tempo | 2'50 |

JE ME SENS CHEZ
MOI DANS L'UNIVERS
MUSICAL DE ROBERT
SCHUMANN HABITÉ
PAR LA PASSION,
LE TOURMENT, LES
ALLUSIONS LITTÉRAIRES,
L'HUMOUR ET L'ÉLAN
SPONTANÉ.

CETTE LUTTE
PERPÉTUELLE ET
HALLUCINÉE AVEC
LE DESTIN, VOILÀ CE
QUI EST MAGNIFIQUE
CHEZ SCHUMANN.

Comme un peintre qui ressent le besoin d'étaler devant lui, toile après toile, un œuvre - son œuvre - je vis pleinement le besoin de bâtir quelque chose qui s'inscrit dans la durée... alors que mon rôle habituel s'arrête à la fin d'une représentation ponctuelle. Mon moyen d'expression est l'interprétation, et mon univers est schumannien.

Je me sens chez moi dans l'univers musical de Schumann habité par la passion, le tourment, les allusions littéraires, l'humour et l'élan spontané.

Au sens où on l'entend traditionnellement, sa musique n'est pas construite. Elle reste dans la spontanéité : changements instantanés d'une humeur à l'autre, imperfection de construction amenée par le flot de l'inspiration. Sorte de fuite en avant, ses émotions matérialisées sur le papier se bousculent, comme s'il savait que le temps allait lui être précieux.

Cette lutte perpétuelle et hallucinée avec le destin, voilà ce qui est magnifique chez Schumann.

Au fil des concerts de cette intégrale, j'ai fait mien son rythme obsessionnel presque hypnotique, sa capacité à changer très rapidement d'affect, passant par exemple d'une tendresse extrême à une humeur sauvage, sa façon de mêler de multiples voix intérieures comme dans un jeu de pistes, sa façon de pratiquer l'autocitation comme dans les films d'Alfred Hitchcock. On peut comprendre intellectuellement sa musique, l'analyser à sa table de travail: mais au concert il faut la jouer à corps perdu, s'abandonnant dans un état proche de la transe, ne pas avoir peur de se laisser déborder, que ce soit par la ferveur ou par la rêverie.

« Jouer Schumann, c'est prêter sa voix aux siennes qui demandent : 'Pourquoi ?' À cette musique qui prononce, à voix basse: 'Sommes-nous?' » (Michel Schneider, in La tombée du jour). Le piano est le confident, celui qui accueille la pensée la plus intime du compositeur. « Ce que les hommes ne peuvent me donner, la musique me le donne; tous les hauts sentiments que je ne puis traduire, le piano les dit pour moi » (lettre de Schumann de 1828).

Dana Ciocarlie

N.B. J'ai choisi de jouer uniquement les œuvres pour piano, en laissant volontairement de côté celles pour piano à pédalier, instrument-hybride entre le piano et l'orgue, (dont quelques exemplaires sont conservés dans les musées). N'ayant pas l'instrument adéquat, il aurait fallu jouer donc des arrangements; même si il y en a de très beaux (notamment dus à Claude Debussy), à mon avis ils vont au-delà de Schumann.

Les clairs-obscurs de Dana Ciocarlie



« Il faut avoir
un amour démesuré
envers Schumann
pour s'engager
dans un projet
de cette nature »

Une jeunesse schumannienne

Quand j'étais adolescente, on me disait souvent : « vous êtes une Schumannienne ! ». J'ignorais alors le sens véritable de cette expression. Je l'ai compris bien plus tard, à mesure que je découvrais l'aventure dans laquelle je m'engageais.

Mais cette rencontre avec Schumann aurait pu être un rendez-vous manqué puisque mes parents qui ne sont pas du tout musiciens me destinaient à une carrière de nageuse. Je m'entraînais au Dinamo Bucarest, le grand club sportif de la ville. Le système soviétique conditionnait les enfants à une professionnalisation précoce. L'entrée au collège se faisait sur un profil donné. Et nous mettait sur des rails professionnels pour la vie, sans retour possible. Heureusement, j'avais pu en parallèle étudier tant bien que mal le piano à la maison des officiers – privilège des enfants de militaires puisque mon père était colonel. Au moment du choix fatidique d'orientation, mes parents qui étaient réticents à l'idée que je continue la musique ont finalement accepté de me faire tester par un compositeur pour évaluer mes chances. J'avais neuf ans. Voilà à quoi tient ma vie. Une fois engagée dans cette voie, je me suis mise à travailler douze heures par jour. J'avais du retard à rattraper !

J'ai commencé par aborder Schumann avec l'*Album pour la jeunesse* mais c'est vers l'âge de quatorze ans que je me suis véritablement plongée dans son univers, avec les *Études symphoniques*, la première Sonate, le *Carnaval*, les *Scènes d'enfants*... Je me sentais en phase avec ce compositeur. Peu à peu, je réalisais que son monde intérieur, le paysage de ses affects m'était très familier. C'est comme si je pénétrais dans un pays dont je reconnaissais la langue. Sa musique m'était beaucoup plus naturelle que celle de Chopin qui m'apparaissait en comparaison très classique. Il y a chez Chopin une perfection qui n'existe pas chez Schumann. Ce dernier au contraire possède cet élan qui balaie tout, cette sincérité à vif, cette urgence. Il saute d'une humeur à l'autre sans transition, de façon anarchique. Je me sentais en adéquation avec cet aspect fantasque et rugueux. Sa polyphonie peut être âpre, difficile pour les auditeurs. Schumann, contrairement à Liszt, n'est pas un séducteur.

Lorsque j'étais adolescente, je me suis rendue en Allemagne de l'Est, à Zwickau, la ville natale du compositeur, pour passer le Concours Schumann. Cette ville de Saxe n'était pas très hospitalière. Détruite pendant la guerre, elle avait des allures de caserne. Mais l'âme de Schumann y est encore très présente. Sa maison natale est toujours debout, une salle de concert porte son nom et il existe une ferveur locale pour sa musique. Sur place, je me suis sentie vampirisée par sa présence. J'avais le sentiment d'éprouver ses maux physiques, psychiques, de faire miennes ses souffrances. Il faut dire aussi que j'avais dû assimiler une vingtaine d'œuvres de son corpus. Il m'habitait. Je suis repartie avec le Grand Prix.

Puis, j'ai tenté l'entrée au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. La *Grande Humoresque* figurait au programme. Il s'est produit un déclic. Jusqu'à présent, j'avais interprété beaucoup d'œuvres très « construites » du compositeur : Concerto, Sonates... et soudain, j'entrais dans un univers de fantaisie débridée. Il existe souvent chez Schumann une voix cachée qu'il faut entendre entre les lignes. C'est le cas dans *Sphinxes* ou dans la huitième *Novelette*. Dans l'*Humoresque*, il y a trois codas successives car il n'arrive pas à en finir ! Et une écriture qui m'évoque l'univers d'Hoffmann, avec ses formes à tiroirs, ses contes dans le conte.

Toujours est-il que André Boucourechliev qui siégeait dans le jury m'a dit à l'issue de ma prestation « vous êtes une vraie Schumannienne, (encore cette phrase !), j'ai eu l'impression d'entendre Yves Nat ». A l'époque, le nom d'Yves Nat ne me disait pas grand-chose mais petit à petit, je prenais conscience que Schumann devenait un compagnon privilégié.

« Madame Schumann » au Palais de Béhague

Toute cette conjoncture d'éléments me conduisait inévitablement vers ce projet d'intégrale. Mais l'un des ultimes « déclencheurs » a été ma collaboration pendant quatorze ans (de 2001 à 2015) avec Jean-Pierre Derrien sur France Musique. Dans ses émissions « L'atelier du musicien » puis « Le matin des musiciens » nous avons évoqué, joué, décortiqué la plus grande partie des œuvres de Schumann. Très souvent Jean-Pierre me présentait aux auditeurs comme « Madame Schumann » !

Je me suis jetée à l'eau. Mon idée était d'enregistrer une série de concerts en direct, échelonnés sur plusieurs années. En tout, cela a duré 4 ans et demi, précisément de mars 2012 à octobre 2016. L'un des défis était de trouver un lieu propice à cette longue introspection. Et l'Ambassade de Roumanie et l'Institut Culturel, abrités au Palais de Béhague, ont été enthousiastes à l'idée du projet. Je ne pouvais pas trouver plus bel écrin : cet hôtel du XIX^e siècle avait appartenu à la comtesse de Béhague, une sorte de princesse de Polignac très branchée. Il est doté d'un jardin splendide, de gargouilles, de marbres. L'atmosphère qui règne entre ses murs est mystérieuse, inspirante.

C'est un palais qui possède une âme dont la quintessence se trouve peut-être dans son Théâtre byzantin, au charme trouble. C'est d'ailleurs en ces lieux que s'est tenue à l'époque une avant-première du *Requiem* de Fauré. Pendant des dizaines d'années, le théâtre est resté hors service. La scène avait été emmurée. Jusqu'à ce que des travaux soient entrepris et qu'il ouvre à nouveau ses portes en 2011, soit à la veille de mon intégrale. Une chance. Comme celle d'avoir été soutenue par La Dolce Volta et d'avoir rencontré l'ingénieur du son François Eckert qui n'a pas hésité à me suivre dans cette aventure complètement excentrique.

Quand j'ai démarré l'intégrale, je savais les deux tiers des morceaux. Les *Marches*, l'*Albumblätter*, les fugues, les fuguettes, figurent rarement au répertoire des pianistes. Parfois à raison, notamment pour les fugues, assez absconses. Mais les fuguettes ont un charme fou ! Sans parler des pièces opus 32. Les *Intermezzi* ou les *Impromptus sur un thème de Clara Wieck* sont aussi extraordinaires que peu joués. On trouve, notamment dans les *Impromptus*, un Schumann très proche de Bach dans l'esprit polyphonique. Sa musique peut devenir presque théorique, déconnectée de l'instrument. On pourrait parfois parler d'une implosion de l'esprit. D'un fleuve qui déferle sur des digues jamais assez solides. Il faut avoir un amour démesuré pour sa musique pour s'engager dans un projet de cette nature. Je le dois à mon tempérament idéaliste... D'ailleurs, à une époque, j'avais été tentée par la philosophie. J'ai terminé mes études en 1991, au moment des dernières années les plus tenaces du règne de Ceaușescu. Le matérialisme était la seule pensée tolérée. De mon côté, je versais plutôt du côté de Platon et de George Berkeley. Des philosophes hautement subversifs ! Le subjectivisme, l'idéalisme étaient justes mentionnés pour être critiqués et anéantis.

Schumann donc, quinze concerts et un roc à dompter, des pièges à déjouer, un long voyage intérieur. Et un corpus de partitions dans lesquelles on s'égare tant elles sont dépourvues des règles classiques auxquelles se raccrocher. Et à mesure qu'on avance, on réalise qu'elles s'éclairent les unes les autres. Qu'il existe un faisceau de relations cachées, encodées qu'il faut décrypter à la manière d'un détective. Je traquais les indices, tirais des fils, m'engageais sur des pistes, puis d'autres, perdant, dans l'ivresse de la découverte, la notion du temps. Il s'agissait de saisir cette matière organique, cette vibration, ces voix qui traversent toute son œuvre. Et d'atteindre enfin cette transe schumannienne. Elle ne peut s'obtenir qu'au prix d'un travail titanesque. On n'aborde pas cette musique au gré du vent. Chanter sa musique m'a aidée à comprendre Schumann.

Une autre grande difficulté résidait dans la gestion de l'énergie. J'étais sans filet. Je ne pouvais pas me permettre d'être fatiguée. Et pourtant, deux mois avant les concerts je ne dormais presque plus, travaillais frénétiquement. Il y a un aspect très sportif dans ce projet d'intégrale, du fait de l'extrémité de l'écriture de Schumann. J'avais le sentiment de participer aux Jeux olympiques tous les six mois. Mais à partir d'un certain degré de travail, je ne ressentais plus la fatigue physique. Enregistrer en direct impose une discipline de vie. J'avais besoin de ce cadre, de cette énergie. Le public me portait, me donnait un élan, un souffle, une vitalité. Je n'ai pas l'âme d'un Glenn Gould qui pénètrait dans un studio comme dans un laboratoire. J'avais besoin de tout accumuler et de tout relâcher d'un coup.

Parfois, survient le moment de grâce. Il est arrivé avec les *Davidsbündlertänze*. Je les ai jouées deux fois. La première, c'était après les attentats de novembre 2015. Je garde un souvenir très sombre de ce concert. Le public était clairsemé, l'ambiance pesante. Difficile de jouer cette partition fantastique, bondissante, légère, dans ce contexte. J'étais à la peine. C'est pourquoi j'ai décidé de reprogrammer cette œuvre six mois plus tard. Là, l'effet inverse s'est produit. Les notes glissaient sous mes doigts, la partition se déroulait d'elle-même, sans effort, je me laissais porter avec le plus grand naturel. C'est l'un des moments les plus merveilleux de cet enregistrement.

La fin du voyage

Inévitablement, l'exaltation a cédé la place au baby blues. Mais très vite, au terme de cette traversée, j'ai eu le sentiment d'avoir pu m'élever. Un peu à la façon d'un compositeur. Ce compagnonnage de longue durée m'a donné une vision plus profonde de l'œuvre de Schumann. Cela m'a sortie de mon cadre de simple interprète. Se laisser habiter ainsi par un compositeur, c'est presque un acte de création. Schumann a élargi mon horizon.

Je quitte avec une pointe de nostalgie cet univers intimiste, de tendresse, d'intériorité, de contemplation. D'ailleurs, ce ne sont pas forcément des sentiments auxquels nous donnons aujourd'hui la place d'être exprimés. Je crois que nous avons le devoir de ne pas perdre le contact avec ces replis de l'âme humaine exprimés par Schumann. Nous avons besoin de nous arrêter, de respirer, de renouer avec nous-mêmes. La musique de Schumann nous invite à cela. Elle est traversée par des moments de contemplation gratuite. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles elle n'est pas toujours très prisée. Beaucoup de ses œuvres s'achèvent quasiment dans le silence. Et laissent émerger la poésie, la lenteur.

C'est le cas à la fin des Kinderszenen. « L'enfant s'endort », avant-dernière pièce du cycle d'une profonde tendresse, nous entraîne dans une atmosphère onirique avec ses harmonies nébuleuses. Une fois le sommeil engagé, le poète prend la parole pour clore le cycle. « Le poète parle » prolonge le songe à mi-voix et nous berce dans une douce quiétude, avant de quitter la scène sur la pointe des pieds, nous laissant à notre rêverie diffuse dans ce « calme heureux de l'enfance » si bien décrit par Friedrich Hölderlin.

Robert et Clara

Ce ne sont pas les événements de cette relation qui m'ont guidée mais le symbole de l'absolu romantique auquel cette passion s'est hissée. Passion tellement forte, chargée de génie et de dons, qu'elle a pu laisser des particules, des traces invisibles, jusqu'à nos jours. L'interprète que je suis réactive ces traces mystérieuses (énergétiques, magnétiques ?) en leur donnant un corps pour s'exprimer.

La musique de Schumann laissait deviner dès le début les prémices de sentiments extrêmes. Je pense aux *Intermezzi* et aux *Davidsbündlertänze*.

Il a eu la chance de trouver très tôt sa muse, chance qui n'a pas été donnée forcément à tous les grands compositeurs. Il n'a pas été « accouché » en rencontrant Clara, mais ils se sont retrouvés comme un paratonnerre qui attire la foudre. Clara s'est moulée dans son rêve, elle a incarné une partie clef de l'imaginaire de Robert, qui était aussi largement imprégné des aspirations romantiques allemandes. Ce n'est pas pour rien que le cœur des *Myrthen*, cycle de lieder floral offert en cadeau de mariage pour Clara, est « Die Lotosblume », la fleur de lotus.

Schumann et la *Sehnsucht*

Il existe, dans la langue allemande, des mots intraduisibles en français. Et ces mots, pour certains, s'appliquent à la musique de Schumann. Ce qui la rend d'autant plus mystérieuse. Par exemple, le mot « *Sehnsucht* », que l'on traduit de façon trop réductrice par « nostalgie », « état d'âme ». Je perçois la *Sehnsucht* comme l'aspiration vers un autre monde inaccessible. Cet élan qui nous pousse à sortir de nous-mêmes, cette tentative perdue d'avance. S'il existe une nostalgie dans la *Sehnsucht*, c'est celle de ne pouvoir devenir celui qu'on voudrait être. C'est la nostalgie d'un alter ego.

Cette tension entre ces deux parties de lui-même a fini par couper totalement Schumann en deux. Une douleur existentielle qui s'incarne à travers Eusebius le doux rêveur et Florestan le tempétueux, deux personnages qui hantent sa musique et ses humeurs au sens de « *Humor* » un autre mot faisant aussi partie de ce lexique intraduisible...

Dana Ciocarlie

Formée aux sources de l'École roumaine de piano comme Dinu Lipatti, Clara Haskil et Radu Lupu, Dana Ciocarlie a également étudié à Paris auprès de Victoria Melki à l'Ecole Normale de Musique et a suivi le cycle de perfectionnement du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dans les classes de Dominique Merlet et Georges Pludermacher. Sa rencontre avec le pianiste allemand Christian Zacharias sera déterminante en particulier pour approfondir l'œuvre pour piano de Franz Schubert.

Douée d'un tempérament vif-argent où la générosité le dispute à l'engagement, Dana Ciocarlie possède un vaste répertoire, s'étendant de Jean-Sébastien Bach aux compositeurs d'aujourd'hui. Certains d'entre eux lui ont dédié des œuvres tels Edith Canat de Chizy, Karol Beffa, Frédéric Verrières, Jacques Lenot, Helena Winkelman, Dan Dediú. Elle est reconnue comme l'une des interprètes majeures de Horatiu Radulescu.

Son expérience et son talent ont été récompensés par de nombreux prix lors de concours internationaux prestigieux : Grand prix au Concours International Robert Schumann à Zwickau, le Prix Spécial Sándor Végh au Concours Géza Anda à Zürich, le Prix International Pro Musicis à Paris, le Young Concert Artist European Auditions à Leipzig.

Elle est une interprète recherchée dans le domaine de la musique de chambre.

En janvier 2017, elle est nommée « Yamaha Concert Pianist », par Yamaha Artist Services Europe.

Dana Ciocarlie se produit régulièrement en concerto, récital et musique de chambre. Sur France Musique, son cycle dédié aux œuvres de Robert Schumann dans le cadre de l'émission « L'atelier du musicien » de Jean-Pierre Derrien s'est déroulé sans interruption entre 2002 et 2014.

Dana Ciocarlie est Professeur au Conservatoire National de Musique de Lyon et à l'Ecole Normale de Musique de Paris Alfred Cortot.

I FEEL AT HOME IN
SCHUMANN'S MUSICAL
WORLD, STEEPED AS IT IS
IN PASSION, TORMENT,
LITERARY ALLUSIONS,
HUMOUR AND
SPONTANEOUS ÉLAN.

IT IS THIS
PERPETUAL,
HALLUCINATED
STRUGGLE WITH FATE
THAT IS SO MAGNIFICENT
IN SCHUMANN.

Like a painter who experiences the urge to spread out before herself, canvas after canvas, a work that becomes her œuvre, I feel a powerful need to construct something in the long term – whereas my usual role stops short at the end of a single concert. My means of expression is performance, and my universe is that of Schumann.

I feel at home in Schumann's musical world, steeped as it is in passion, torment, literary allusions, humour and spontaneous élan.

His music is not 'constructed' in the way the term is traditionally understood. Its dominant element is spontaneity: instantaneous switches from one mood to another, structural imperfections caused by the rush of inspiration. It's as if he must always be forging ahead: the emotions set down on paper jostle one another, as if he knew that time was going to be precious to him.

It is this perpetual, hallucinated struggle with fate that is so magnificent in Schumann.

As the concerts of this complete Schumann cycle followed on from each other, I made all his characteristic features my own: his obsessional, quasi-hypnotic rhythm; his ability to change affects very quickly, going for example from extreme tenderness to a mood of savagery; the way he mingles multiple inner voices as if inviting the pianist on a paper chase; the way he indulges in self-quotation, as in the films of Hitchcock. It's possible to understand his music intellectually, to analyse it at your desk; but in concert you have to play it with heart and soul, abandoning yourself to a state close to trance; you mustn't be afraid of being overwhelmed by fervour or by reverie.

'To play Schumann is to lend one's voice to his voices that ask: "Why?" To this music that softly utters: "Do we exist?"' (Michel Schneider, *La Tombée du jour*). The piano is his confidante, receiving the composer's innermost thoughts. 'Music gives me what men cannot give; the piano expresses for me all the lofty sentiments I cannot convey' (letter written by Schumann in 1828).

Dana Ciocarlie

NB I have chosen to perform only the works for piano, deliberately excluding those written for pedal piano, a hybrid instrument that is a cross between the piano and the organ (a few specimens of which are conserved in museums). Since I did not have access to a suitable instrument, I would have had to play arrangements; even if there are some very fine ones (notably by Claude Debussy), in my opinion they go beyond Schumann's style.

The chiaroscuro world of Dana Ciocarlie



‘You need an
inordinate love
for Schumann
to commit yourself
to a project
of this nature’

A Schumannesque youth

When I was a teenager, people often said to me: 'You're a Schumannite!' At that time I didn't know what the expression really meant. I understood it much later, as I gradually discovered the adventure on which I had embarked.

But my encounter with Schumann might never have happened at all, because my parents, who aren't musical in the least, intended me to have a career as a swimmer. I trained at CS Dinamo București, the big sporting club in Bucharest. The Soviet system conditioned children to become professionals very early. We entered secondary school with a given profile, and that set us on the rails for our whole life: there was no going back. Luckily, alongside swimming, I was able to study the piano as best as I could at the officers' mess – a privilege reserved for the children of military families – since my father was a colonel. At the fateful moment when they had to choose my future orientation, my parents, although reluctant to let me continue with music, finally agreed to have me tested by a composer to assess my chances. I was nine years old. That's what shaped the rest of my life. Once I was committed to this career path, I started practising twelve hours a day. I had to make up for lost time!

My first experience of playing Schumann was the *Album für die Jugend*, but it was around the age of fourteen that I really immersed myself in his world, with the *Études Symphoniques*, the First Sonata, *Carnaval* and *Kinderszenen*, among others. I felt in phase with him. Little by little, I realised that his inner world, his emotional landscape was very familiar to me. It was as if I were entering a country whose language I already knew. His music seemed much more natural to me than that of Chopin, which I found very classical in comparison. There's a perfection in Chopin that doesn't exist in Schumann. But Schumann has a momentum that sweeps all before it, a raw sincerity, an urgency. He jumps from one mood to another without transition, quite anarchically. I felt in tune with this rugged, capricious aspect of him. His polyphony can be harsh, difficult to listen to. Schumann, unlike Liszt, is not a seducer.

When I was a teenager, I travelled to East Germany, to Zwickau in Saxony, the composer's home town, to enter the Schumann Competition. It wasn't a very hospitable place: it had been devastated during the war, and looked like a barracks. But Schumann's soul is still very present. The house where he was born is still standing, a concert hall bears his name, and there's a local fervour for his music. When I got there, I had the feeling I was being vampirised by Schumann's presence. I got the impression that I could feel his physical and psychological illnesses, that I was making his sufferings my own. Admittedly, I had had to assimilate something like twenty works from his corpus! He haunted me. I left Zwickau with the Grand Prix.

Then I attempted the entrance exam for the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris. The *Humoreske* was on the syllabus. And something clicked in me. Until then, I had performed a large number of highly 'structured' works by the composer, such as the Concerto and the sonatas, and all of a sudden I found myself entering a world of unbridled fantasy. There's often a hidden voice in Schumann that you have to tease out between the lines, as in the *Sphinxes* from *Carnaval* and no.8 of the *Novelletten*. In the *Humoreske*, there are three successive codas, because he can't bring himself to stop! And the style of writing reminds me of the universe of Hoffmann, with his formal digressions, his tales within the tale.

At any rate, André Boucourechliev, who was on the jury, told me at the end of my performance: 'You are a true Schumannite [that expression again!]. I had the impression I was listening to Yves Nat.' At that time, the name of Yves Nat didn't mean much to me. But, little by little, I realised that Schumann was becoming a special companion for me.

‘Madame Schumann’ at the Palais de Béhague

The combination of all these elements was leading inevitably towards this project of a complete recording. But one of the final elements that triggered it off was my fourteen-year collaboration (from 2001 to 2015) with Jean-Pierre Derrien on France Musique. In his programmes ‘L’atelier du musicien’ and later ‘Le matin des musiciens’ we discussed, played and dissected most of Schumann’s works. Jean-Pierre very often introduced me to listeners as ‘Madame Schumann’!

So I took the plunge. My idea was to record a series of concerts live, spread out over several years. In all, the sessions lasted four and a half years, from March 2012 to October 2016 to be precise. One of the challenges was to find a venue suitable for this long introspection. And the Embassy of Romania, which is located in the Palais de Béhague, was enthusiastic at the idea of the project. I couldn’t have hoped to find a better environment: it’s a nineteenth-century mansion that originally belonged to the Comtesse de Béhague, a very fashionable hostess rather like the Princesse de Polignac. It possesses a splendid garden, and it has gargoyles and marble statues. The atmosphere that reigns within its walls is mysterious and inspiring.

It's a palace with a soul of its own, the quintessence of which is perhaps to be found in the Théâtre Byzantin, with its unsettling charm. Incidentally, a performance of the Fauré Requiem took place there before the work's official premiere. The theatre remained unusable for decades. The stage had been bricked up. But eventually it was renovated and it reopened in 2011, shortly before I began my complete recording. A real stroke of luck. As was gaining the support of La Dolce Volta and meeting the sound engineer François Eckert, who didn't hesitate to follow me in this utterly eccentric adventure.

When I started recording the set, I knew 65% of the pieces. The Marches op.76, the *Albumblätter* op.124, the Fugues op.72, the Fughettas op.126, seldom feature in the repertoire of pianists. Sometimes rightly so, notably in the case of the Fugues, which are fairly abstruse. But the Fughettas are absolutely charming! Not to mention the *Klavierstücke* op.32. The *Intermezzi* op.4 and the *Impromptus* on a *Theme of Clara Wieck* op.5 are as extraordinary as they're rarely played. In the *Impromptus*, in particular, one meets a Schumann who is very close to Bach in polyphonic spirit. His music can become almost theoretical, disconnected from the instrument. One might sometimes speak of a mental implosion, or a river that floods dykes which are never solid enough. You need an inordinate love for his music to commit yourself to a project of this nature. I owe it to my idealistic temperament . . .

In fact, on that subject, at one stage I was tempted to go into philosophy. I finished my studies in 1991, in the last and most tenacious years of the Ceausescu regime. Materialism, Marxism was the only school of thought that was tolerated. But I leaned more in the direction of Plato and George Berkeley. Highly subversive philosophers! At that time, Subjectivism and Idealism were mentioned only as systems to be criticised and demolished.

But back to Schumann: fifteen concerts and a summit to be conquered, pitfalls to be avoided, a long inner journey. And a corpus of scores in which it's easy to go astray, so devoid are they of classical rules to hang on to. But as you progress, you realise that they shed light on each other. That there exists a body of hidden, encoded relationships that you have to decipher like a detective. I tracked down the clues, drew the threads together, followed first one lead, then another, losing the notion of time in the exhilaration of my discoveries. The aim was to grasp the organic matter, the vibration, those voices that run all through his œuvre. And, in the end, to attain the Schumannesque state of trance. You can only get there at the price of a titanic amount of work. You can't tackle this music as the fancy takes you. Singing his music was one thing that helped me to understand Schumann.

Another great difficulty lay in energy management. I was working without a safety net. I couldn't allow myself to get tired. Yet two months before the concerts I was hardly sleeping any more, I was working frenetically. There's a very athletic aspect to this recording project, because of the extreme nature of Schumann's writing. I had the feeling I was taking part in the Olympic Games every six months. But from a certain point in my work onwards, I no longer felt physical fatigue. Recording live imposes a disciplined routine. I needed that framework, that energy. The audience carried me along with them, gave me élan, momentum, vitality. I don't have the temperament of someone like Glenn Gould, who entered a studio as if it were a laboratory. I needed to accumulate everything and let it all go at once.

Sometimes a moment of grace comes along. That happened with the *Davidsbündlertänze*. I played the work twice. The first time was after the Paris attacks of November 2015. I remember that concert as a very sombre one. The audience was small, the atmosphere was heavy. It was hard to play a score as fantastical, bouncy, lightweight as this one in that context. I found myself struggling. That's why I decided to programme the work again six months later. The second time, the opposite happened. The notes glided under my fingers, the score unfolded by itself, without effort on my part, and I allowed myself to be swept along with the utmost naturalness. That was one of the most wonderful moments in this recording project.

The end of the journey

Inevitably, exhilaration gave way to baby blues. But very soon, at the end of this traversal, I had the impression that I had been able to raise myself to a higher plane, rather as a composer can. My long-term companionship with Schumann's output gave me a deeper conception of it. And that in turn took me out of my frame as a simple interpreter. To allow oneself to be inhabited by a composer in this way is almost an act of creation. Schumann has broadened my horizons.

It's with a pang of nostalgia that I leave this world of intimacy, tenderness, interiority, contemplation. I might add that those are not necessarily sentiments we easily make room for nowadays. I believe we have the duty not to lose contact with those innermost reaches of the human soul expressed by Schumann. We need to stop, to breathe, to reconnect with ourselves. Schumann's music invites us to do that. It's shot through with moments of gratuitous contemplation. Indeed, that's one of the reasons why it's not always very highly regarded. Many of his works end in virtual silence, allowing poetry and slowness to emerge.

This is the case at the end of the Kinderszenen. 'Child Falling Asleep', the deeply tender penultimate piece in the cycle, leads into a dreamlike atmosphere with its nebulous harmonies. Once sleep has set in, the poet takes over to conclude the work. 'The Poet Speaks' prolongs the dream mezza voce, lulling us into a gentle tranquillity before leaving the scene on tiptoe, leaving us to our diffuse reverie in the 'happy calm of childhood' so well described by Hölderlin.

Robert and Clara

It wasn't the events of the relationship between Schumann and his wife that guided me, but the symbol of the Romantic absolute to which their passion rose. A passion so strong, so charged with genius and creative gifts, that it has left particles, invisible traces, down to the present day. As an interpreter, I reactivate these mysterious (energetic, magnetic?) traces by giving them a body in which to express themselves.

Schumann's music showed signs right from the start that it would deal in emotional extremes. I'm thinking of the *Intermezzi* and the *Davidsbündlertänze*.

He had the good luck to find his Muse very early on, a stroke of luck not given to all the great composers. It wouldn't be true to say that Clara 'created' him, but they met up in the way a lightning conductor attracts lightning. Clara adopted the form of his dream: she embodied a key element in Robert's imaginative universe, which was also steeped in the aspirations of German Romanticism. It's no accident that the core of *Myrthen*, the cycle of 'floral' lieder he gave Clara as a wedding present, is 'Die Lotosblume', the lotus flower.

Schumann and *Sehnsucht*

There are a certain number of words in the German language that defy translation. And some of those apply to the music of Schumann – which makes them all the more mysterious. For example, the word *Sehnsucht*, which is often translated in a restrictive sense – at least in French – as ‘nostalgia’ or ‘wistful desire’. I view *Sehnsucht* as a yearning for another, inaccessible world. The urge that prompts us to go beyond ourselves, an attempt doomed to failure from the start. If there is an element of nostalgia in *Sehnsucht*, it’s the notion of not being able to become what we would like to be. It’s a longing for an alter ego.

This tension between the two parts of himself in the end split Schumann completely in two. An existential anguish that is embodied in Eusebius the gentle dreamer and Florestan the tempestuous firebrand, two personalities who haunt his music and his ‘humours’ – which I use in the sense of German Humor, another word contained in this lexicon of untranslatable terms . . .

Dana Ciocarlie

Dana Ciocarlie trained at the wellsprings of the Romanian piano school, like Dinu Lipatti, Clara Haskil and Radu Lupu before her. But she also studied in Paris, with Victoria Melki at the École Normale de Musique and in the classes of Dominique Merlet and Georges Pludermacher on the postgraduate course at the Conservatoire National Supérieur de Musique. Her encounter with the German pianist Christian Zacharias was of decisive importance, in particular for deepening her exploration of the piano works of Franz Schubert.

Gifted with a mercurial temperament in which generosity vies with commitment, Dana Ciocarlie possesses an extensive repertoire ranging from J. S. Bach to the composers of today. Some of them have dedicated works to her, including Edith Canat de Chizy, Karol Beffa, Frédéric Verrières, Jacques Lenot, Helena Winkelman and Dan Dediú. She is recognised as one of the leading interpreters of Horatiu Radulescu.

Her experience and her talent earned her numerous prizes at prestigious international competitions, among them the Grand Prix of the Robert Schumann International Competition in Zwickau, the Sándor Végh Special Prize at the Géza Anda Competition in Zurich, the International Pro Musicis Prize and the Young Concert Artist European Auditions in Leipzig.

Dana Ciocarlie is also much sought after as a chamber music partner.

In January 2017 she was named 'Yamaha Concert Pianist' by Yamaha Artist Services Europe.

She appears regularly in the concerto repertoire and as a recitalist and chamber musician. Her cycle of the works of Robert Schumann in Jean-Pierre Derrien's radio series 'L'Atelier du musicien' ran without interruption on France Musique from 2002 to 2014.

Dana Ciocarlie is a Professor at the Conservatoire National de Musique de Lyon and the École Normale de Musique de Paris Alfred Cortot.

IN ROBERT SCHUMANNS
MUSIKALISCHER WELT
VOLLER LEIDENSCHAFT,
QUAL, LITERARISCHER
ANSPIELUNGEN, HUMOR
UND SPONTANEM ELAN
FÜHLE ICH MICH ZU
HAUSE.

DIESER STÄNDIGE
UND HALLUZINIERTER
KAMPF MIT DEM
SCHICKSAL – GENAU
DAS IST BEI SCHUMANN
WUNDERBAR.

Wie ein Maler, der das Verlangen verspürt, vor sich Gemälde um Gemälde zu kreieren, ein Werk – sein Werk – so habe ich das starke Verlangen, etwas von Dauer zu schaffen... obwohl meine Rolle für gewöhnlich am Ende einer zeitlich begrenzten Darbietung aufhört. Meine Ausdrucksweise ist die Interpretation, und meine Welt ist Schumanns Welt.

In Robert Schumanns musikalischer Welt voller Leidenschaft, Qual, literarischer Anspielungen, Humor und spontanem Elan fühle ich mich zu Hause.

Seine Musik ist im traditionellen Sinne nicht strukturiert; sie bleibt spontan: augenblickliche Übergänge von einer Laune zur nächsten, eine unvollkommene Struktur, die dem Schwall der Inspiration folgt. Wie in einer Art Flucht nach vorn drängen sich seine auf dem Papier fleischgewordenen Emotionen, als wüsste er, dass seine Zeit kostbar sein würde.

Dieser ständige und halluzinierte Kampf mit dem Schicksal – genau das ist bei Schumann wunderbar.

Im Laufe der Konzerte dieser Gesamtausgabe habe ich mir seinen besessenen, nahezu hypnotischen Rhythmus zu eigen gemacht, seine Fähigkeit, den Affekt sehr schnell zu wechseln, so der Übergang von einer extremen Zärtlichkeit zu einem wilden Gemütszustand, seine Art, mehrere innere Stimmen wie auf einer Schatzsuche zu verflechten, sich wie in Hitchcock-Filmen selbst zu zitieren. Seine Musik kann man intellektuell verstehen und am Schreibtisch analysieren, aber im Konzert muss man sie gedankenlos spielen, sich in einen tranceartigen Zustand fallen lassen. Man darf keine Angst haben, sich übermannen zu lassen, sei es von der Inbrunst oder der Träumerei.

Schumann spielen heißt, seine Stimmen mit der eigenen fragen zu lassen: „Warum?“ Diese Musik, die flüstert: „Sind wir?“ (Michel Schneider in *La tombée du jour*). Das Klavier ist der Vertraute, der die intimsten Gedanken des Komponisten in sich trägt. „Was mir die Menschen nicht geben können, gibt mir die Tonkunst, und alle hohen Gefühle, die ich nicht aussprechen kann, sagt mir der Flügel.“ (Brief von Schumann, 1828)

Dana Ciocarlie

P.S.: Ich habe entschieden, nur die Klavierwerke zu spielen und absichtlich jene für Pedalklaviere außen vor gelassen (ein Instrument zwischen dem Klavier und der Orgel, von dem es einige Exemplare in Museen gibt). Da ich über kein geeignetes Instrument verfüge, hätte ich folglich Bearbeitungen spielen müssen. Obwohl es sehr schöne gibt (besonders dank Claude Debussy), gehen diese meiner Meinung nach über Schumann hinaus.

Im
Helldunkel
mit
Dana Ciocarlie



„Ein solches Projekt
verlangt
eine übermäßige
Liebe für Schumann“

Eine Schumannsche Jugend

Als Jugendliche sagte man mir oft: „Sie sind eine Schumann!“ Damals verstand ich den wahren Sinn hinter diesem Ausdruck nicht. Viel später verstand ich ihn, während sich das Abenteuer entfaltete, in das ich mich stürzte.

Doch dieses Treffen mit Schumann hätte eine verpasste Verabredung werden können, da meine Eltern, die keine Musiker sind, eine Schwimmerkarriere für mich geplant hatten. Ich trainierte bei Dinamo Bukarest, dem großen Sportklub der Stadt. Das sowjetische System trieb Kinder zu einer frühen Berufswahl. Ans Gymnasium kam man mit einem bestimmten Profil, was uns fürs ganze Leben unumkehrbar auf eine Bahn lenkte. Zum Glück konnte ich gleichzeitig mehr schlecht als recht Klavierspielen im Offiziershaus üben, ein Privileg für Armeekinder, da mein Vater Oberst war. Zum Zeitpunkt der schicksalhaften Entscheidung über die berufliche Laufbahn stimmten meine Eltern, die der Idee abgeneigt waren, dass ich weiterhin musiziere, schließlich zu, mich von einem Komponisten auf meine Chancen testen zu lassen. Ich war neun Jahre alt. Es änderte mein Leben. Nachdem ich diesen Weg eingeschlagen hatte, übte ich zwölf Stunden täglich. Ich hatte viel nachzuholen!

Schumann nahm ich mit dem *Album für die Jugend* in Angriff, aber erst mit 14 Jahren tauchte ich wahrlich in seine Welt ein, mit den *Sinfonischen Etüden*, der *Klaversonate Nr. 1*, dem *Carnaval*, den *Kinderszenen*... Ich verspürte einen Einklang mit dem Komponisten. Nach und nach ging mir auf, dass mir sein Innenleben, seine Gefühlswelt sehr bekannt waren. Als reiste ich in ein Land, dessen Sprache ich wiedererkannte. Seine Musik war viel natürlicher für mich als Chopins, die mir im Vergleich sehr klassisch erschienen. Bei Chopin gibt es eine Perfektion, die bei Schumann nicht existiert. Letzterer hat im Gegensatz dazu diesen Elan, der alles hinwegfegt, diese unverhüllte Ehrlichkeit, diese Dringlichkeit. Er springt übergangslos und chaotisch von einer Laune zur nächsten. Dieser exzentrische und unpolierte Aspekt glich mir. Seine Polyphonie kann schroff und schwierig für die Zuhörer sein. Schumann ist im Gegensatz zu Liszt kein Verführer.

Als Jugendliche reiste ich zum Schumann-Wettbewerb ins ostdeutsche Zwickau, Geburtsstadt des Komponisten. Diese sächsische Stadt war nicht besonders gastlich. Sie war während des Kriegs zerstört worden, ähnelte einer Kaserne. Doch Schumanns Seele ist dort noch sehr präsent. Sein Geburtshaus steht noch, ein Konzerthaus trägt seinen Namen, und die Bewohner befassen sich eifrig mit seiner Musik. In Zwickau hatte ich das Gefühl, dass mir Schumanns Gegenwart etwas raubte. Ich spürte sein körperliches und geistiges Leid und machte es zu dem meinen. Dazu muss man sagen, dass ich etwa zwanzig seiner Werke verinnerlicht hatte. Er beherrschte mich. Ich gewann den zweiten Preis.

Dann versuchte ich, ans Pariser Konservatorium zu kommen. Auf dem Programm stand die *Humoreske*. Da fiel der Groschen. Bis dahin hatte ich viele „strukturierte“ Werke des Komponisten gespielt, Konzerte, Sonaten und so weiter, und plötzlich fand ich mich in einer Welt der zügellosen Fantasie wieder. Bei Schumann gibt es oft eine versteckte Stimme, die es zwischen den Zeilen zu hören gilt. So ist es bei den *Sphinxes* oder in der 8. *Novellette*. In der Humoresken folgen drei Codas aufeinander, weil er kein Ende findet! Und eine Schreibweise, die an Hoffmanns verschachtelte Welt mit seinen Märchen im Märchen erinnert.

Jedenfalls sagte mir André Boucourechliev, der in der Jury saß, nach meiner Darbietung: „Sie sind eine echte Schumann (wieder dieser Satz!). Ich hatte den Eindruck, Yves Nat zu hören.“ Damals sagte mir der Name Yves Nat nicht viel, doch nach und nach wurde mir bewusst, dass Schumann zu meinem bevorzugten Begleiter wurde.

„Madame Schumann“ im Palais de Béhague

Das Zusammenspiel dieser verschiedenen Elemente führte mich unausweichlich zu dieser Gesamtausgabe. Doch ausschlaggebend war meine 14-jährige Zusammenarbeit (2001 bis 2015) mit Jean-Pierre Derrien beim Radiosender France Musique. In den Sendungen „L'atelier du musicien“ und später „Le matin des musiciens“ besprachen wir einen Großteil von Schumanns Werken, spielten sie, nahmen sie auseinander. Oft stellte mich Jean-Pierre den Hörern als „Madame Schumann“ vor!

Dann wagte ich den Sprung ins kalte Wasser. Meine Idee war, über mehrere Jahre hinweg eine Live-Konzertreihe aufzunehmen. Insgesamt dauerte es viereinhalb Jahre, von März 2012 bis Oktober 2016. Eine der Herausforderungen war es, einen geeigneten Ort für diese lange Introspektion zu finden. Und die Rumänische Botschaft im Palais de Béhague war von der Idee begeistert. Ich hätte kein schöneres Dekor finden können: Der Stadtpalais des 19. Jahrhunderts hatte der Gräfin von Béhague gehört, eine Art trendige Princesse de Polignac. Dort finden sich ein prächtiger Garten, Wasserspeier, Marmorstatuen. Die Stimmung ist mysteriös, inspirierend.

Es ist ein Palais mit einer Seele, dessen Quintessenz sich vielleicht im Salle byzantine mit verwirrendem Charme findet. Im Übrigen fand hier damals eine Vorpremiere von Faurés Requiem statt. Dutzende Jahre wurde der Saal nicht genutzt. Die Bühne war zugemauert worden, bis Bauarbeiten stattfanden und er 2011, nämlich am Vortag meines Auftritts im Rahmen der Gesamtausgabe, erneut die Türen öffnete. Großes Glück. Ebenso wie jenes, von La Dolce Volta unterstützt zu werden und den Tontechniker François Eckert getroffen zu haben, der keinen Augenblick zögerte, mich auf diesem völlig exzentrischen Abenteuer zu begleiten.

Als ich mit der Gesamtausgabe begann, beherrschte ich 65 % der Stücke. Die *Vier Märsche*, die *Albumblätter*, die Fugen und die Fughetten sind selten Teil des Pianistenrepertoires. Manchmal zu recht, besonders was die schwer zugänglichen Fugen angeht. Aber die Fughetten sind unglaublich charmant! Ganz zu schweigen von den Stücken op. 32. Die *Intermezzi* oder die *Impromptus über eine Romanze von Clara Wieck* sind ebenso außerordentlich wie sie selten gespielt werden. Besonders die *Impromptus* erinnern stark an Bachs Polyphonie. Schumanns Musik kann nahezu theoretisch und vom Instrument entkoppelt sein. Zuweilen kann man von einer Implosion des Geistes sprechen. Von einem Fluss, der Dämme überschwemmt, welche nie stark genug sind. Ein solches Projekt verlangt eine übermäßige Liebe für seine Musik. Ich verdanke es meiner idealistischen Veranlagung... Übrigens reizte mich früher einmal die Philosophie. Ich schloss mein Studium 1991 ab, in den letzten zähen Jahren von Ceaușescus Herrschaft. Materialismus, Marxismus war die einzig tolerierte Haltung. Ich hingegen neigte eher zu Plato und George Berkeley. Höchst umstürzlerische Philosophen! Subjektivismus und Idealismus wurden nur erwähnt, um kritisiert und vernichtet zu werden.

Also Schumann: 15 Konzerte und einen Berg zu bezwingen, Fallen zu umgehen, eine lange Reise ins Innere. Und Partituren, in denen man sich verliert, derart fehlen die klassischen Regeln, an denen man sich festhalten könnte. Und je weiter man fortschreitet, desto klarer wird eine nach der anderen. Es besteht eine Reihe an versteckten und verschlüsselten Verbindungen, die man wie ein Detektiv aufdecken muss. Ich suchte Hinweise, entwirrte Indizien, verfolgte Spuren, dann andere, und verlor in der Trunkenheit der Entdeckung jegliches Zeitgefühl. Es galt, diese Schwingung, diese Stimmen, die das gesamte Werk durchziehen, organisch zu erfassen. Und letztendlich in eine Schumannsche Trance zu verfallen. Diese erreicht man nur mit gewaltiger Arbeit. Diese Musik geht man nicht nach Lust und Laune an. Das Singen seiner Musik hat mir dabei geholfen, Schumann zu verstehen.

Eine weitere große Schwierigkeit bestand im Aufrechterhalten meiner Energie. Ich hatte keinen doppelten Boden. Müdigkeit durfte ich mir nicht erlauben. Und dennoch schlief ich zwei Monate vor den Konzerten fast nicht mehr und arbeitete wie besessen. Dieses Projekt hat aufgrund von Schumanns Schreibweise einen äußerst sportlichen Aspekt. Ich hatte das Gefühl, alle sechs Monate an den Olympischen Spielen teilzunehmen. Aber ab einem gewissen Punkt verspürte ich keine körperliche Müdigkeit mehr bei der Arbeit. Live-Aufzeichnungen verlangen Disziplin im Alltag. Ich brauchte diesen Rahmen, diese Energie. Das Publikum trug mich, gab mir Elan, Puste, Vitalität. Ich habe nicht Glenn Goulds Seele, der ins Studio ging wie in ein Labor. Ich muss alles ansammeln und es dann auf einmal rauslassen.

Manchmal tritt ein seliger Augenblick ein. Dies geschah bei den *Davidsbündlertänzen*. Ich spielte sie zweimal. Das erste Mal nach den Anschlägen vom November 2015. Von diesem Konzert bleibt mir eine überaus düstere Erinnerung. Das Publikum war spärlich, die Stimmung gedrückt. In diesem Rahmen fiel es schwer, die fantastische, springende, leichte Partitur zu spielen. Ich hatte meine Schwierigkeiten. Deshalb entschied ich, das Werk sechs Monate später erneut zu spielen. Und siehe da, das ganze Gegenteil geschah. Die Noten quollen nur so aus meinen Fingern hervor, die Partitur spulte sich von allein ab, ganz mühelos. Ich ließ mich ganz natürlich tragen. Es ist einer der wunderbarsten Momente dieser Aufnahme.

Das Ende der Reise

Unweigerlich machte der Überschwang dem Babyblues Platz. Doch sehr schnell hatte ich am Ende dieser Reise das Gefühl, gewachsen zu sein. Ein wenig wie ein Komponist. Dieses langfristige Bündnis hat mir tiefere Einblicke in Schumanns Werk gewährt. So habe ich den Rahmen des einfachen Interpreten durchbrochen. Sich derart von einem Komponisten beherrschen zu lassen, ist beinahe ein Schöpfungsakt. Schumann hat meinen Horizont erweitert.

Ich verlasse diese vertraute und zärtliche Welt der Innenschau mit einem Quäntchen Nostalgie. Im Übrigen erlauben wir es diesen Gefühlen heutzutage nicht unbedingt, zum Ausdruck zu kommen. Ich halte es für unsere Pflicht, den Kontakt mit diesen geheimen Ecken der menschlichen Seele, die Schumann zum Ausdruck bringt, nicht zu verlieren. Wir müssen innehalten, durchatmen, wieder zu uns selbst finden. Schumanns Musik fordert uns dazu auf. Sie ist durchzogen von willkürlichen Betrachtungsmomenten. Und aus eben diesem Grund wird sie nicht immer geschätzt. Viele seiner Werke enden beinahe in Stille. Und lassen die Poesie, die Betulichkeit hervortreten.

Dies ist der Fall am Ende der „Kinderszenen“. „Kind im Einschlummern“, das vorletzte Stück des Zyklus, birgt eine tiefe Zärtlichkeit, die uns mit ihren nebelhaften Harmonien in eine Traumwelt versetzt. Und nachdem der Schlaf eingetreten ist, kommt zum Abschluss des Zyklus der Dichter zu Wort. „Der Dichter spricht“ verlängert den Traum halblaut und wiegt uns in sanfter Ruhe, bevor wir das Geschehen auf den Zehenspitzen verlassen und uns der diffusen Träumerei inmitten dieser – mit Hölderlins schönen Worten – „Ruhe der Kindheit! himmlische Ruhe“ hingeben.

Robert und Clara

Ich ließ mich nicht von den Ereignissen dieser Beziehung leiten, sondern vom Symbol der romantischen Unbedingtheit, zu der sich diese Leidenschaft erhob. Eine derart unbändige Leidenschaft, so voll von Genie und Talent, dass sie bis heute noch Fragmente, unsichtbare Spuren hinterlassen konnte. Ich als Interpretin hauche diesen mysteriösen Spuren (Energie, Magnetismus?) neues Leben ein, indem ich ihnen einen Körper gebe, in dem sie zum Ausdruck kommen.

Schumanns Musik ließ von Anfang an erste Anzeichen extremer Gefühle erahnen. Ich denke an die *Intermezzi* und die *Davidsbündlertänze*.

Er hatte das Glück, seine Muse früh zu finden – ein Glück, das nicht unbedingt alle großen Komponisten hatten. Er wurde nicht „geboren“, als er Clara traf, sondern sie fanden zusammen, wie ein Blitzableiter den Blitz anzieht. Clara fügte sich in seinen Traum ein. Sie verkörperte einen wesentlichen Teil von Roberts Vorstellungswelt, die auch weitgehend von den Bestrebungen der deutschen Romantik durchdrungen war. Nicht umsonst steht „Die Lotosblume“ im Herzen der *Myrthen*, ein Liederkreis mit Blumenthematik und Roberts Hochzeitsgeschenk an Clara.

Schumann und die Sehnsucht

Es gibt deutsche Wörter, die sich in keine andere Sprache übersetzen lassen. Einige dieser Wörter beschreiben Schumanns Musik und machen diese für Nichtdeutsche noch rätselhafter. So zum Beispiel „Sehnsucht“, oft vereinfacht als „Nostalgie“ oder „Gemütszustand“ umschrieben. Für mich bedeutet Sehnsucht das Streben nach einer anderen, unzugänglichen Welt. Dieser Elan, der uns dazu treibt, über uns selbst hinauszuwachsen, dieser von vornherein zum Scheitern verurteilte Versuch. Wenn in der Sehnsucht Bedauern steckt, dann jenes, nicht zu dem Menschen werden zu können, der man sein möchte. Es ist das Verlangen nach einem Alter Ego.

Diese Spannung zwischen zwei Seiten des Selbst spaltete Schumann letztendlich vollends. Dieser Schmerz des Seins wird vom sanften Träumer Eusebius und vom stürmischen Florestan verkörpert, zwei Figuren, die Schumanns Musik und Humor heimsuchen, wobei auch „Humor“ zum unübersetzbaren deutschen Wortschatz gehört...

Dana Ciocarlie

Dana Ciocarlie ging wie Dinu Lipatti, Clara Haskil und Radu Lupu aus der rumänischen Klavierschule hervor und studierte ebenfalls mit Victoria Melki an der Ecole Normale de Musique in Paris. Darauf folgten am Conservatoire National Supérieur de Musique Meisterkurse von Dominique Merlet und Georges Pludermacher. Ihre Begegnung mit dem deutschen Pianisten Christian Zacharias war vor allem ausschlaggebend für ihre Vertiefung von Franz Schuberts Klavierwerk.

Mit Lebendigkeit, Großzügigkeit und unermüdlichem Einsatz hat sich Dana Ciocarlie ein großes Repertoire erarbeitet, das von Bach bis hin zu Komponisten von heute reicht. Viele zeitgenössische Komponisten haben ihr Werke gewidmet, darunter Edith Canat de Chizy, Karol Beffa, Frédéric Verrières, Jacques Lenot, Helena Winkelman und Dan Dediú. Sie ist zudem als eine der bedeutendsten Interpretinnen von Horatiu Radulescu anerkannt.

Zahlreiche Auszeichnungen bei renommierten internationalen Wettbewerben bezeugen ihre Erfahrung und ihr Talent. So gewann sie den zweiten Preis beim Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerb in Zwickau, den Sándor-Végh-Sonderpreis beim Concours Géza Anda in Zürich, den Internationalen Pro-Musicis-Preis sowie den Preis der Young Concert Artist European Auditions in Leipzig.

Dana Ciocarlie ist eine geschätzte Kammermusikinterpretin.

Im Januar 2017 wurde sie von Yamaha Artist Services Europe zur „Yamaha Concert Pianist“ gewählt.

Dana Ciocarlie gibt oft Konzerte und Kammermusikdarbietungen. Auf dem Radiosender France Musique lief ihr Robert-Schumann-Zyklus im Rahmen der Sendung „L'atelier du musicien“ von Jean-Pierre Derrien ohne Unterbrechung von 2002 bis 2014.

Dana Ciocarlie unterrichtet am Conservatoire National de Musique de Lyon und an der Ecole Normale de Musique de Paris Alfred Cortot.

ロベルト シューマン

1810-1856

ダナ チヨカルリエ

ピアノ独奏曲全集(ライブ録音)





パピヨン 作品2

14'14

1	序奏 - 第1曲 ニ長調(仮面舞踏会)	0'47
2	第2曲 変ホ長調(ヴァルト)	0'30
3	第3曲 嬰へ短調(ヴァルト)	0'53
4	第4曲 嬰へ短調(仮面)	0'41
5	第5曲 変ロ長調(ヴィーナ)	1'15
6	第6曲 ニ短調(ヴァルトの踊り)	0'56
7	第7曲 へ短調(仮面の交換)	0'36
8	第8曲 嬰ハ短調(告白)	1'13
9	第9曲 変ロ短調(怒り)	0'44
10	第10曲 ハ長調(仮面を脱ぐ)	1'57
11	第11曲 ニ長調(大急ぎ)	2'53
12	第12曲 ニ長調(終景と去り行く弟)	1'49

ピアノ・ソナタ第1番 嬰へ短調 作品11 - クララ・ヴィーク嬢に捧ぐ

33'26

13	第1楽章 ウン・ポーコ・アダージョ - アレグロ・ヴィヴァーチェ	13'00
14	第2楽章 アリア	3'17
15	第3楽章 スケルツォと間奏曲	4'57
16	第4楽章 アレグロ・ウン・ポーコ・マエストーゾ	12'12

パガニーニのカプリースによる6つの練習曲 作品3

15'53

17	アジタート	3'33
18	アレグレット	2'58
19	アンダンテ	2'01
20	アレグロ	2'41
21	レント - アレグロ・アッサイ	2'52
22	アレグロ・モルト	1'48

CD 2 / TT: 71'35

謝肉祭 作品9 - 4つの音符による面白い情景
(使用楽譜: Breitkopf & Härtel)

31'16

1	前口上	2'20
2	ピエロ	1'55
3	アルルカン	1'00
4	高貴なワルツ	1'56
5	オイゼビウス	2'02
6	フロレスタン	0'58
7	コケット	1'36
8	応答	0'54
9	スフィンクス	0'45
10	蝶々	0'48
11	A.S.C.H. - S.C.H.A. (躍る文字)	0'54
12	キアリーナ	1'11
13	ショパン	1'17
14	エストレッラ	0'34
15	再会	1'37
16	パンタロンとコロンビーヌ	1'07
17	ドイツ風ワルツ	0'53
18	パガニーニ	1'26
19	告白	1'05
20	プロムナード	2'29
21	休息	0'18
22	フィリスティンたちと闘う「ダヴィッド同盟」の行進	4'11

クララ・ヴィークの主題による即興曲 作品5
(初稿、使用楽譜: Breitkopf & Härtel)

18'02

23	ウン・ポーコ・アダージョ	1'25
24	***	0'33
25	エスプレッシーヴォ	0'38
26	***	0'50
27	***	1'03
28	***	1'10
29	プレスト	0'58
30	主題のテンポで	0'53
31	***	1'42
32	***	1'52
33	アレグロ・コン・ブリオ	2'17
34	ヴィヴァーチェ	4'46

ウィーンの謝肉祭の道化 作品26
(使用楽譜: G. Henle Verlag)

21'48

35	アレグロ	9'18
36	ロマンス	2'38
37	スケルツィーノ	2'12
38	間奏曲	1'55
39	フィナーレ	5'45

CD 3 / TT: 70'53

アベッグ変奏曲 作品1 (使用楽譜: Breitkopf & Härtel)

7'56

1	主題	0'46
2	第1変奏	1'15
3	第2変奏	1'06
4	第3変奏	0'53
5	カンタービレ	1'18
6	幻想的な終曲	2'38

ダヴィッド同盟舞曲集 作品6 (18の性格的小品) (第2稿、使用楽譜: G. Henle Verlag)

36'24

第1部

16'33

7	活発に	1'30
8	心をこめて	1'28
9	ユーモアをもって	1'32
10	辛抱しきれず	0'47
11	単純に	2'08
12	きわめて速く	1'51
13	速くなく	4'44
14	生き生きと	1'02
15	活発に	1'31

第2部

19'51

16	バラード風に、きわめて速く	1'27
17	単純に	1'43
18	ユーモアをもって	0'45
19	荒々しく、そして朗らかに	3'19
20	優しく、そして歌いながら	2'34
21	生き生きと	1'58
22	快いユーモアをもって	1'38
23	遠くからのように	4'13
24	速くなく	2'14

4つのピアノ曲 作品32 (使用楽譜: G. Henle Verlag)

9'45

25	スケルツォ	3'43
26	ジーク	1'07
27	ロマンス	3'31
28	フゲッタ	1'24

4つの行進曲 作品76 (使用楽譜: G. Henle Verlag)

16'30

29	大いに精力を込めて	3'42
30	きわめて力強く	3'52
31	きわめてゆったりと: “野営の情景”	3'04
32	力と熱意をもって	5'52

1 アレグロ 短調(1853) 9'46

ピアノ・ソナタ第3番 短調 作品14(1853) 28'26

2 第1楽章 アレグロ 7'53
 3 第2楽章 スケルツォ:モルト・コモド 5'58
 4 第3楽章 変奏曲風に:アンダンティーノ 7'17
 5 第4楽章 フィナーレ:プレスティッシモ・ポッシービレ 7'18

6 補遺:スケルツォI(1866) 3'04

7 花の曲 作品19 6'16

フゲッタ形式による7つの小品 作品126 15'12

8 速くなく、静かに演奏すること 1'35
 9 中庸に 1'48
 10 かなり動きをもって 2'23
 11 活発に 2'36
 12 かなりゆっくりと、感情をこめて演奏すること 2'50
 13 きわめて速く 1'33
 14 ゆっくりと、表情豊かに 2'27

CD 5 / TT: 68'31

子どもの情景 作品15 (使用楽譜:G. Henle Verlag)

17'38

1	見知らぬ国と人々について	1'41
2	不思議なお話	1'02
3	鬼ごっこ	0'35
4	ねだる子ども	0'54
5	満足	1'17
6	重大な出来事	0'50
7	トロイメライ(夢想)	2'40
8	炉端で	0'55
9	木馬の騎士	0'41
10	むきになって	1'25
11	こわがらせ	1'50
12	眠りにつく子ども	2'02
13	詩人は語る	2'31

クライスレリアーナ 作品16
(使用楽譜:G. Henle Verlag)

33'02

14	激しく動いて	2'56
15	きわめて心をこめて、そして速すぎずに	9'17
16	きわめて駆り立てられて	4'47
17	きわめてゆっくりと	3'46
18	きわめて活発に	2'57
19	きわめてゆっくりと	3'44
20	きわめて速く	2'17
21	速く、そして諧謔的に	3'18

主題と変奏 変ホ長調 - 最後の楽想による幻覚の変奏曲 (Anh. F39)
(使用楽譜:G. Henle Verlag)

9'32

22	主題	1'43
23	第1変奏	1'14
24	第2変奏	1'29
25	第3変奏	1'27
26	第4変奏	1'42
27	第5変奏	1'57

28 トッカータ 作品7
(使用楽譜:Breitkopf & Härtel)

7'20

交響的練習曲 作品13(1837年稿)

25'03

1	主題 - アンダンテ	1'23
2	練習曲1: ウン・ポーコ・ピウ・ヴィーヴォ	1'10
3	練習曲2: アンダンテ	2'57
4	練習曲3: ヴィヴァーチェ	1'22
5	練習曲4: アレグロ・マルカート	0'55
6	練習曲5: ヴィヴァチッシモ	1'14
7	練習曲6: アジタート	0'54
8	練習曲7: アレグロ・モルト	1'16
9	練習曲8: アンダンテ	2'36
10	練習曲9: プレスト・ポッシェビレ	0'39
11	練習曲10: アレグロ	1'19
12	練習曲11: アンダンテ	2'52
13	練習曲12: アレグロ・ブリランテ	6'26

森の情景 作品82

21'02

14	森の入口	2'02
15	待ち伏せる狩人	1'34
16	寂しい花	2'01
17	気味の悪い場所	3'23
18	なつかしい風景	1'11
19	宿	2'02
20	予言の鳥	3'07
21	狩の歌	2'19
22	別れ	3'23

交響的練習曲 作品13(補遺)

13'14

23	主題 - アンダンテ	1'23
24	第1変奏	1'52
25	第2変奏	1'48
26	第3変奏	1'29
27	第4変奏	3'07
28	第5変奏	3'35

幻想曲 作品17

30'17

- | | | |
|---|--------------------------------------|-------|
| 1 | 第1楽章 ずっと幻想的に、そして情熱的に演奏すること - 昔語りの調子で | 11'59 |
| 2 | 第2楽章 中庸に: ずっと精力的に | 7'35 |
| 3 | 第3楽章 ゆっくりと演奏すること: 常に静けさをもって | 10'43 |

夜曲集 作品23

16'55

- | | | |
|---|------------------|------|
| 4 | よりゆっくりと、しばしば控えめに | 4'22 |
| 5 | はっきりと、そして活発に | 5'29 |
| 6 | いっそう活発に | 4'09 |
| 7 | 随意に - 単純に | 2'55 |

暁の歌 作品133

12'34

- | | | |
|----|----------------------|------|
| 8 | 落ち着いたテンポで | 2'43 |
| 9 | 元気に、速すぎずに | 2'22 |
| 10 | 活発に | 2'08 |
| 11 | 動きをもって | 2'06 |
| 12 | 始めは静かに、それから動きのあるテンポで | 3'15 |

3つの幻想的小品 作品111

10'20

- | | | |
|----|-------------------|------|
| 13 | きわめて速く、情熱的に演奏すること | 2'17 |
| 14 | かなりゆっくりと | 4'46 |
| 15 | 力強く、そしてきわめてはっきりと | 3'17 |

子どものためのアルバム 作品68

75'30

第1部: 小さな子どもたちのために

23'41

1	メロディ	1'00
2	兵士の行進	0'49
3	ロズさむ歌	0'59
4	コラール	1'16
5	小さな曲	0'59
6	あわれな孤児	1'35
7	狩の歌	1'00
8	勇敢な旗手	0'31
9	民謡	1'26
10	楽しき農夫	0'39
11	シチリア風	1'37
12	サンタクロース(クネヒト・ループレヒト)	1'59
13	5月、愛する5月	1'59
14	小さな練習曲	1'39
15	春の歌	2'41
16	はじめての喪失	2'04
17	朝の散歩をする子ども	1'23
18	刈入れの歌	0'50

第2部:大きくなった子どもたちのために

51'49

19	小さなロマンス	0'54
20	田舎風の歌	1'11
21	***	1'41
22	輪舞歌	1'27
23	騎手の曲	1'29
24	収穫の歌	1'22
25	劇場からの余韻	1'29
26	***	2'03
27	カノン風の歌	1'33
28	思い出	1'55
29	異国の人	2'30
30	***	3'31
31	戦いの歌	1'16
32	シェエラザード	3'17
33	ぶどう狩りの時 - 喜びの時!	1'56
34	主題	2'08
35	ミニヨン	3'17
36	イタリア人の船乗りの歌	1'18
37	水夫の歌	3'21
38	冬の時 その1	2'22
39	冬の時 その2	3'40
40	小さなフーガ	2'18
41	北欧の歌:“ガーデへの挨拶”	1'47
42	装飾的コラール	1'52
43	大みそかの歌	2'12

CD 9 / TT: 61'46

6つの間奏曲 作品4 (使用楽譜: Breitkopf & Härtel)

20'24

1	アレグロ・クアジ・マエストーソ	3'16
2	プレスト・ア・カプリッチョ	4'07
3	アレグロ・マルカート	3'32
4	アレグロ・センプリーチェ	1'40
5	アレグロ・モデラート	4'49
6	アレグロ	3'00

7 アラベスケ 作品18 (使用楽譜: G. Henle Verlag)

6'26

幻想小曲集 作品12 (使用楽譜: G. Henle Verlag)

27'36

第1巻

13'18

8	夕べに	3'48
9	飛翔	3'19
10	なぜ	2'46
11	気まぐれ	3'25

第2巻

14'18

12	夜に	3'57
13	寓話	2'25
14	夢のもつれ	2'36
15	歌の終わり	5'20

子どものためのアルバム 作品68(補遺)
(使用楽譜:G. Henle Verlag)

6'31

16	ゴンドラにて	0'59
17	熊の踊り	0'32
18	ごく小さな子どものために	0'17
19	隠れているかっこう	0'47
20	鬼ごっこ	0'49
21	***	0'24
22	***	0'40
23	ヴェネツィアの入り江	0'55
24	***	0'52
25	人形の子守歌	0'21
26	判じ絵	0'31

ピアノ・ソナタ第2番 ト短調 作品22 25'56
(使用楽譜:G. Henle Verlag)

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| 1 | 第1楽章 できるかぎり速く | 6'20 |
| 2 | 第2楽章 アンダンティーノ: 音の長さを十分に保って | 4'55 |
| 3 | 第3楽章 スケルツォ:きわめて速く、そしてはっきりと | 1'39 |
| 4 | 第4楽章 ロンド:プレスト | 5'18 |

5 プレスト・パッショナート(ピアノ・ソナタ第2番のオリジナル・フィナーレ) 7'44
(使用楽譜:Breitkopf & Härtel)

パガニーニのカプリースによる6つの演奏会用練習曲 作品10 30'15
(使用楽譜:Breitkopf & Härtel)

- | | | |
|----|---------------|------|
| 6 | アレグロ・モルト | 5'50 |
| 7 | ノン・トロツポ・レント | 5'12 |
| 8 | ヴィヴァーチェ | 3'43 |
| 9 | マエストーソ | 7'43 |
| 10 | *** | 2'37 |
| 11 | ソステヌート - アレグロ | 5'10 |

子どものための3つのピアノ・ソナタ 作品118の2 - 娘エリーゼの思い出 14'10
(使用楽譜:Breitkopf & Härtel)

- | | | |
|----|----------|------|
| 12 | アレグロ | 6'45 |
| 13 | カノン | 1'10 |
| 14 | 夕べの歌 | 1'36 |
| 15 | 子どもたちの集い | 4'39 |

CD 11 / TT: 69'34

ベートーヴェンの主題による自由な変奏形式の練習曲 (Anh. F 25) 17'21 (使用楽譜: G. Henle Verlag)

1	主題	1'00
2	1	0'58
3	2	0'30
4	3	0'49
5	A6	0'45
6	4	1'02
7	A10	0'37
8	B7	1'00
9	5	2'14
10	B5	1'22
11	6	0'41
12	A7	0'52
13	7	1'00
14	B4	1'10
15	A11	1'00
16	B3	2'21

フモレスケ 作品20 28'25 (使用楽譜: G. Henle Verlag)

17	単純に	5'49
18	性急に	5'05
19	単純に、そして優しく	4'33
20	心をこめて	2'49
21	きわめて活発に	3'44
22	最後に	6'25

子どものための3つのピアノ・ソナタ 作品118の1 - 娘ユーリエの思い出 8'56
(使用楽譜:G. Henle Verlag)

23	アレグロ	2'00
24	主題と変奏	2'18
25	人形の子守歌	1'34
26	ロンドレット	3'04

子どものための3つのピアノ・ソナタ 作品118の3 - 娘マリーの思い出 14'41
(使用楽譜:G. Henle Verlag)

27	アレグロ	5'06
28	アンダンテ	3'13
29	ジプシーの踊り	1'30
30	子どもの夢	4'52

CD 12 / TT: 66'12

3つのロマンス 作品28 (使用楽譜:G. Henle Verlag)

13'57

- | | | |
|---|-----------|------|
| 1 | きわめてはっきりと | 3'31 |
| 2 | 単純に | 3'34 |
| 3 | きわめてはっきりと | 6'52 |

ノヴェレッテ 作品21 (使用楽譜:G. Henle Verlag)

52'07

- | | | |
|----|---------------------|-------|
| 4 | はっきりと、そして力強く | 5'14 |
| 5 | とびきり速く、そして華麗に | 5'56 |
| 6 | 軽やかに、そしてユーモアをもって | 5'03 |
| 7 | 舞曲風に:きわめて生き生きと | 3'54 |
| 8 | ざわめくように、そして祝祭的に | 10'41 |
| 9 | きわめて活発に、大いにユーモアをもって | 5'15 |
| 10 | とびきり速く | 3'35 |
| 11 | きわめて活発に | 12'29 |

アルバムの綴り 作品124

28'38

即興曲	1'01
苦痛の予感	1'39
スケルツィーノ	0'52
ワルツ	0'58
幻想的舞曲	0'48
子守歌	2'32
レントラー	1'04
終わりのない苦痛	3'30
即興曲	1'09
ワルツ	0'47
ロマンス	1'19
ブルラ(ブルレスカ)	1'18
ラルゲット	0'48
幻想	0'49
ワルツ	1'13
子守歌	3'49
エルフ(妖精)	0'28
便り	1'27
幻想的小曲	2'01
カノン	1'06

色とりどりの小品 作品99

33'22

3つの小品

21	速くなく、心をこめて	1'34	3'15
22	きわめて速く	0'52	
23	生き生きと	0'49	

5つのアルバムとの綴り

24	かなりゆっくりと	1'48	8'11
25	速く	0'43	
26	かなりゆっくりと、たっぷりと歌って	1'44	
27	きわめてゆっくりと	2'26	
28	ゆっくりと	1'30	

29	ノヴェレッテ	2'45
30	前奏曲	1'09
31	行進曲	7'07
32	夕べの音楽	3'25
33	スケルツォ	4'26
34	速い行進曲	3'04

4つのフーガ 作品72

11'49

35	速くなく	3'15
36	きわめて活発に	2'26
37	速くなく、そしてきわめて表情豊かに	3'18
38	中庸な速さで	2'50

情熱、苦悩、文学的暗示、ユーモア、率直な衝動に彩られたロベルト・シューマンの音楽世界に、私は親近感をおぼえる。

このような、運命に対する絶え間ない幻想的な抵抗こそ、シューマンの音楽に備わっている素晴らしい特徴である。

通常、私のピアニストとしての役目は、ある一時の演奏行為が止むたびに終わりを迎える。しかし私は、長期にまたがる“何か”を築き上げたい欲求と向き合ってきた。それは目の前に作品を——自分の絵画を——ひとつひとつ並べてみたくなる画家の欲求になぞらえられる。私の場合は表現手段が演奏であり、対象とする世界がシューマンの音楽であったわけだ。

情熱、苦悩、文学的暗示、ユーモア、率直な衝動に彩られたロベルト・シューマンの音楽世界に、私は親近感をおぼえる。

いわゆる伝統的な聴取の在り方に照らせば、シューマンの作品は、もっぱら自発性に依拠する“構築されていない”音楽、ということになる。そこには、気分のめまぐるしい変化と、湧き出でるインスピレーションゆえの不完全な楽曲構造があるのだ。シューマンは大胆不敵に、自身のさまざまな感情を紙の上で物質化し、ひしめき合わせる。まるで自分が生き急がなければならないことを悟っていたかのように。

このような、運命に対する絶え間ない幻想的な抵抗こそ、シューマンの音楽に備わっている素晴らしい特徴である。

シューマンのピアノ独奏曲全曲を演奏していく過程で、私は彼の音楽の特質を自分のものにしていった。催眠術のごとく脅迫的なリズム、情動を一瞬にして変化させる能力——例えば優しさの極みから粗野な不機嫌さへの突然の移行——、複数の足跡を残して錯乱させる追跡ゲームさながらに複数の声をもつれさせていく作風、そして、ヒッチコックの映画のように過去の自作を引用していく手法……。シューマンの音楽は、知的に把握され、机上で分析されうる。とはいえピアニストは、ひとたび舞台に立てば、この音楽を文字通り無我夢中で演奏しなければならない。つまり情熱や夢想到に翻弄されることを恐れずに“トランス状態”に身をゆだねる必要があるのだ。

シューマンの音楽を演奏するということは、奏者が自らの声を、疑問を投げかける彼の声に重ねることである——ミシェル・シュネデルの『日暮れ：シューマン』の言葉を借りるなら、シューマンの音楽は“なぜ我々は存在するのか”を小声で問うているのだ。シューマンにとって腹心のような存在と言えるピアノは、彼自身の心の内奥にある想いを受けとめてくれる楽器であった。“音楽は、誰も私に与えることができないものを、私に授けてくれる。なぜならピアノは、私が音楽に置換しうるあらゆる高尚な感情を、私のために語ってくれるのだから”（1828年付のシューマンの手紙より）。

ダナ・チョカルリエ

追伸：このたびの全曲演奏では、純粋なピアノ曲のみを選曲したことをお断りしておきたい。つまりシューマンが、ピアノとオルガンの中間に位置する“ペダル・ピアノ”のために手掛けた作品は、あえてのぞいている。ペダル・ピアノ作品を取り上げようとするれば、演奏録音にふさわしい楽器がないために（この楽器の何台かは、博物館に保存されている）、編曲版を弾かざるを得なくなってしまうからだ。確かに、じつに素晴らしい編曲版（なかでもクロード・ドビュッシーによるものが優れている）も幾つか存在するが、それらはシューマンの原曲とは隔たりがあると私は考えている。

ダナ・チョカルリエ の光と影



この種のプロジェクトに對峙するとき求められるのは、シューマンの音楽に對する並外れた愛情です。

シューマンに魅せられた少女時代

若い頃、「あなたはシューマン弾きだ！」とよく言われましたが、当時の私にはこの言葉の本当の意味が分かりませんでした。自分が足を踏み入れた“冒険”の全貌が見え始め、この言葉を実感できるようになったのは、随分後になってからです。

実は、シューマンの音楽とは無縁の人生を送っていた可能性もあります。というのも、音楽との関わりがなかった両親は、私を水泳選手にするつもりだったのです。私はディナモ・ブカレストという、ブカレストの大きなスポーツ・クラブで訓練を受けていました。ソ連の支配下では、若者はごく早くから職業の選択を迫られたのです。入学する中学校は成績によって決まります。それが以後の全人生を左右しますし、後になって、来た道を引き返すこともできません。幸運なことに、私は将校たちが集う食堂でなんとかピアノを学び続けることができました。これは軍人の家に生まれた者の特権です。そう、父は大佐だったのです。やがて9歳になり、私の運命が決まる瞬間がおとずれました。両親は、娘が音楽を続けることに依然として難色を示しながらも、ある作曲家に私の将来性の有無を問うに行くことを承諾してくれました。そのお蔭で現在の私があります。ピアニストを目指すことが許されてからすぐに、1日12時間、練習するようになりました。遅れを取り戻さなければなりませんでしたから！

初めて弾いたシューマンの作品は《子どものためのアルバム》です。とはいえ、本当の意味でこの作曲家の世界に没入するようになったのは14歳前後で、《交響的練習曲》や《ピアノ・ソナタ第1番》、《謝肉祭》、《子どもの情景》を弾き始めてからです。シューマンの音楽との相性の良さを直感しました。少しずつ私は、彼の内なる世界や、彼の感情が織りなす情景に強い親近感を抱いていきました。それはまるで、自分がすでに知っている言語が話されている国の中に、身を投じるような感覚でした。私には、古典的に感じられるショパンの作品よりも、シューマンのそのほうが合っているように思えました。ショパンの音楽には、シューマンの音楽にはない、ある種の完璧さがあります。一方でシューマンの音楽には、すべてを吹き飛ばすような衝動や、露骨なまでの率直さ、切迫感があります。彼は、ある気分から別の気分へと、前触れもなく一気に移行します。私には、こうした気まぐれで起伏に富んだ性格が自分に合っているように感じたのです。シューマンの多声的な書法が、荒々しく難解に聴こえることもあるでしょう。しかしリストとは対照的に、シューマンは聴き手を誘惑するタイプの作曲家ではないのです。

10歳代の頃に、シューマン・コンクールに出場するために東ドイツのザクセン州ツヴィッカウ、つまりシューマンの生地を訪ねました。ホスピタリティにあふれた街とはいがたい雰囲気にも包まれていました。戦時中に破壊されてしまったツヴィッカウは、兵舎が並んでいるかのような外観でした。しかしシューマンの魂は、まだこの街で息づいています。彼の生家が残されており、シューマンの名を冠したコンサート・ホールもあり、地元のひとびとは彼の音楽を深く愛しています。ツヴィッカウに到着したとき、私はシューマンという存在に憑りつかれたような気がしました。この地で彼の身体的・精神的な痛みを追体験し、彼の苦悩を自分のことのように受けとめたのです。実際、私は彼の約20曲の作品を自分のものにしなければならない状況にありました。四六時中、シューマンのことばかり考えました。幸いにも私は、グラン・プリを手にしてこの街を発つことができました。

その後、私はパリ国立高等音楽院の入学試験を受けることになりました。試験曲に《フモレスケ》が含まれており、この作品が私にとって突破口のひとつとなりました。それまで私は、シューマンの緻密に“構築された”作品を多々演奏していました。協奏曲、ソナタなど……。しかし突如、この奔放なファンタジーの世界へ投げ出されたわけです。しばしばシューマンの音楽には、何らかの声が潜んでいますが、これは“行間”を読まなければ特定できません。それは特に＜スフィンクス＞（《謝肉祭》）や《ノヴェレッテ》第8番に当てはまる特徴です。《フモレスケ》では3つのコードが並んでいます。なぜならシューマンは、曲を終わらせることができなかったのです！そして彼の頻繁に脇道にそれる作曲書法は、物語の中にさらに物語を挿入していく手法を用いたホフマンの作風を想起させます。

さて、試験官のひとりだったアンドレ・ブクレシュリエフは、私が演奏した後にこう述べました。「あなたは真のシューマン弾きだ（またしてもこの言葉！）。イヴ・ナットを彷彿させる」と。当時、私はイヴ・ナットのことをよく知りませんでした。しかし徐々に、作曲家シューマンが自分にとって特別な“相棒”だということを意識するようになりました。

ベアグ館の“マダム・シューマン”

ここまでお話ししたさまざまなエピソードの集大成とも言えるのが、今回のピアノ独奏曲全曲録音プロジェクトです。しかし、最終的な決断のきっかけとなったのは、14年間（2001年から2015年まで）にわたるフランス・ミュージックでのジャン＝ピエール・デリアンとのコラボレーションでした。彼のラジオ番組“音楽家のアトリエ”や、その後の“音楽家たちの朝”で、私たちはシューマンのほぼすべての作品を取り上げ、演奏し、詳述したのです。ジャン＝ピエールは事あるごとに、リスナーに向けて私を“マダム・シューマン”と紹介してくれました！

こうして私は“清水の舞台から飛び降り”ました——数年をかけて複数の演奏会を行い、これをライブ録音しようと考えましたが、結果として全曲の録音に4年半（2012年3月から2016年10月まで）かかりました。長きにわたる“内省”にふさわしい会場を見つけるのは一苦勞でした。パリのベアグ館に置かれている在仏ルーマニア大使館が、このプロジェクトに興味を示してくれました。これほど美しい環境を見つけられたことは願ってもない幸運でした。19世紀に建てられたベアグ館は、もともとベアグ伯爵が所有していた館です。彼は言うてみれば、社交的な、ポリニャック公のような存在でした。館では壮麗な庭園や、ガーゴイル、大理石の像などを目にするができます。屋内の雰囲気も神秘的で、インスピレーションを授けられます。この館がもつ独特の趣をもっとも象徴しているのは、じつに魅惑的なビザンチン様式の劇場だと思います。実はこの劇場では、かつてフォーレの《レクイエム》が初演に先立って試演されています。数十年間、劇場は閉鎖され、舞台も使えない状態にありました。修復工事を経てこの劇場が2011年、つまり私が今回の全曲録音を始める直前に再開されたことは、幸せなめぐりあわせでした。さらに、ドルチェ・ヴォルタ・レーベルの支援を得、録音技師のフランソワ・エケルトに出会えたことも幸運でした。エケルトは、この奇抜ともいえる大きな冒険に挑む私に、躊躇せず寄り添ってくれました。

私がシューマンのピアノ独奏曲全曲録音を開始した時点で弾いたことがあった作品は、全体の65パーセントでした。そもそも、《4つの行進曲》《アルバムの綴り》《4つのフーガ》《フゲッタ形式による7つの小品》などをレパートリーにしているピアニストは滅多にいません。ときにそれは、当然であるとさえ言えます。とりわけ《4つのフーガ》はかなり難解な音楽です。とはいえ《フゲッタ形式〜》は、魅力的な作品だと思います！作品32の《4つのピアノ曲》や《6つの間奏曲》、《クララ・ヴィークの主題による即興曲》も、演奏される機会は稀ですが名曲です。ことに《間奏曲》の多声的なアプローチは、バッハのそれにかかなり近いものと言えるでしょう。シューマンの音楽は、楽器から切り離されて純理的に扱われ得ます。ときに彼の音楽をめぐっては、精神的な内破、あるいは、頑丈ではない堤防に押し寄せる多量の水を引き合いに出して語られることがあります。いずれにせよ、この種のプロジェクトに対峙するとき求められるのは、シューマンの音楽に対する並外れた愛情です。私の場合は観念論への共感が、これを助長してくれたように思います。実際私は、ある時期に哲学に没頭しました。学業を終えたのは1991年ですが、これはルーマニアで独裁者チャウシェスクがもっとも強権をふるった最後の数年間と重なっています。政府が唯一許可していた思想は、唯物論、マルクス主義でした。他方、私はプラトンやジョージ・バークリーの思想に惹かれていました。彼らは“過激思想家”とみなされていた哲学者たちです！当時、主観主義や観念論は、それらが批判され根絶されるコンテキストの中でのみ言及されていました。

さて、シューマンの話に戻しましょう。15回の演奏会を通じて私が向き合った、登頂すべき高い山、避けなければならなかった落とし穴、長期にわたる内なる旅……。シューマンの作品群の中に深く分け入っていくと、私たちは容易に道に迷ってしまいます。そこには、道しるべとなるような古典的な法則が存在しないからです。しかし前進を続けると、作品同士が互いを解明する鍵となっていることに気づかされます。作品全体に、“コード化”された関係性の網目が潜んでおり、奏者はこれを探偵のように解読していかなければなりません。私は、手がかりを突き詰め、糸口を明らかにし、ひとつの足跡を見つけたら、その次の足跡を探す……という作業を繰り返し、そうした発見の数々に陶酔しながら、時間の感覚から自由になっていきました。シューマンの全作品を貫いている有機的な要素、ヴァイブレーション、そこに隠されている声を、理解したかったのです。そして最終的には、あのシューマンの音楽に特有の“トランス状態”に至りたいと思いました。それは、大変な労力を注いで初めて到達するものです。彼の音楽は、風の吹くまま気の向くままに真髄に接近できる種のもではありません。そうした中で、シューマンの音楽を声に出して歌ってみることは、彼の意図をつかむ助けとなりました。

全曲録音中に突きつけられたもうひとつの難題は、エネルギーの配分でした。自分の力だけが頼りでしたから、疲労は禁物でした。とはいえ、全曲演奏会が始まる2か月前に、私はほとんど眠らず練習に没頭しました。全曲録音プロジェクトには、運動競技になぞらえられる側面があります。シューマンの作曲書法の極端な性格ゆえに……。私はまるで、半年ごとにオリンピックに出場しているかのような気分でした。しかし、ある段階から、身体的な疲れを感じることはなくなりました。複数回にわたるライブでのレコーディングのために、規則正しく計画的に準備をこなしていくことを強いられました。ある種の枠組みや、これにふさわしいエネルギーが求められたわけですが、聴衆の存在が私を支え、推進力や勢いや活力を与えてくれました。自分には、実験室にこもるようにスタジオでレコーディングを続けたグレン・グールドのような方法は向いていません。私が必要としたのは、すべてを積み上げたうえで、これを本番で一挙に放出することでした。

時折、すべての要素がこの上なく調和したと思える瞬間もありました。例えば《ダヴィッド同盟舞曲集》を弾いたときです。実はこの作品を、2回演奏しています。1度目は2015年11月のパリ同時多発テロ事件の直後です。聴衆はまばらで、とても暗く重い雰囲気が漂っていたことを覚えています。こうした状況の中で、ファンタジーあふれる快活で軽やかな音楽を奏でることは困難であり、私自身、悪戦苦闘しました。そのため、この作品を6か月後に再び弾くことにしたのです。2度目は大成功でした。ひとつひとつの音が指の間からよどみなく生じ、曲は私が無理強いせずとも難なく進展していきました。私はもっとも自然な状態に身をゆだねることができたのです。全ての録音の中でも、とりわけ印象深い瞬間のひとつに数えられます。

長旅の終わり

当然、全曲を録音し終えた際の興奮が冷めると、“全てを産んだ”後の憂鬱な気分に見舞われました。しかしそうした時期がまもなく去ると、私は今回の全曲演奏という挑戦によって——シューマンに支えられながら——自分を高めることができたのだと実感しました。長い年月を要したシューマンとの二人三脚を通して、私はこの作曲家の音楽を以前よりも深く理解することができるようになっていました。この経験は、単に楽譜を音にする行為から一歩踏み出すよう、私の背中を押してくれました。ひとりの作曲家に全身全霊を捧げることは、創造に近い試みだからです。シューマンは私自身の地平を広げてくれました。

私は郷愁にも似た心の痛みとともに、優しさ、内省、沈思に支えられた親密な音楽世界に別れを告げました。ところで、現代に生きる私たちにとって、シューマンが扱った感情は必ずしも身近なものではありません。しかし私たちは、彼が表現しようとした、人間の心のもっとも奥深い領域と接触し続けるべきでしょう。私たちは、立ち止まり、深呼吸し、己と再び繋がらなければなりません。シューマンの音楽は、まさにそれを促してくれるものなのです。シューマンの音楽では理にかなわない沈思の瞬間が幾度もおとずれますが、これこそ、彼の作品のうち全てが高く評価されているわけではない理由のひとつであると思います。彼の音楽の多くは最後に沈黙に近い状態に至り、そこからゆるやかで詩的な世界が立ちのぼります。

その好例が、《子どもの情景》の終盤です。深い愛情に包まれた第12曲＜眠りにつく子ども＞は、靄のかかったような和声によって私たちを夢のような空間へといざないます。やがて子どもが眠りに落ちると、詩人（第13曲＜詩人は語る＞）がこの曲集の幕を閉じることになります。彼は小声で引き続き夢をつむぎ、まるで揺りかごのように、聴き手の心に平穏をもたらします。詩人はやがて忍び足で舞台を去ります。ヘルダーリンが見事に描写した「幼年時代の幸福な静けさ」の中で、私たちにおぼろげな夢を残しながら。

ロベルトとクララ

私を導いてくれたのは、ロベルトとクララの間に起こった出来事ではなく、2人の熱烈な愛が到達したロマン主義の極みが表象する物々です。天賦の才と想像力に支えられた強い情熱は、微粒子のような、目には見えない数々の形跡を残しました。演奏者である私は、これらの神秘的な(あるいは力強く、磁力を帯びた)愛の名残が自由に動き回れるよう、息を吹き込んでいくのです。

シューマンの初期の作品は、すでに極端な感情の芽生えを予示しています。《6つの間奏曲》や《ダヴィッド同盟舞曲集》がその最たる例です。彼がごく早い時期に自身の“ミューズ”に出会えたことは幸運でした。おまけに、全ての偉大な作曲家たちがミューズに恵まれたわけではありません……。クララが作曲家シューマンを“作り上げた”とまでは言いませんが、それでも2人は、雷を待つ避雷針のように互いを引き寄せました。クララはロベルトの理想を体現しました。ドイツ・ロマン主義特有の憧憬に満ちたシューマンの想像世界において、クララは重要な役割を演じました。《ミルテの花》は、彼がクララとの結婚を記念して彼女に捧げた歌曲集ですが、その中心に＜睡蓮の花＞が配されていることには、深い意味があるのです。

シューマンと“Sehnsucht”

ドイツ語には、フランス語には翻訳しがたい言葉があります。その幾つかはシューマンの音楽を見事に形容するものであり、一方で彼の音楽の神秘性をいっそう強めます。例えば“Sehnsucht”には、フランス語に限って言えば“ノスタルジア”あるいは“憧れ”といった単純な訳語が当てられています。しかし私は“Sehnsucht”を、近づくことのできない別世界を切望する想いを指す言葉として理解しています。それは私たちが自分の殻の外に出るよう促す衝動であると同時に、初めから到達不可能であることが約束されているものを希求する態度なのです。“Sehnsucht”はノスタルジアの要素も含みますが、その場合は、こうなりたいと望む自己に至れない状況下で私たちが抱くノスタルジアです。つまり“オルター・エゴ(もうひとつの自己)”に対する憧れです。

シューマンに関して言えば、彼の内にある2人の分身の拮抗が、最後には彼自身の精神を両断してしまいました。彼の実存的不安は、オイゼビウスの穏やかな夢想とフロレスタンの激情によって具現化されています。この2人の人物が、シューマンの音楽と、彼の心持ち——ドイツ語の“Humor”に当たりますが、これもまた他言語には翻訳不可能な言葉です——に絶えず影響を与えました。

ダナ・チョカルリエ

ディヌ・リパッティ、クララ・ハスキル、ラドゥ・ルプーらが輩出したルーマニア・ピアノ楽派の流れをくむダナ・チョカルリエは、フランスに移りパリ・エコール・ノルマル音楽院でヴィクトリア・メルキに師事し、その後パリ国立高等音楽院の修士課程でドミニク・メルレとジョルジュ・プリュデルマシェの指導を受けた。さらにドイツ人ピアニストのクリスティアン・ツァハリアスとの出会いは、とりわけチョカルリエのフランツ・シューベルトのピアノ音楽への理解を深めることとなり、彼女の演奏家人生に決定的な影響を与えた。

持ち前の活発な性格と広い度量が相まって、チョカルリエのレパートリーはヨハン＝セバスティアン・バッハの作品から現代音楽まで、多岐にわたる。今日を代表する作曲家、エディット・カナ＝ド＝シズィ、カロール・ベッファ、フレデリク・ヴェリエール、ジャック・ルノ、ヘレナ・ヴィンケルマン、ダン・デデュらが、チョカルリエに自作を捧げている。ルーマニア出身の現代作曲家ホラチウ・ラドゥレスクの作品の普及者としても定評がある。

豊富な経験と才能を誇るチョコカルリエは、これまでツヴィッカウのロベルト・シューマン国際音楽コンクール(グラン・プリ)、チューリッヒのゲザ・アンダ国際コンクール(シャーンドル・ヴェーグ特別賞)、国際プロ・ムジチス賞、ライプツィヒのヤング・コンサート・アーティスト・ヨーロッパ・オーディションズなど、名高い国際コンクールで輝かしい成績を収めている。

室内楽の分野においても、共演者として引く手あまたの存在である。

2017年1月、ヤマハ・アーティスト・サービス・ヨーロッパより“ヤマハ・コンサート・ピアニスト”に任命された。

チョコカルリエは、協奏曲のソリスト、リサイタル奏者、室内楽奏者として定期的に舞台に立っている。またラジオ局フランス・ミュージックとの関係は深く、ジャン=ピエール・デリアン番組“音楽家のアトリエ”のために、2002年から2014年までシューマンの作品を演奏し続けた。

現在、リヨン国立高等音楽院とパリ・エコール・ノルマル音楽院の教授として後進の育成にも励んでいる。



THE CF SERIES

Superb concert grands for premium stages

CF4 CFX CF6
yamahapremiumpianos.com



Pour la réalisation de ce projet je remercie :

L'Ambassade de Roumanie en République Française

Son Excellence Monsieur l'Ambassadeur Bogdan Mazuru

Son Excellence Monsieur l'Ambassadeur Luca Niculescu

Alexandra Brasat, Yvette Fulicea, Mioara Pitut, Maria Sarafian

L'Institut Culturel Roumain

Vlad Dumea, Doina Marian, Silviu Popescu

Yamaha

Loïc Lafontaine, Stanislaw Zielinski

Safran

Françoise Le Floch, Claude Legoux

Les accordeurs

Takuro Hanada (Yamaha), Pierre Malbos, Kazuma Suzuki (Yamaha)

Je tiens à remercier très chaleureusement pour leur soutien et leur confiance tout au long de ces cinq années :

Michael Adda, Saïd Arrata, Sylvia Avrand-Margot, Mario Colaiacovo, Jean-Pierre Derrien, François Eckert, Stéphane Goldet, Marianne Hyafil-Bonnet, Beatrice Ithier, Eloi Ledésert, Michel Le Naour, Bernard Martinez, Victoria Melki, Philippe Pénicaut, Florence Petros, Emmanuel Sales, Hélène Thiébault, Christian Wasselin, Etienne Yver

Un grand merci à tous les donateurs sans lesquels ce projet n'aurait pu voir le jour !

Dana Ciocarlie





© La Prima Volta 2012 & © La Dolce Volta 2017
Enregistrements Live réalisés à Paris
(Salle byzantine du Palais de Beaugrenelle, résidence de l'Ambassadeur de Roumanie en France)
en 2012 (7 mars, 23/24 octobre), 2013 (12/13 mars, 15 octobre),
2014 (13/14 mai, 9/10 décembre), 2015 (9 juin, 18/19 novembre) et 2016 (8 juin, 26 octobre).

Direction artistique, prise de son, montage, mixage : François Eckert
Montage, mastering : Mathilde Genas
Pianos Yamaha CFX préparés par Kazuma Suzuki, Takuro Hanada & Pierre Malbos

Couverture : © Stéphane Gaudion
Illustrations : Bernard Martinez & Paul Garnier

Livret : Elsa Fottorino
Traduction et relecture : Charles Johnston (GB) – Kumiko Nishi (JP) – Carolin Krüger (D)

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

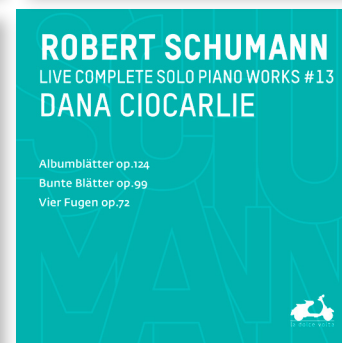
www.ladolcevolta.com

LDV179.1



ROBERT SCHUMANN // DANA CIOCARLIE

INTÉGRALE LIVE DE L'ŒUVRE POUR PIANO SEUL // *LIVE COMPLETE SOLO PIANO WORKS*
DAS GESAMTWERK FÜR KLAVIER, LIVE-MITSCHNITTE // ピアノ独奏曲全集 (ライブ録音)





la dolce volta