

# Philippe Bianconi

## Das Glück zu teilen

*In Frankreich ist es selten, daß ein Musiker eine Karriere macht, ohne das Pariser Conservatoire besucht zu haben. Philippe Bianconi ist einer der wenigen, die von einem provinziellen Konservatorium aus direkt in internationale Wettbewerbe eingestiegen sind: Mit 17 gewann er als jüngster Teilnehmer die Jeunesses musicales in Belgrad, später wichtige Wettbewerbe in den USA, die es ihm erlaubten, eine internationale Karriere aufzubauen. Allein in Deutschland ist er noch ein wirklicher Geheimtipp.*

Philippe Bianconi ist ein freundlicher, unprätentiöser Mann mit einem gewinnenden Lächeln, der im wirklichen Leben wie auf der Bühne stille Lebensfreude und menschliche Wärme vermittelt, auch nach zweieinhalb Tagen anstrengender Aufnahmesitzungen für Chaussons *Concert* mit dem Geiger Régis Pasquier und dem Parisii-Quartett. Die Aufnahmen in einer Kirche wurden immer wieder unterbrochen von den Preßluftschlämmern einer nahen Straßenbaustelle. Wir treffen uns in einem Café nahe dem Théâtre du Châtelet in Paris. Nach dem erfolglosen Versuch, eine ruhige Ecke zu finden, erzählt mir Philippe Bianconi, wie er einst mit Hermann Prey, nachdem dieser einen Liederabend in dem benachbarten Theater gegeben hatte, in der Nähe essen war, wo ebenfalls Musik aus den Lautsprechern drang. Prey bat darum, die Musik abzustellen, worauf ihn der Kellner fragte, ob er Musik nicht möge. Prey darauf: „Ich hasse Musik.“ Er hatte diese Art von Humor, sagt Bianconi.

Wir sprechen zunächst über Ravel. Bianconis erste Solo-Aufnahme war 1993 Musik von Ravel; 2007 kam seine im Konzert aufgenommene Gesamteinspielung der Werke Ravels für Solo-Klavier heraus. Es war nun geplant, daß er dieses Werk zunächst im November 2009 beim Festival „Piano en Valois“ aufführen sollte, danach an einem Abend in Hamburg. Nicht viele Musiker würden sich dies zumuten, denn dieses Programm von über zwei Stunden gehört zu den größten Herausforderungen der Klavierliteratur, umso mehr für einen Pianisten, der nur auswendig spielt, weil er überzeugt ist, so zu einem freieren Ausdruck zu finden. Das Festival in Angoulême ist der Wirtschaftskrise zum Opfer gefallen: Sponsoren haben abgesagt, und Bianconis Ravel ist auf nächstes Jahr verschoben. Stattdessen spielt er am 19. November in Hamburg ein Programm französischer Klaviermusik, in dem Ravel sicherlich auch nicht fehlen wird. Diese Musik muß eine besondere Stellung in Bianconis Wertschätzung einnehmen?

„Ravel ist in der Tat einer der wichtigsten Komponisten für mich; ich habe mich seiner Musik immer sehr nahe gefühlt – sie hat mich von Anfang an hingerissen, ist für mich reine Magie!“

Philippe Bianconi ist vielleicht der einzige Weltklasse-Pianist, der seine ersten Fingerübungen auf einer Tastatur aus Papier absolvierte. Als der knapp Siebenjährige seine Eltern fragte, ob er Klavierspielen lernen könne, freuten sich diese zwar, denn sie liebten klassische Musik und hörten sie ständig, waren

aber zunächst auch ein wenig ratlos. Es fand sich aber schnell eine Dame in der Nachbarschaft, die Klavierunterricht erteilte. Kleiner Haken: Die Familie Bianconi besaß kein Klavier. So improvisierte die Lehrerin einige Oktaven von Tasten in Originalgröße auf einem großen Blatt Papier. Bis die Eltern in der Lage waren, ein Piano anzuschaffen, wartete er mit Ungeduld auf jede Klavierstunde, wo dann die Tasten endlich Töne von sich gaben.

Die Lehrerin erkannte schnell eine besondere Begabung in Philippe Bianconi, und so wurde er bei der nächsten Gelegenheit am Konservatorium von Nizza angemeldet, wo er von Madame Delbert-Février ausgebildet wurde. Als er zehn Jahre alt war, hörte er dort zum erstenmal von einem fortgeschritteneren Schüler Ravels *Gaspard de la nuit* und war sofort fasziniert davon – „ein Gefühl, das bis heute anhält“. Später wurde er Schüler von Gaby Casadesus, die mit ihrem Mann Robert Casadesus in jungen Jahren zum engsten Freundeskreis Ravels gehörte, aber auch Fauré und Debussy noch gekannt hat. Beide empfingen von Ravel zahlreiche Hinweise, wie er sich seine Musik gespielt wünschte, wie bestimmte Passagen zu behandeln seien usw. – Hinweise und Ratschläge, die Gaby Casadesus an Philippe Bianconi weitergegeben hat. „Ich erhebe nicht den Anspruch, ein Bewahrer irgend eines Erbes zu sein, aber ich habe hier etwas empfangen, was mir sehr wertvoll ist und was mir diese Musik, die ich von Anfang an bewundert habe, umso besonderer erscheinen läßt und was mich außerordentlich bereichert hat; ich habe das Gefühl – in aller Bescheidenheit und mit aller gebotenen Vorsicht – daß ich über Gaby Casadesus gewissermaßen direkt an der Quelle Zugang zu Ravels Gedanken über seine Musik bekommen habe.“

### *Die Französische Schule*

Sieht sich Bianconi als Repräsentant einer „französischen Schule“? Gibt es diese noch, und was sind ihre Merkmale? „Ich weiß nicht, ob es diese nationalen Schulen noch gibt. Ich persönlich sehe mich nicht wirklich in *einer* Schule, was die Art meines Spiels betrifft. In der heutigen Zeit finde ich solche Begriffe etwas einengend. Neben der französischen ist mir zum Beispiel auch die deutsche Musik sehr, sehr wichtig – insbesondere das romantische Repertoire: Schubert, Schumann, Brahms – und ich möchte auch hier – aber auch zum Beispiel in der russischen Musik – mein Repertoire noch weiter entwickeln; insofern lehne

ich eine solche Kategorisierung eher ab, weil ich das Gefühl habe, daß sie meine Möglichkeiten eingrenzt; im übrigen habe ich auch später bei Vitalij Margulis in Freiburg die 'russische Schule' intensiv kennengelernt. Dennoch habe ich natürlich durch Gaby Casadesus etwas sehr Wichtiges in der Tradition der französischen Musik empfangen; ich sprach von Ravel, aber das gleiche gilt für Debussy und Fauré. Diese Tradition gibt es sicher, wenn sie auch nicht so einfach zu definieren ist – am Klavier wäre das leichter zu demonstrieren. Die Wörter, die man hier verwenden muß, sind Klischees, aber sie haben ihre Berechtigung. Zum Beispiel gibt es, besonders in gewissen Werken von Debussy, Stellen, wo man etwas Verschwommenes finden möchte – *Reflets dans l'eau* zum Beispiel, aber auch bei Ravel – Werke, die man als 'impressionistisch' bezeichnen könnte, wo man gewisse Effekte sucht: eine bestimmte Beleuchtung, eine Klangfarbe, eine Evokation des Wassers oder des Windes – da könnte man versucht sein, einen verschwommenen Effekt hervorzurufen; aber gerade dort ist es wichtig, alle Effekte mittels der größten Klarheit zu erlangen. Diese *clarté* ist sehr wichtig: die Durchsichtigkeit, Reinheit. Das betrifft zunächst einmal die Texttreue – die ist wirklich eminent wichtig – für mich im übrigen immer, egal, welches Repertoire ich spiele. Aber gerade diese Komponisten haben sehr präzise Angaben gemacht, und die muß man respektieren. Man darf diese Musik nicht im Pedal ertränken und mit einem diffusen Schein umgeben: Es ist sehr wichtig, daß alles, jede Note, klar zu hören ist. Diese *clarté* betrifft auch den Anschlag und die unabhängige Artikulation der Finger, die Art der Phrasierung – man muß danach trachten, daß die musikalische Linie immer ihre Eleganz behält, eine Phrasierung finden, die ein Maximum an Ausdruck zuläßt, ohne in Übertreibungen zu verfallen, ohne mit zu plumpen Mitteln zu arbeiten: ein übertriebenes Rallentando am Ende einer Phrase zum Beispiel, oder einzelne Noten übermäßig stark zu betonen. Das Problem ist, daß man bisweilen Interpreten, die diese *clarté* bevorzugt haben, eine gewisse Kälte hat nachsagen können. Hier liegt die Schwierigkeit: Man muß diese Qualität wahren und gleichzeitig zur Expressivität finden.“

### ***Texttreue und Expressivität***

Manche sprechen von „Strukturalisten“ und „Naturalisten“ – muß ein Musiker also beides gleichzeitig sein?

„Auch wenn mir diese Audrücke nicht vorschweben, so ist für mich klar, daß die Struktur immer sehr wichtig ist, wenn damit gemeint ist, daß man ein Stück analysieren muß um zu verstehen, wie es aufgebaut ist: woher es kommt, wohin es führt, welchen Weg es nimmt – das ist sehr, sehr wichtig. Denn wie kann man etwas spielen, wenn man nicht versteht, was man erzählt oder vermittelt? Das muß einen Sinn haben, eine Form, eine Architektur. Aber danach – im Gegensatz zu dem, was Strawinsky provokativ sagte: 'Die Musik drückt nichts aus!', denke ich, daß die Musik immer sehr viel

ausdrückt, und daß man ein Gleichgewicht finden muß zwischen dem Text selbst, d.h. dem, was man in der Partitur findet und was unleugbar ist – und danach dann der Individualität des Interpreten, seiner Sensibilität, die ins Spiel kommt und die sich über das Verständnis des Werkes ausdrückt, und zwar bei jedem Interpreten auf seine eigene, persönliche Art und Weise. Also auch 'Naturalist', sicher, denn es kommt der Moment, wo man sich dem Ausdruck überlassen muß, auch wenn es Interpreten gibt, die dies übertreiben, indem sie dem Werk ihre Persönlichkeit aufdrängen, die sich des Werkes bedienen, um sich darzustellen. Hier ist es schwierig, das richtige Maß zu finden, so daß die Persönlichkeit des Interpreten nicht vom Werk Besitz ergreift. Aber es ist klar, daß sich jeder mit *seiner* Persönlichkeit ausdrückt – das läßt sich nicht vermeiden. Selbst wenn ein anderer das gleiche ausdrücken möchte wie ich – angenommen, wir haben die gleiche Vorstellung, wollen dasselbe ausdrücken – aber diese Person ist ein anderer, hat ein anderes Erlebtes, ein anderes Empfinden, so wird er zwangsläufig die gleiche Sache anders vermitteln, ganz einfach deshalb, weil jeder Mensch einmalig ist. Dann kommt noch der Hörer ins Spiel – denn in der Musik gibt es diese Interaktion zwischen Interpret und Hörer, und jeder Hörer wird das anders wahrnehmen. Das heißt, daß man von etwas ganz Objektivem ausgeht: dem Notentext, wie man ihn in der Partitur liest, aber es kommt der Moment, in dem alle diese Vorstellungen ein wenig subjektiv werden – und das macht den ganzen Reichtum der Kunst aus!“

Wie nähert sich Philippe Bianconi einem Stück, das er noch nicht gespielt hat, wie findet er zu „seiner“ Interpretation?

„Wenn es sich um geläufiges Repertoire handelt, kennt man es natürlich mehr oder weniger gut. Dann muß man zunächst alles vergessen, damit man sich nicht durch vorgefaßte Ideen beeinflussen läßt. Auf jeden Fall gehe ich – genau wie bei Werken, die ich gar nicht kenne – als erstes zur Partitur und analysiere den Text, die Struktur, Architektur und all das. Gleichzeitig setze ich mich aber dann auch gleich ans Klavier, um sobald wie möglich die technischen, pianistischen Schwierigkeiten zu meistern. Damit beginnt auch schon die Arbeit am Gedächtnis, denn diese beruht auf der Arbeit der Finger und natürlich auf der musikalischen Analyse, dem Verständnis des Textes.“

### ***Konzertsaal und Aufnahmestudio***

Philippe Bianconi hat seit Beginn seiner Karriere vor 25 Jahren, als er nacheinander den Ersten Preis bei der Cleveland Piano Competition und die Silbermedaille beim Van-Cliburn-Wettbewerb gewann, lediglich fünf Solo-Aufnahmen veröffentlicht. Wenn er nicht gerne ins Studio geht, liegt das daran, daß die Musik etwas Ephemeres, Flüchtiges ist, das man nicht „besitzen“ kann, und vor allem etwas Lebendiges? Fehlt ihm die authentische Atmosphäre des Konzerts, das Publikum,

die Kommunikation?

„Das ist alles richtig, es hat aber auch Gründe, die nicht allein von mir abhängen. Ich habe Kammermusik mit verschiedenen Partnern für verschiedene Firmen aufgenommen, aber alle meine Solo-Aufnahmen sind bei Lyrinx entstanden. Das ist ein ganz kleiner, handwerklich arbeitender Familienbetrieb, der einen hervorragenden Ruf genießt. Es dauert aber immer relativ lange, bis ein Projekt realisiert wird, und zwischen einer Aufnahme und ihrem Erscheinen kann wieder sehr viel Zeit vergehen. Als nächstes möchte ich gerne Brahms aufnehmen, aber wer weiß, wann das möglich sein wird? Und die Arbeit im Studio liegt mir in der Tat nicht wirklich: Man nimmt mehrmals das gleiche auf, wiederholt einzelne Stücke, die – das ist ja kein Geheimnis – hinterher zusammengeklebt werden – und dabei muß man sich immer sagen: ‘Du mußt inspiriert sein!’“

Gibt es nicht unter den z.B. von Radiosendern mitgeschnitten Konzerten gelegentlich etwas zur Veröffentlichung Geeignetes?

„Nein – ich lese manchmal Kritiken von solchen Aufnahmen – da findet immer jemand eine falsche Note, und dann heißt es: ‘Das hätte aber so nicht rausgehen dürfen, das hätte man aber doch korrigieren können!’ Natürlich spielt man nicht für die Kritiker, und ich versuche, das mit Abstand zu sehen, aber man ist ja schließlich auch nur ein Mensch, und man kann sie auch nicht völlig ignorieren, denn sie sind die ersten, die jede Aufnahme hören.“

Immerhin bietet das Studio meist annähernd ideale Bedingungen was die Akustik, das Instrument usw. betrifft. Das ist vor allem in kleineren Sälen an kleineren Orten nicht immer der Fall, wo oft mehr oder weniger improvisiert wird. Wie geht ein konzertierender Pianist mit diesen immer anderen, oft unbekanntem Bedingungen um?

„Das ist schwierig, denn selbst unter optimalen Bedingungen wissen wir – ganz einfach, weil wir keine Maschinen sind – wir sind ja menschliche Wesen, also unvollkommen – daß wir die Idealvorstellung, die wir im Kopf und im Herzen haben, nicht hundertprozentig umsetzen können. Wenn dann das Instrument nicht ganz in Ordnung ist, muß man Zugeständnisse machen, auf gewisse Nuancen verzichten, Tasten stärker anschlagen, um einen gewünschten Ton zu erzeugen, mehr Gebrauch vom Pedal machen usw. – kurzum, man muß aus dem, was man hat, das Beste machen. In aller Regel hat man mehr oder weniger Gelegenheit, das Instrument vorher im Konzertsaal auszuprobieren, um es kennenzulernen und sich zu überlegen, wie man mit gewissen Schwächen umgeht – es ist aber dennoch schwierig.“ Manchmal beneidet Bianconi Geiger und andere Musiker, die immer auf ihrem eigenen Instrument spielen können – wenngleich auch diese natürlich nicht die Akustik des Saals kontrollieren können. Hier wird die Beurteilung dadurch erschwert, daß man in einem leeren Saal probt und in einem vollen spielt. Auch wenn man das dann im Konzert wahrnimmt und sein

Spiel entsprechend anpaßt, kann man nicht gleichzeitig auf der Bühne und zwanzig Meter entfernt im Publikum sein – „ein wenig muß man immer improvisieren und sich auf seinen Instinkt verlassen“.

Bianconi bekennt sich zu einem sehr intensiven Verhältnis zum Publikum: „Das ist etwas, was ich spüre, aber es ist schwer in Worte zu fassen – das ist etwas auf der Ebene von Schwingungen, etwas, das mir sehr viel gibt, wenn ich auf der Bühne bin; selbst wenn ich einmal nervös bin oder Lampenfieber habe, empfinde ich die Gegenwart des Publikums immer als sehr bereichernd, und ich weiß, daß ich vor Publikum anders spiele als allein zu Hause auf meinem Klavier. Das Konzert hat diese zusätzliche Dimension, ich spüre eine Empfänglichkeit vonseiten des Publikums, und das Publikum gibt mir etwas zurück – das ist wirklich ein Austausch, ein Teilen, eine Art von Energiefluß zwischen Publikum und Interpret – das ist für mich ein sehr intensives inneres Erleben.“

André Gide schrieb 1929 in sein Tagebuch: „Es gibt ein Eingewickeltwerden in die musikalische Phrase, eine Inbesitznahme des Hörers, ein ‘laß-dich-führen’, die kein Pianist, soweit ich sehen kann, verwirklicht oder auch nur versucht hat zu verwirklichen. Sie begnügen sich damit, ein Stück vorzuführen, ihr Spiel erklärt es nicht, entwickelt es nicht, läßt es nicht entdecken.“ Wenn Gide Philippe Bianconi im Konzert erlebt hätte, hätte er das vielleicht nicht so kategorisch formuliert. „Da machen Sie mir ein großes Kompliment!“, freut sich Bianconi. „Jedenfalls versuche ich, mich dem zu nähern, was Gide sich offenbar wünscht.“

### *Schubert mit Hermann Prey*

Bianconi hat als sehr junger Mann mit dem großen Bariton Hermann Prey (der in diesem Jahr seinen 80. Geburtstag gefeiert hätte) zusammengearbeitet. Die legendären Aufnahmen der drei Lieder-Zyklen Schuberts (Denon) sind Frucht dieser musikalischen Partnerschaft. „Das war ein Geschenk des Himmels für mich“, sagt Bianconi. „Für einen so jungen Mann wie ich es war, war das wirklich eine ganz außerordentliche Erfahrung, mit diesem großen Musiker zusammenzuarbeiten, der schon eine lange Karriere hinter sich hatte; es waren gewissermaßen Lehrjahre für mich – ich habe für die Interpretation dieser Lieder praktisch alles von Prey gelernt, und überhaupt hat mir diese Arbeit für Schubert die Augen geöffnet – das war für mich eine unglaubliche Bereicherung. Gleichzeitig glaube ich, daß es für ihn eine Gelegenheit war, seine ‘ideale’ Interpretation zu schaffen, denn er hat mir genau gesagt, was er erwartete, und ich habe alles so gemacht – zumindest habe ich es versucht; wobei er immerhin das Vertrauen in mich gehabt haben muß, daß ich dazu in der Lage war. Mit einem erfahreneren Pianisten wäre das vielleicht anders gewesen, der hätte vielleicht seine eigenen Vorstellungen ins Spiel bringen wollen, während ich mich völlig geöffnet habe und alles in mich aufsgoß, was er mir sagte. Ich stelle mir gerade vor, wie es

wäre, wenn Hermann Prey noch unter uns wäre und wir heute gemeinsam musizieren könnten: Wahrscheinlich wäre das ganz anders, jetzt da auch ich älter und erfahrener bin.“ Diese Aufnahmen geben aber den Eindruck, daß hier zwei starke, gleichberechtigte Partner miteinander musizieren, es wirkt wie ein echter Dialog. „Aber das war überhaupt nicht die Vorstellung von Hermann Prey, daß er der Star sei und der Pianist nur sein Begleiter – seine Vorstellung war genau die eines Dialogs. Und das hat mir wirklich sehr viel gegeben, gerade zur Auffassung und zur pianistischen Behandlung des Textes, auch des dichterischen Textes. Nicht zuletzt hat es mir Zugang verschafft zu einer vokalen Vorstellung vom Klavier und dem noch mehr Substanz verliehen, was mir ohnehin schon viel bedeutete: die menschliche Stimme; und ich versuche, wenn ich spiele, mir eine gesangliche Qualität vorzustellen, auch auf dem Klavier eine vokale, eine melodische Linie zu finden.“

Philippe Bianconi ist fast ausschließlich ein konzertierender Pianist. Gelegentlich gibt er Meisterkurse, vor allem in den USA und am amerikanischen Konservatorium in Fontainebleau. Hat er noch andere Ambitionen, wie z.B. viele seiner Kollegen, die auch an das Dirigentenpult treten?

„Absolut nicht, gar nicht – das schließt sich für mich völlig aus; aber nicht aus Gründen, die irgend etwas mit musikalischen oder technischen Fähigkeiten zu tun haben: Allein die Vorstellung, auf ein Podium vor sechzig

oder achtzig Musiker zu treten und sie zu kommandieren – denn das ist es doch – erschreckt mich – das ist für mich unvorstellbar. Dabei liebe ich sinfonische Musik und spiele gerne Klavierkonzerte, inmitten eines Orchesters. Da ergeben sich Dialoge mit dem Dirigenten, mit einzelnen Instrumentalisten – ein bißchen wie in der Kammermusik: Man hört sich gegenseitig zu, spielt gewisse Phrasen gemeinsam. Aber es fehlt mir nichts, denn das Repertoire für das Klavier ist gigantisch, und man kann sein ganzes Leben damit verbringen, es immer besser kennenzulernen. Außerdem habe ich auch noch andere Interessen im Leben, die nicht unbedingt etwas mit der Musik zu tun haben – das Leben ist sehr kurz ...“

Warum läßt sich Philippe Bianconi auf eine Gruppe von Amateuren und Verrückten ein, wie es ProPiano Hamburg ist?

„Ah! Das ist eine gute Frage! Wissen Sie, Leidenschaft, Enthusiasmus und Engagement sind immer Dinge, die mich berühren und stimulieren, und Menschen, die sich dadurch motivieren lassen; und die Energie, mit der Sie das Projekt ‘Brahms am Klavier’ verwirklicht haben, hat mich überzeugt. Ich weiß, daß das sehr schwierig ist und daß Sie mit sehr geringen Mitteln arbeiten, aber ich hoffe, daß Sie weitermachen können und wachsen und noch viele Veranstaltungen realisieren – warum nicht? Jedenfalls wünsche ich Ihnen das von ganzem Herzen, wirklich!“