

MIRARE ҒАЯИМ



ADAM LALOUM *piano*

Robert Schumann (1810-1856)

Davidsbündlertänze opus 6

1. Lehaft	1'39	14. Zart und singend	2'45
2. Innig	1'50	15. Frisch	2'03
3. Mit Humor. Etwas hahnbüchen	1'29	16. Mit gutem Humor	1'36
4. Ungeduldig	0'49	17. Wie aus der Ferne	3'59
5. Einfach	1'58	18. Nicht schnell	1'44
6. Sehr rasch und in sich hinein	1'55		
7. Nicht schnell. Mit äußerst starker Empfindung	4'11		
8. Frisch	0'39		
9. Lehaft	1'36		
10. Balladenmäßig. Sehr rasch	1'32		
11. Einfach	1'46		
12. Mit Humor	0'39		
13. Wild und lustig	3'19		

Franz Schubert (1797-1828)

Sonate pour piano en si bémol majeur D. 960

19. Molto moderato	20'58
20. Andante sostenuto	10'01
21. Scherzo	4'00
22. Allegro ma non troppo	8'34

Enregistrement réalisé à la Salle Gaveau à Paris du 21 au 23 septembre 2015 / Prise de son, direction artistique et montage : Hugues Deschaux / Conception et suivi artistique : René Martin – François-René Martin – Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet – LM Portfolio / Réalisation digipack : saga illico / Photos : Carole Bellaïche / Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © 2016 MIRARE, MIR 299

www.mirare.fr

POÉTIQUE DE L'INSTANT ET DE L'ÉTERNITÉ

SCHUBERT ET SCHUMANN



Une tendresse indicible unit Schumann à Schubert. De l'ordre du coup de foudre. Alors que Franz Schubert (1797-1828) est encore peu connu à Vienne, le jeune Robert Schumann (1810-1856) découvre quelques-unes de ses œuvres à Zwickau puis à Leipzig et s'en éprend aussitôt. La mort précoce de son idole le frappe à nouveau comme la foudre. Un an plus tard, il confie à son professeur Friedrich Wieck : « Schubert est toujours 'mon unique Schubert' ; il a cela de commun avec 'mon unique Jean Paul'. [...] Son âme, entièrement remplie par la musique, écrit des notes comme d'autres écrivent des mots. » Dans la revue musicale qu'il fonde à vingt-trois ans, il consacre des comptes rendus aux partitions du Viennois à mesure qu'elles paraissent, et ose enfin avouer : « Il fut un temps où je ne pouvais parler de Schubert qu'à mon corps défendant, où je ne contais mes sentiments que la nuit, aux arbres et aux étoiles. » En 1839, il compulse à Vienne chez Ferdinand Schubert les symphonies inédites de Franz, devine la splendeur de « la Grande en *ut* », l'envoie à Mendelssohn à toutes fins qu'il en assure

la création au Gewandhaus de Leipzig. Mieux, il fait éditer la symphonie par Breitkopf & Härtel et signe à son sujet un article retentissant. Ce triple geste spectaculaire établit la renommée posthume de Schubert. Tous deux subissent, enfin, le mal du siècle, la syphilis.

La musique du Saxon porte-t-elle des traces de celle du Viennois ? D'emblée, il est séduit par les lieder de son aîné et aussi par ses valse, polonaises et autres ländler dans lesquels il entend un « carnaval ». C'est pourquoi, après des *Sehnsuchtswalzer Variationen* d'après la Valse éponyme de son inspirateur, il le convie sous divers masques (« Prélude », « Valse noble », « Valse allemande ») dans son *Carnaval* op. 9. Pour finir, Schubert sera l'ange de la folie de Schumann, lui dictant une nuit de février 1854 le *Geisterthema*, le thème des Esprits.

Schubert, Sonate en *si* bémol majeur D. 960

En parallèle de ses innombrables pièces pour piano, Schubert a mis sur l'établi une vingtaine de sonates, quitte à en laisser plusieurs inachevées. Les trois dernières ne sont nullement testamentaires - non

plus que le *Quintette à cordes* et le prétendu *Chant du cygne* pour voix et piano. Dévasté par l'effroyable réalité de sa maladie, le musicien se savait certes en sursis, mais c'est la fièvre typhoïde qui l'emporta en novembre 1828, à trente et un an. Ses ultimes chefs-d'œuvre ne doivent leur aura testamentaire qu'à leur sublimité sans égale.

A l'été 1828, malheureux d'être encore trop peu reconnu, Schubert avertit l'éditeur Probst que son *Trio en mi bémol* op. 100 « ne sera dédié à personne sauf à ceux qui y prendront plaisir ». Il pense toutefois dédier à Hummel - ancien élève de Mozart et grand maître du piano - ses trois récentes sonates. Geste interrompu par la mort. Onze ans plus tard, l'éditeur Diabelli trouvera judicieux de les dédier à Schumann. Le compositeur et critique est-il aux anges ? Pas totalement. Il doute que ces sonates puissent être contemporaines du *Trio en mi bémol* auquel il avait « pris plaisir » dès sa parution : « Je n'ai pas pu savoir s'il les avait écrites pendant sa maladie [1823] ; la musique semble pourtant l'indiquer. » Alors qu'il loue la *Fantaisie-Sonate en sol majeur* où « tout est organique » et qu'il s'évertue à trouver dans les quatre *Impromptus* op. 142 une sonate, car « une sonate est un si beau fleuron dans la couronne des œuvres d'un compositeur », il est déconcerté par les trois, à la fois construites et erratiques, qui lui échoient. Comment n'a-t-il pas vibré en particulier à la « céleste longueur » de la *Sonate en si bémol*, une sonate-monde et déjà d'outre-tombe ?

Les deux premiers mouvements avancent dans un

chiaroscuro aux limites dépassées de la douleur. Longuement étiré, le *Molto moderato* initial en appelle aux divers modes d'accompagnement viennois (accords répétés, basses d'Alberti, triolets) pour soutenir les réitérations mélodiques ; d'étranges éclairages miroitent au fil des relations tonales à la tierce, au demi-ton, au ton enharmonique, en majeur ou mineur (tels *sol* bémol majeur et *fa* dièse mineur). Schubert parvient ainsi à « emprisonner l'instant dans une durée miraculeuse » (Boucouchliév). Autour d'une partie centrale plus tourmentée, l'*Andante sostenuto* en *ut* dièse mineur distille une mélodie désenchantée dans la résonance hallucinée d'une note-pédale égrenée sur quatre octaves. Le *Scherzo con delicatezza* s'apparente au premier tempo. L'*Allegro* final accuse des climats plus conflictuels. Beethoven paraissait avoir poussé jusqu'en leurs derniers retranchements les stratégies dramatiques et émotionnelles de la sonate. Les ultimes méditations de Schubert dévoilent pourtant une vision du monde-sonate insoupçonnée à travers sa vertigineuse *Weltanschauung*.

Schumann, Davidsbündlertänze (Danses des compagnons de David) op. 6

Captivante à la simple écoute, l'œuvre en dix-huit fragments contrastés se révèle l'une des plus inouïes du romantisme. En voici l'histoire. Durant la décennie 1830 à Leipzig, Schumann se consacre au piano. Par ailleurs, prosateur de génie dans la lignée de Jean Paul et de Hoffmann, les auteurs qui exaltent son imagination, il fonde une revue

musicale, la *Neue Zeitschrift für Musik*, et mène ainsi la création sur deux plans : en notes et en mots. Pour le soutenir dans son combat d'avant-garde, il s'entoure d'une confrérie mi-réelle mi-imaginaire : le *Davidsbund*, sur le modèle des *Frères de Saint-Sérapion* de Hoffmann, des Jean-pauliades ou des Schubertiades. Schumann est ce nouveau roi David, musicien et poète. A la fin du *Carnaval* op. 9, les *Davidsbündler* étaient partis vigoureusement en guerre contre les Philistins réactionnaires. Deux ans plus tard, les voici en tête d'affiche mais dans un tout autre climat. L'émotion à vif enfièvre l'œuvre nouvelle qui porte les stigmates des récents événements douloureux. Sorte de première « humoresque », elle est au *Carnaval* ce que « des visages sont aux masques », confie le compositeur.

Comprenons. Dès son arrivée à Leipzig en 1828 pour étudier le droit, Robert a été subjugué par la jeune Clara Wieck, pianiste et compositrice prodige, de presque dix ans sa cadette. De « l'enfant-ange », il a fait son *Doppelgänger*, l'un de ses doubles. Doubles qu'il a désignés dans son Journal intime pour ses vingt et un ans. Il expliquera plus tard : « Florestan et Eusebius sont ma double nature, et Raro l'entité en qui j'aimerais les voir fusionner. » Raro, c'est-à-dire **Clara Robert** : à onze ans, Clara était déjà la moitié du surmoi de Robert ! Florestan le sauvage et Eusebius le tendre se sont retrouvés aux côtés de Chiarina (Clara) dans les saynètes du *Carnaval*. Mais en 1836, Wieck, *alias* « maître Raro », a impitoyablement séparé Raro. Douleur inexprimable de Ro... si ce n'est en notes. Aidé de

ses compagnons (ses autres soi-même), Schumann-David parvient à l'expression sublimée de son « Moi » multiple.

Pour les dix-huit ans de sa bien-aimée (13 septembre 1837), le créateur fantaisiste et passionné imagine donc dix-huit pièces, assorties d'indications de caractère en allemand. Signées E. [Eusebius] ou F. [Florestan], ou les deux ensemble, elles jaillissent d'un « *Motto* de C. W. » ; en clair : de la Mazurka des *Soirées musicales* op. 6 de Clara Wieck. Un quatrain populaire prévient : « En tout et chaque temps, Se nouent joie et douleur. Restez pieux en la joie, Et affrontez avec courage la douleur. » Toujours sous le couvert de Florestan et Eusebius, l'amoureux éconduit publie dans sa revue un compte rendu élogieux des *Soirées musicales* de la fiancée qu'on lui refuse. Signe du destin, il s'aperçoit que, dans l'entrelacs de ses publications, le numéro 6 est resté vacant ! Il en affecte aussitôt ses *Danses*.

Au prix d'une genèse complexe, l'opus 6 de Robert répond ainsi à l'opus 6 de Clara, manière d'abolir leur déchirante séparation. A l'intérieur des deux cahiers de neuf pièces, le second lancé dans le caractère d'une ballade, les humeurs tournoient. Les couleurs tonales virevoltent de même de *sol* majeur - ton de la Mazurka de Clara - à *si* mineur - ton de l'*Innig* (Intime) n° 2, repris en n° 17b après le *si* majeur du n° 17a *Wie aus der Ferne* (comme venu des lointains). Ce « *si-sensible* » conduit au *do* majeur des deux fins (n°s 9 et 18). *Do* majeur : ton de Clara (c = *do* en notation allemande), déjà élevé au rang d'étendard de l'Amour dans la *Fantaisie* de 1836.

Instant énigmatique entre tous, le n° 18 est précédé de la didascalie : « Et Eusebius songeait encore à beaucoup d'autres choses, et une grande félicité se lisait dans ses yeux. » Ceci dans la palpitante édition de janvier 1838 parue chez Robert Friese. Une seconde édition assagie, dépouillée de toutes les notations affectives, sortira chez Schuberth en 1850 sous le sobre titre de *Charakterstücke*. Respectueuse des décisions du mari plus que du fiancé, Clara Schumann privilégiera la seconde version. Les pianistes, dont Adam Laloum, *mari*ent volontiers les deux versions.

Brigitte François-Sappey

ADAM LALOUM

Adam Laloum est propulsé sur le devant de la scène internationale en remportant en 2009 le 1er Prix du prestigieux concours Clara Haskil et a rejoint la classe hambourgeoise d'Evgeni Koroliou, Prix Clara Haskil 1977.

Il se produit dès lors aux festivals de Lucerne, Verbier, La Roque d'Anthéron, Bad Kissingen, Piano aux Jacobins, Festival de Pâques d'Aix en Provence, La Folle Journée de Nantes, Klavier-Festival Ruhr, Rheingau Musik Festival, aux Wigmore Hall, Herkulessaal Munich, Théâtre des Champs-Élysées, Philharmonie de Berlin, Auditorium du Louvre, Tonhalle de Zürich, Conservatorio Giuseppe Verdi de Milan... et joue également avec l'Orchestre du Théâtre

Mariinsky et Valery Gergiev, l'Orchestre de Paris et Cornelius Meister, l'Orchestre de Chambre de Lausanne et Joshua Weilerstein, l'Orchestre Philharmonique de Radio France et Sir Roger Norrington ou encore le Deutsches Sinfonieorchester à la Philharmonie de Berlin. Musicien de chambre passionné, il fonde avec Mi-Sa Yang et Victor Julien-Laferrière le Trio Les Esprits dont le premier disque Beethoven-Schumann est sorti chez Mirare. Un disque Brahms – Sonates et Trio avec clarinette, enregistré avec Raphaël Sévère et Victor Julien-Laferrière a reçu le Diapason d'or de l'année 2015, *ffff* Télérama.

Il a également enregistré deux disques de récitals, toujours chez Mirare, Brahms et Schumann, encensés par la critique (Diapason d'Or de l'Année 2014, *ffff* Télérama...)

Il est lauréat de la Fondation de France et lauréat boursier de la Fondation Groupe Banque Populaire.

POETICS OF THE INSTANT AND ETERNITY

SCHUBERT AND SCHUMANN



An unspeakable tenderness unites Schumann and Schubert — something close to love at first sight. At a time when Franz Schubert (1797–1828) was still barely known in Vienna, the young Robert Schumann (1810–1856) discovered a few of his works in Zwickau and then in Leipzig, and fell immediately in love with them. The premature death of his idol struck him like a thunderbolt. A year later, he told his teacher Friedrich Wieck: “Schubert remains my ‘one and only’ Schubert just as Jean Paul remains my ‘one and only’. [...] His thoroughly musical soul wrote notes where others used words.” In the musical journal he founded at the age of twenty-three, he reviewed the Viennese composer’s works as they appeared and finally dared confess that “there was a time when I was loath to mention Schubert, and would only at night speak of him to the trees and stars”. In 1839, at Ferdinand Schubert’s home in Vienna, he leafed through Franz’s unpublished symphonies and sensed the splendour of the “Great” Symphony in C, which he sent to Mendelssohn for him to

conduct the première at the Leipzig Gewandhaus. Better still, he had the symphony published by Breitkopf & Härtel and wrote a sensational article about it. This threefold spectacular gesture sealed Schubert’s posthumous reputation. In addition, both composers suffered from the disease of the century, syphilis.

Does the music of the Saxon composer bear traces of the works of his Viennese colleague? Straightaway, Schubert’s songs, waltzes, polonaises and ländler appealed to Schumann, who heard them as a “carnival”. Which is why, following his *Sehnsuchtswalzer Variationen* after his inspirer’s eponymous waltz, he summons him under various guises (“Préambule”, “Valse noble”, “Valse allemande”) in his *Carnaval* op. 9. Finally, Schubert was the angel of Schumann’s madness, who, one night in February 1854, dictated the *Geisterthema*, the spirits theme, to him.

Schubert, Sonata in B flat major D960

In parallel with his numerous other piano pieces,

Schubert worked on some twenty sonatas, several of which he left unfinished. The last three sonatas are by no means testamental — nor are the String Quintet and the so-called *Schwanengesang* (Swan Song) for voice and piano. Devastated by the dreadful reality of his illness, Schubert knew his days were counted, but he actually died of typhoid fever in November 1828, at the age of thirty-one. His final masterpieces only owe their testamental aura to their incomparable sublimity.

In the summer of 1828, frustrated that he enjoyed so little recognition, Schubert warned the publisher Probst that his Trio in E flat op. 100 would be dedicated to “no one, save those who take pleasure in it”. He nevertheless thought of dedicating his three recent sonatas to Hummel — former pupil of Mozart and great master of the piano, but his gesture was cut short by death. Eleven years later, the publisher Diabelli saw fit to dedicate them to Schumann. Was the composer and critic ecstatic? Not really. He doubted these sonatas could have been contemporary with the Trio in E flat, which had given him “pleasure” as soon as it was published. “I could not find out whether he had written them during his illness [1823], as the music seems to suggest.” Whereas he praised the Sonata-Fantasia in G major, where “everything is organic”, and strived to see the four Impromptus op. 142 as a sonata, for “a sonata is such a beautiful jewel in the crown of a composer’s works”, he was disconcerted by the three sonatas, both well-constructed and erratic, that fell into his hands. How could he have

not been thrilled by the “heavenly length” of the Sonata in B flat, a work already from beyond the grave, a world in itself?

The first two movements progress in a *chiaroscuro* beyond the limits of pain. The lengthily drawn out opening Molto moderato calls for various Viennese accompaniment styles (repeated chords, Alberti basses, triplets) to support the melodic repetitions; strange lightings shimmer, reflecting the tonal relationships to the third, the semi-tone, the enharmonic key, in the major or minor (G flat major and F sharp minor, for instance). Schubert thus manages to “capture the instant in a miraculous duration” (André Boucourechliev). Framing a more troubled central section, the Andante sostenuto in C sharp minor distils a disenchanting melody in the wild resonance of a pedal note chimed out over four octaves. The *con delicatezza* Scherzo is related to the initial tempo, whereas the moods of the Allegro finale are more confrontational.

Beethoven seemed to have taken the sonata’s dramatic and emotional strategies to their limits. Schubert’s final meditations nevertheless reveal an unsuspected view of the sonata through his breathtaking *Weltanschauung*.

Schumann, Davidsbündlertänze (Dances of the League of David) op. 6

Merely to hear this work is to be enthralled. In eighteen contrasted fragments, it proves to be one of the most novel compositions of the Romantic era. Here is its story. During the 1830s in Leipzig,

Schumann devoted himself to the piano. Moreover, as a brilliant writer in the tradition of Jean Paul and Hoffmann, the authors who fired his imagination, he founded a musical journal, the *Neue Zeitschrift für Musik*, and thus worked creatively on two levels: in notes and in words. In his vanguard battle, he surrounded himself with a half-real half-imaginary brotherhood: the Davidsbund, modelled on Hoffmann's Serapion Brethren, the Jean-Pauliades or the Schubertiades. Schumann was the new King David, a musician and poet. At the end of the *Carnaval* op. 9, the Davidsbündler waged a vigorous war against the reactionary Philistines. Two years later, they reappeared on the bill, but in an altogether different mood. The edgy emotions stir up the new work that bears scars of the recent painful events. As a sort of first "humoresque", it is to the *Carnaval* what "faces are to masks", according to the composer.

As soon as he arrived in Leipzig in 1828 to study law, Robert was overwhelmed by the young Clara Wieck, a prodigy pianist and composer, almost ten years younger than he was. He made the "angel child" his *Doppelgänger*, one of his doubles. He named these doubles in his diary for his twenty-first birthday and explained later on: "Florestan and Eusebius are my dual nature, and Raro the entity into which I would like to see them merge." Raro, that is **ClaraRobert**: at eleven, Clara was already half of Robert's superego! The wild Florestan and the gentle Eusebius were joined by Chiarina (Clara) in the *Carnaval's* little scenes. But in 1836, Wieck,

alias "Master Raro", mercilessly separated Raro. Raro's pain was unspeakable, save in notes. With the help of his companions (his other personas), Schumann-David achieved a sublimated expression of his multiple "self".

For the eighteenth birthday of his beloved (13 September 1837), the fanciful, passionate composer therefore imagined eighteen pieces bearing character indications in German. Signed either E. [Eusebius] or F. [Florestan], or both initials together, they emerge from a "C. W. *Motto*"; in other words, from the Mazurka of Clara Wieck's *Soirées musicales* op. 6. An old folk saying sounds like a warning: "In each and every age joy and sorrow are mingled: Remain pious in joy, and be ready for sorrow with courage." Still under the guise of Florestan and Eusebius, in his journal, the rejected lover published a laudatory review of the *Soirées musicales* composed by the fiancée refused to him. As if it were a sign of destiny, he realized that, in the tangle of his own publications, the number 6 remained vacant! He immediately assigned it to his *Dances*.

After a complicated genesis, Robert's opus 6 was thus an answer to Clara's, and a way of abolishing their heart-rending separation. In the two sections of nine pieces each, the second of which is launched in the character of a ballad, the moods swirl. So do the tonal colours, spinning from G major — the key of Clara's Mazurka — to B minor — the key of the No.2, *Innig* (Interiorly), repeated as No.17b after the B major of No.17a, *Wie aus der Ferne* (As

from afar). This “leading note B” leads to the C major of both endings (Nos.9 and 18). C major: Clara’s key, already raised to the rank of a banner of Love in the 1836 *Fantasie*.

No.18, a most enigmatic moment, is preceded by the following indication: “To crown it all, Eusebius said the following, his eyes full of bliss.” This was in the exciting edition published in January 1838 by Robert Friese. A second, subdued edition, stripped of all the emotional indications, was published by Schuberth in 1850 under the sober title *Charakterstücke*. More respectful of her husband’s decisions than of her fiancé’s, Clara Schumann favoured the second version. Pianists, including Adam Laloum, are happy to *marry* both versions.

Brigitte François-Sappey
Translation: Dennis Collins

ADAM LALOUM

Adam Laloum was rocketed into the international spotlight when he won the first prize of the prestigious Clara Haskil Competition in 2009; he then joined the piano class of Evgeni Koroliov, who had won the Clara Haskil Prize in 1977.

He has appeared at various festivals, including Lucerne, Verbier, La Roque d’Anthéron, Bad Kissingen, Piano aux Jacobins, Festival de Pâques d’Aix-en-Provence, La Folle Journée de Nantes, Klavier-Festival Ruhr, Rheingau Musik

Festival, and in venues such as the Wigmore Hall, the Munich Herkulessaal, the Théâtre des Champs-Élysées, the Berlin Philharmonie, the Auditorium du Louvre, the Zurich Tonhalle and Milan’s Conservatorio Giuseppe Verdi. He plays with the Mariinsky Theatre Orchestra and Valery Gergiev, the Orchestre de Paris and Cornelius Meister, the Orchestre de Chambre de Lausanne and Joshua Weilerstein, the Orchestre Philharmonique de Radio France and Sir Roger Norrington and the Deutsches Sinfonieorchester at the Berlin Philharmonie.

As a passionate chamber musician, he founded the Trio Les Esprits with Mi-Sa Yang and Victor Julien-Laferrière, whose first recording, devoted to Beethoven and Schumann, was released by Mirare. A Brahms CD — Sonatas and Clarinet Trio, recorded with Raphaël Sévère and Victor Julein-Laferrière — was awarded the Diapason d’Or for 2015 and *fff* by Télérama.

He also recorded two Brahms and Schumann recital CDs, both for Mirare, acclaimed by critics (Diapason d’Or for 2014, *fff* Télérama).

He has been awarded grants by the Fondation de France and the Fondation Groupe Banque Populaire.

POESIE DES AUGENBLICKS UND DER EWIGKEIT SCHUBERT UND SCHUMANN



Eine unaussprechliche Zuneigung verbindet Schumann und Schubert, eine Art Liebe auf den ersten Blick. Während Franz Schubert (1797-1828) in Wien noch wenig bekannt war, entdeckte der junge Robert Schumann (1810-1856) zunächst in Zwickau einige der Werke des Komponistenkollegen, später dann auch in Leipzig und verliebte sich sofort in sie. Der frühe Tod seines Idols schlug wieder wie ein Blitz ein. Ein Jahr später vertraute er seinem Lehrer Friedrich Wieck an: „Schubert ist noch immer mein ‚einzigster Schubert‘, zumal da er Alles mit meinem ‚einzigsten Jean Paul‘ gemein hat. [...] Seine ganz durch und durch musikalische Seele schrieb Noten, wenn andere Worte nehmen.“¹ In der von ihm im Alter von 23 Jahren gegründeten „Neuen Zeitschrift für Musik“ schrieb er bei ihrem jeweiligen Erscheinen über die Partituren des Wiener Komponisten,

und wagte schließlich zu bekennen: „Es gab eine Zeit, wo ich nur ungern über Schubert sprechen, nur Nächtens den Bäumen und Sternen von ihm vorerzählen mögen.“² Im Jahr 1839 nahm er bei Ferdinand Schubert in Wien Franz Schuberts unveröffentlichte Sinfonien in Augenschein und erahnte den Glanz „der Großen Sinfonie in C-Dur“, welche er Mendelssohn übersandte, damit dieser sie im Leipziger Gewandhaus uraufführen könne. Besser noch, Schumann veranlasste die Veröffentlichung der Sinfonie bei Breitkopf & Härtel und pries das Werk in einem hymnischen Artikel. Dieser dreifache, aufsehenerregende Einsatz begründete endgültig Schuberts Nachruhm. Beide Komponisten litten zudem an der Syphilis, der Krankheit des Jahrhunderts.

Trägt Schumanns Musik Spuren derjenigen seines älteren Kollegen Schubert? Von Anfang

1- Robert Schumann in einem Brief an Friedrich Wieck vom 6. November 1829.

2- Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Georg Wigand's Verlag, Leipzig 1854, zitiert hier sowie nachfolgend nach *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5. Aufl., hrsg. v. Martin Kreisig, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1914, Bd. 2, S. 235.

an gefielen dem Sachsen die Kunstlieder des Wieners, wie auch seine Walzer, Polonaisen und Ländler, in denen Schumann einen „Karneval“ hörte. Deshalb lud er nach den „Variationen über den ‘Sehnsuchtswalzer’ von Franz Schubert“ den Wiener Komponisten in unterschiedlicher Gestalt zu einer musikalischen Maskerade („Préambule“, „Valse noble“, „Valse allemande“) in seinen „Carnaval“ op. 9 ein. Schließlich wurde Schubert zum Engel von Schumanns Wahnsinn, welcher ihm in einer Februarnacht 1854 das „Geisterthema“ diktierte.

Schubert, Sonate in B-Dur D 960

Neben seinen unzähligen Klavierstücken hat Schubert um die zwanzig Sonaten komponiert, auch wenn einige davon unvollendet geblieben sind. Die letzten drei stellen keineswegs ein „Vermächtnis“ dar – genauso wenig wie das Streichquintett C-Dur D 956 und der vorgebliche „Schwanengesang“ für „eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte“. Der Komponist war im Bewusstsein der erschreckenden Realität seiner Krankheit am Boden zerstört; er wusste, dass ihm nur noch wenig Zeit blieb, der Typhus raffte ihn schließlich im Alter von 31 Jahren im November 1828 dahin. Seine letzten Meisterwerke verdanken die sie umgebende Aura des „Vermächtnisses“ letztlich ihrer unvergleichlichen Schönheit.

Im Sommer 1828 schrieb der über den Mangel an Anerkennung betübte Schubert an seinen Verleger Probst über sein Trio in Es-Dur op. 100: „Dedicirt wird dieses Werk Niemandem außer jenen, die Gefallen daran finden.“ Trotzdem schwebte ihm die Widmung seiner drei letzten Sonaten an Hummel vor, einen ehemaligen Mozart-Schüler und Großmeister des Klaviers. Der Tod kam ihm zuvor. Elf Jahre später erschien dem Verleger Diabelli eine Widmung an Schumann angemessen. War der Komponist und Kritiker hoch erfreut darüber? Nicht wirklich. Er bezweifelte, dass diese Sonaten zur gleichen Zeit wie das Trio in Es-Dur entstanden waren, welche ihn schon direkt nach ihrem Erscheinen „erfreuten“: „Ob er sie auf dem Krankenlager [1823] geschrieben, ob nicht, konnte ich nicht erfahren; aus der Musik selbst scheint man auf das erstere schließen zu dürfen.“³ Während er die „Phantasiesonate“ in G-Dur lobte, in der „alles organisch ist“⁴ und in den vier „Impromptus“ op. 142 eine Sonate sehen wollte, denn „andererseits ist aber eine Sonatenarbeit eine so schöne Zier im Werkkranz eines Componisten“⁵, verwirrten ihn die drei, zugleich konstruierten und schwer einzuordnenden Sonaten, welche ihm in die Hände fielen. Wie haben ihn nicht insbesondere die „himmlische Länge“ der Sonate in B-Dur, einer Welt für sich und doch schon im Jenseits, in Begeisterung versetzt?

3- Robert Schumann, *GS*, Bd. 2, S. 239 f.

4- Robert Schumann, *GS*, Bd. 1, S. 204.

5- Robert Schumann, *GS*, Bd. 3, S. 38.

Die ersten beiden Sätze bewegen sich in einem *Chiaroscuro*, bei dem die Grenzen des Schmerzes schon schier überschritten sind. Länglich hingezogen verlangt das anfängliche *Molto moderato* nach verschiedenen Begleitstilen in Wiener Art (repetierte Akkorde, Alberti-Bässe, Triolen) als Unterstützung für die melodischen Wiederholungen; seltsame Schattierungen schimmern auf bei den tonalen Beziehungen in der Terz, beim Halbton, der enharmonischen Modulation, in Dur oder Moll (so z. B. Ges-Dur und fis-Moll). Schubert gelingt es, „den Augenblick in einer wunderbaren Dauer einzufangen“ (André Boucourechliev). Um einen eher gequält wirkenden Mittelteil herum verwendet das *Andante sostenuto* in cis-Moll eine desillusionierte Melodie, in der aufgewühlten Resonanz eines über vier Oktaven reichenden Orgelpunktes. Das Scherzo *con delicatezza* ist mit dem ersten Tempo verwandt, während das abschließende *Allegro* von widerstreitenden Stimmungen geprägt ist. Beethoven schien die dramatischen und emotionalen Strategien der Sonate bis an ihre äußersten Grenzen ausgereizt zu haben. Schuberts letzte Meditationen geben jedoch noch eine ungeahnte Sicht auf die Sonate insgesamt frei durch ihre schwindelerregende *Weltanschauung*⁶.

6- Wörtlich im französischen Originaltext. Anm. d. Ü.

Schumann, Davidsbündlertänze op. 6

Allein schon beim Zuhören fesselt einen dieses Werk, mit seinen achtzehn kontrastierenden Fragmenten eines der *unerhörtesten* der Romantik überhaupt. Hier seine Entstehungsgeschichte: In den Leipziger Jahren ab 1830 konzentrierte sich Schumann auf das Klavier. Da er darüber hinaus schriftstellerisch höchst begabt war, in der Tradition der seine Phantasie sehr anregenden Autoren Jean Paul und E. T. A. Hoffmann, gründete er eine musikalische Gazette, die „Neue Zeitschrift für Musik“, und war somit auf doppelter Ebene zugleich Schaffender, mit Noten sowie mit Worten. Zur Unterstützung bei seinem Kampf als Vorreiter umgab er sich mit einer halb realen, halb imaginären Bruderschaft: dem sog. Davidsbund, nach dem Vorbild der Serapionsbrüder von E. T. A. Hoffmann, der Jean-Pauliaden oder auch Schubertiaden. Schumann war der neue König David, Musiker und Dichter. Im letzten Stück des „Carnaval“ op. 9 zogen die Davidsbündler wacker gegen das reaktionäre Philistertum ins Feld. Zwei Jahre später erschienen sie nun erneut auf der Bildfläche, aber in einer völlig anderen Atmosphäre. Die fiebrige Emotion übertrug sich auf das neue Werk, welches von den vorangegangenen schmerzlichen Ereignissen gezeichnet ist. Als eine erste „Humoreske“ ist es für den „Carnaval“, was „Gesichter für

Masken sind“, laut Aussage des Komponisten. Zum Verständnis: Als Robert 1828 zum Jurastudium nach Leipzig kam, war er von der jungen, fast zehn Jahre jüngeren Wunder-Pianistin und -Komponistin Clara Wieck fasziniert. Aus diesem „Kind-Engel“ machte er seinen *Doppelgänger*⁷. Doppelgängerei, wie er sie in seinem Tagebuch an seinem 21. Geburtstag beschrieben hat. Später noch bemerkte er: „Florestan und Euseb ist meine Doppelnatur, die ich wie Raro gern zum Mann verschmelzen möchte.“⁸ Raro, das ist **Clara Robert**; mit elf Jahren stellte Clara bereits eine Hälfte von Roberts Überich dar! Florestan, der „Wilde“, und Eusebius, der „Milde“, tauchten neben Chiarina (Clara) in den einzelnen Szenen des „Carnaval“ auf. Aber 1836 trennte Wieck, auch bekannt als „Meister Raro“, Raro gnadenlos. Raros Schmerz war unsäglich, außer in Noten. Mit Hilfe seiner Gefährten (den Abspaltungen seines schöpferischen Ichs) vermochte Schumann-David, seinem multiplen Selbst sublimierten Ausdruck zu verleihen. Zum achtzehnten Geburtstag seiner Liebsten (13. September 1837) dachte sich der fantasievolle und leidenschaftliche Komponist also achtzehn Stücke aus, denen Vortragsbezeichnungen auf Deutsch vorangestellt sind. Jedes Stück wird am Ende durch die Kennzeichnung F.[lorestan] oder E.[usebius] einem der beiden oder beiden gemeinsam zugewiesen. Das Werk geht zurück

auf ein „Motto von C. W.“ oder besser gesagt, auf die Mazurka aus Clara Wiecks „Soirées musicales“ op. 6. Ein „Alter Spruch“ gibt zu bedenken: „In all’ und jeder Zeit / Verknüpft sich Lust und Leid: / Bleibt fromm in Lust und sey / Dem Leid mit Muth bereit.“ Der abgewiesene Liebhaber veröffentlichte, immer noch verborgen unter dem Pseudonym Florestan und Eusebius, in seiner Zeitschrift eine lobende Rezension der „Soirées musicales“ der Braut, deren Hand man ihm verweigerte. Er hielt es für einen Wink des Schicksals, dass in dem Wirrwarr seiner eigenen Veröffentlichungen die Opuszahl 6 noch unbesetzt war! Diese übernahm er sofort für seine „Davidsbündlertänze“. Mit dieser komplexen Entstehungsgeschichte bildete Robert Schumanns Opus 6 so die Antwort auf Clara Wiecks Opus 6, ein Mittel, ihrer herzerreißenden Trennung entgegenzuwirken. Innerhalb der beiden, neun Stücke enthaltenden Hefte, bei denen das zweite „balladenmäßig“ beginnt, wirbeln die Stimmungen nur so durcheinander. Auch die Farben der Tonarten tanzen übermütig von G-Dur – der Tonart von Claras „Mazurka“ – zu h-Moll – der Tonart der Nr. 2, „Innig“, welche in Nr. 17b wieder aufgenommen wird, nach dem H-Dur von Nr. 17a, „Wie aus der Ferne“. Dieser „Leitton-H“ führt zu C-Dur bei den Endstücken Nr. 9 und 18. C-Dur ist „Claras Tonart, welche bereits in der „Fantasie“ von 1836 zum Banner ihrer Liebe

7- Wörtlich im französischen Originaltext. Anm. d. Ü.

8- Schumann in einem Brief vom 14. September 1836 an Heinrich Dorn in Riga.

erhoben wurde.

Der Nr. 18 steht folgende rätselhafte Anmerkung voran: „Ganz zum Überfluß meinte Eusebius noch Folgendes; dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen.“ Diese Anmerkung war auch noch in der höchst interessanten, im Januar 1838 von Robert Frieze veröffentlichten Ausgabe enthalten. Eine zweite, „bereinigte“ Auflage, aus der alle emotionalen Bewertungen entfernt worden waren, erschien 1850 bei Schuberth unter dem schlichten Titel „Charakterstücke“. Clara Schumann achtete eher die Entscheidungen ihres Ehegatten als die ihres Verlobten und bevorzugte die zweite Fassung. Die Pianisten, darunter auch Adam Laloum, *vermählen* gern diese beiden Versionen miteinander.

Brigitte François-Sappey

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

ADAM LALOUM

Adam Laloum wurde international bekannt als Gewinner des renommierten Clara-Haskil-Klavierwettbewerbes 2009; er studiert seitdem in der Klasse von Evgeni Koroliov, ebenfalls Preisträger des Clara-Haskil-Wettbewerbes (1977), an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Laloum absolvierte in der Folge Auftritte bei den Musikfestspielen in Luzern, Verbier, La Roque

d'Anthéron, Bad Kissingen, Piano aux Jacobins, der Folle Journée in Nantes, dem Klavier-Festival Ruhr, dem Rheingau Musik Festival, in der Wigmore Hall, dem Münchner Herkulesaal, dem Pariser Théâtre des Champs-Élysées, dem Auditorium du Louvre, der Tonhalle Zürich, dem Mailänder Conservatorio Giuseppe Verdi, mit dem Orchester des Mariinsky-Theaters unter Valerij Gergijew, dem Orchestre de Paris unter Cornelius Meister, dem Orchestre de Chambre de Lausanne unter Leitung von Joshua Weilerstein, dem Orchestre Philharmonique de Radio France unter Sir Roger Norrington sowie dem Deutschen Sinfonieorchester in der Berliner Philharmonie.

Als leidenschaftlicher Kammermusiker gründete Laloum mit Mi-Sa Yang und Victor Julien-Laferrière das Trio „Les Esprits“, dessen erste CD mit Werken von Beethoven und Schumann bei Mirare erschienen ist. Ein zusammen mit Raphaël Sévère und Victor Julien-Laferrière eingespieltes Album mit Brahms-Sonaten und dem Klarinetten trio wurde mit dem Diapason d'Or 2015 und *ffff* der Zeitschrift *Télérama* ausgezeichnet.

Ebenfalls bei Mirare erschienen zwei von der Kritik mit höchstem Lob und Auszeichnungen bedachte Solo-Einspielungen Laloums mit Kompositionen von Brahms und Schumann (Diapason d'Or 2014, *ffff* *Télérama*).

Er ist Preisträger der französischen Stiftung Fondation de France und Stipendiat der Stiftung Groupe Banque Populaire.