

P r e s s e n t i m e n t

JANÁČEK · SCHUMANN · SCHOENBERG · BRAHMS

Claire Désert



Claire Désert

JANÁČEK · SCHUMANN · SCHOENBERG · BRAHMS

Presentiment

Leoš Janáček (1854 - 1928)

Sonate 1. X. 1905

- | | |
|---------------------------|------|
| 1. Presentiment. Con moto | 5'44 |
| 2. Mort. Adagio | 7'03 |

Robert Schumann (1810 - 1856)

Nachtstücke (Pièces nocturnes) op. 23

- | | |
|------------------------------------|------|
| 3. Mehr langsam, oft zurückhaltend | 5'03 |
| 4. Markirt und lebhaft | 5'34 |
| 5. Mit grosser Lebhaftigkeit | 3'54 |
| 6. Einfach | 4'23 |

Arnold Schoenberg (1874 - 1951)

Trois Pièces pour piano op. 11

- | | |
|------------|------|
| 7. Mässige | 4'05 |
| 8. Mässige | 8'37 |
| 9. Bewegte | 2'31 |

Enregistrement réalisé du 26 au 28 avril 2024 à la salle Arsonic à Mons / Prise de son, direction artistique, montage : Hugues Deschaux / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin, Lénaïg Thébaud / Design : Jean-Michel Bouchet / Réalisation digipack : saga.illico / Photos : Jean-Baptiste Millot / Fabriqué par Sony DADC Austria
© & © 2025, MIRARE, MIR758 - www.mirare.fr

Johannes Brahms (1833 - 1897)

Seize Valses op. 39

10. N° 1 en Si majeur · <i>B major. Tempo giusto</i>	0'53
11. N° 2 en Mi majeur · <i>E major</i>	1'40
12. N° 3 en Sol dièse mineur · <i>G# minor</i>	0'53
13. N° 4 en Mi mineur · <i>E minor. Poco sostenuto</i>	1'10
14. N° 5 en Mi majeur · <i>E major. Grazioso</i>	1'16
15. N° 6 en Do dièse majeur · <i>C# major. Vivace</i>	1'05
16. N° 7 en Do dièse mineur · <i>C# minor. Poco più Andante</i>	2'29
17. N° 8 en Si bémol majeur · <i>Bb major</i>	1'12
18. N° 9 en Ré mineur · <i>D minor</i>	1'13
19. N° 10 en Sol majeur · <i>G major</i>	0'35
20. N° 11 en Si mineur · <i>B minor</i>	1'27
21. N° 12 en Mi majeur · <i>E major</i>	1'42
22. N° 13 en Si majeur · <i>B major</i>	0'39
23. N° 14 en Sol dièse mineur · <i>G# minor</i>	1'31
24. N° 15 en La bémol majeur · <i>Ab major</i>	1'48
25. N° 16 en Do dièse mineur · <i>C# minor</i>	1'21

« L'intuition dont nous parlons porte donc avant tout sur la durée intérieure. »

Henri Bergson, La Pensée et le Mouvant.

« C'est dans le silence et la solitude qu'on se retrouve soi-même - qu'on retrouve la vérité de soi-même - et c'est par cette vérité-là qu'on accède à celle des autres. »

Georges Bernanos, Lettres à Amoroso Lima.



C'est dans le désir d'explorer un état affectif bien singulier en son mystère que le programme proposé ici trouve son origine : le pressentiment s'empare de l'être de façon aussi tenace que confuse et diffuse, et celui qui en est habité ne se persuade de savoir à l'avance ce qui va se passer que dans la mesure même où il ne peut expliquer à quoi tient cette prescience. Comment se peut-il alors que la confusion des sentiments rejoigne si fortement la précision du discours musical et que le surcroît de sens qui s'impose à qui pressent se traduise en un art qui, littéralement, ne *signifie* rien ?

Expression d'une dramaturgie de l'intime, les quatre œuvres présentées ici le sont, tant dans les circonstances de leur composition que dans l'étrangeté de procédés d'écriture qui les ancrent profondément dans l'individualité subjective de leur créateur.

C'est en un moment de l'année 1839 où il se dit hanté par de sombres pressentiments que Schumann compose les quatre *Nachtstücke – Pièces nocturnes*, qui empruntent à l'univers fantastique des Contes d'Hoffmann leur titre, après que Clara a su dissuader Robert d'opter pour celui de *Leichenfantasie – Fantaisie des cadavres*, qui s'était d'abord imposé à lui. Ce titre eût été certes le reflet explicite des visions d'horreur qui accompagnent le douloureux enfantement de l'œuvre et dont la macabre pertinence se verra bientôt confirmée par la nouvelle de la mort imminente d'Eduard, le frère aîné – et profondément aimé – de Schumann. Mais privées ainsi de leur désignation morbide, les quatre pièces n'en demeurent pas moins entourées d'une aura de mystère et d'austérité qui paraît avoir souvent découragé les interprètes : les salles de concert se prêtent mal, sans doute, à ces processions douloureuses (première et dernière

pièces), à ces emportements d'un sarcasme obsessionnel et parfois diabolique (deuxième et troisième pièces). Ce recueil est de fait l'un des plus mal connus de Schumann.

Non moins extraordinaire est l'histoire de la *Sonate 1. X. 1905* de Leoš Janáček. Le titre à lui seul, aussi précis qu'obscur, étonne et déstabilise. Il ne s'éclaire que de la connaissance de l'événement tragique qui a inspiré la pièce : la mort d'un jeune ouvrier, tué par des soldats autrichiens venus réprimer par la violence une manifestation estudiantine en faveur de l'ouverture d'une université tchèque à Brno (ville d'élection du compositeur). Des trois mouvements que comptait initialement cette sonate, le dernier est définitivement perdu, ayant été détruit par le compositeur, lequel jeta par la suite dans la Moldau les deux autres mouvements, dont nous devons l'exhumation à la secrète copie qu'en avait faite la première interprète de l'œuvre et à la réconciliation tardive de Janáček avec ces pages rescapées dont il finit par accepter la publication. Au-delà même de l'anecdote – lourde d'un sens déjà fort intimidant – ce diptyque (« Pressentiment », puis, comme inéluctablement, « Mort ») semble, de par son écriture même, imposer à son interprète une parfaite fusion – au-delà même de l'empathie – de sa subjectivité avec celle du créateur : comment, sinon, comprendre et faire entendre ces élans passionnés, angoissés, et indomptés car libérés, en partie du moins, des carcans formels hérités du passé ? Comment, sinon, donner sens à ces phrases ressassées, plutôt que développées – au sens où on l'entendait naguère encore ? Peut-être n'est-ce précisément qu'en travaillant en profondeur le langage musical qu'il est envisageable de traduire avec justesse cet état qui échappe à ce que peut en dire un langage déjà connu et partagé – cet état de *pressentiment*...

Que l'histoire intime rejoigne l'histoire collective – comme celle, collectivement vécue, du langage musical, Schoenberg en incarne l'idée et les *Trois Pièces opus 11* que Claire Désert a choisi de faire entendre ici en constitue une preuve indiscutable. Quelques années à peine séparent ce cahier de l'œuvre précédente : c'est en 1909 – à l'aube de sa période créatrice que l'on a souvent dite « atonale » – que Schoenberg compose ces pièces qui, comme les précédentes, émeuvent étonnamment – mais non paradoxalement – tant par leur force de rayonnement

que par leur caractère introspectif. On y palpe déjà, bien que de manière non encore tout à fait décidée, les expérimentations sonores qui devaient conduire au dodécaphonisme et influencer très durablement la musique qui s'écrirait au cours des décennies à venir – qu'elle se situe dans le sillage des initiatives de Schoenberg, ou bien qu'elle en prenne plutôt le contrepied. De ce que le monde sonore est – à l'heure où se fait jour l'intuition de l'inéluctabilité d'une guerre qui menace déjà sourdement d'anéantir le passé – en train de vaciller profondément, Schoenberg en a, plus que tout autre, le pressentiment arrimé au cœur. Et quand bien même se tromperait-il, ces douleurs inquiètes et lancinantes qui résonnent dans la première pièce, les triolets qui, dans la deuxième pièce, se dessinent de façon obsédante aux confins du silence, et la brutale sauvagerie des sautes d'humeurs qui lacèrent la partition de la troisième pièce nous parlent, à leur manière, de ce qui hante une âme angoissée et rejoignent, par-delà les frontières des années et des siècles, les tourments de Schumann et de Janáček.

Au sein de ce kaléidoscope sonore, tout en mouvements d'attraction et de répulsion, les *Valses opus 39* de Johannes Brahms jouent, en apparence du moins, un rôle un peu à part : elles peuvent s'écouter comme une respiration bienfaisante, au sein de ce programme âpre et hanté. Un peu plus légères, un peu plus viennoises que les autres pièces de ce programme, ces « seize innocentes petites valse en forme schubertienne »¹ – selon les mots de Brahms lui-même qui venait, en 1866, d'en achever la composition – en font ressortir peut-être, par contraste, le sentiment tragique. Mais l'on ne saurait s'y tromper : Brahms – frère spirituel de Schumann, figure dont Schoenberg ne cesse de se réclamer – rejoint les autres créateurs, même en sa prétendue ingénuité : certaines de ces valse (numéros 7, 15, 16) sont des berceuses empreintes d'une mélancolie diffuse qui préfigure puissamment celles que Brahms, quelques années plus tard, appellera les « berceuses de [s]a douleur »², en parlant de certaines des pièces contenues dans les derniers opus, tout ensemble testamentaires et visionnaires. Quant aux plus enlevées, parmi les valse de l'opus 39, elles nous étreignent le cœur dans leur brièveté même, y faisant naître le sentiment que le bonheur est précaire et le pressentiment que les

1 - Cité par Claude Rostand (Johannes Brahms, Fayard, 1978, p. 404).

2 - Cité par Claude Rostand (Johannes Brahms, Fayard, 1978, p. 698).

emportements fougueux de la 14^{ème} valse (l'une des plus développées du cahier) peuvent à tout moment prétendre avoir le dernier mot. Surtout, c'est dans leur version pour piano seul que nous écoutons ici ces vales, et non dans leur version, plus couramment donnée, pour piano à quatre mains. L'original était à quatre mains et l'on a pu voir, dans cette transcription de l'auteur, une réponse au succès rencontré par ces vales. Il y a d'autres enjeux, pourtant ; car en confiant à un seul pianiste l'exécution d'une partition pour le moins complexe et chargée, à l'ample tessiture, on le voue à un véritable corps à corps avec l'instrument que ne requérait pas l'original : si la pratique du quatre mains était associée à la chaleur amicale des salons mondains, Brahms y arrache, en les transcrivant, des vales qui y gagnent une puissance introspective que leur voisinage nous rend d'autant plus perceptible.

Chaque créateur dit ici en son langage ce qui ordinairement demeure tapi dans l'ombre de l'âme humaine et que l'on pourrait n'entendre se dévoiler qu'en tremblant. Mais ce serait compter sans la fraternité mystérieuse qui unit ces quatre œuvres : échappant toutes *in fine* aux circonstances tragiques qui les ont vu naître, elles s'appellent et correspondent. Aux idées fixes de Schumann font écho celles de Schoenberg, qui se révèle frère de Janáček dans l'art de faire résonner dans le vide des questions sans réponse et qui prolonge, quelque part dans l'inachevé des brumes, les élans de la mélancolie brahmsienne. Nos génies ne sont plus seuls, dans ce qu'ils ont, un temps, seuls pressenti. Porteurs de visions tendues vers un avenir qu'ils paraissent seuls capables d'entrevoir, ils sont ici unis dans un présent commun : celui de cette « durée intérieure » qu'explorait Bergson, qui est celle de l'attention sans concession au soi et à ce qui le traverse, celle des émotions les plus primitives et qui, comme la musique, se passent fort bien des mots (on se souvient de Virgile évoquant dans ses *Géorgiques* l'extraordinaire force d'intuition des animaux qui présentaient l'orage)... : le présent du *pressentiment*.

Julie Sandler

CLAIRE DÉSSERT

Entrée à l'âge de 14 ans au Conservatoire national Supérieur de Musique de Paris, Claire Désert obtient un premier prix à l'unanimité du jury dans la classe de piano de Ventsislav Yankoff ainsi qu'un premier prix de musique de chambre dans la classe de Jean Hubeau. Elle est ensuite admise en cycle de perfectionnement dans ces deux disciplines (classe de musique de chambre de Roland Pidoux). Remarquée par le pianiste et pédagogue Evgeny Malinin, celui-ci l'invite à poursuivre ses études au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou.

Claire Désert est une chambriste hors pair. Ses partenaires privilégiés sont Emmanuel Strosser, Anne Gastinel, Nemanja Radulovic, Gary Hoffman, Philippe Graffin, Régis Pasquier, le Quatuor Parisii, le Quatuor Sine Nomine, le Quintette Moraguès...

Sa discographie bien étoffée comporte entre autres un CD des Novelettes de Schumann (couronné d'un "10" de Répertoire), un disque des Concertos de Scriabine et de Dvorák avec l'Orchestre philharmonique de Strasbourg récompensé d'une Victoire de la Musique en 1997 et plusieurs enregistrements réalisés avec Emmanuel Strosser, Anne Gastinel, Gary Hoffman... Sont également parus chez Mirare trois autres disques consacrés à Schumann. Le dernier a été distingué d'un ffff par Télérama ainsi que par un Choc du magazine Classica.

Claire Désert est professeure de piano et de musique de chambre au Conservatoire national supérieur de Musique de Paris et a reçu en 2020 le Prix d'interprétation de l'Académie des Beaux-Arts.



‘The intuition we are referring to relates primarily to interior duration.’

Henri Bergson, La Pensée et le Mouvant, 1934

‘Only in silence and solitude does one find oneself - find the truth of oneself - and it is through this very truth one attains others’ truth.’

Georges Bernanos, Lettres à Amoroso Lima



The programme offered here originates in the desire to explore an emotional state that is very unique in its mystery: it goes by the name of premonition and grabs the being tenaciously, confusedly, diffusely; whoever is possessed of this feeling convinces himself he knows in advance what will happen only in proportion as he cannot explain what the reason may be for this foreknowledge. Then how is it that confused feelings so strongly agree with the accuracy of the musical discourse, that the additional meaning overwhelming the mind of whoever foresees translates into an art which, literally, does not mean anything?

If the four works presented here appear to express a dramaturgy of intimacy, this is owing to the circumstances of their composition and also to the strange character of the writing procedures, which deeply anchor them in each composer’s subjective individuality.

At a time of the year 1839 when he is self-confessedly haunted by dark forebodings Schumann composes the four *Nachtstücke – Night Pieces op. 23*, which borrow their title from the fantasy world of *The Tales of Hoffmann*, after Clara managed to deter him from choosing *Leichenfantasie – A Fantasy of corpses*, the title that had initially come to his mind. That title would have been the explicit reflection of the horrific visions going with the birth pangs of the work itself, visions whose dire relevance would soon be confirmed by the news of Eduard’s impending death — Schumann’s eldest, deeply loved brother. Though deprived of their ghoulish title, the four pieces remain surrounded by an aura of mystery and austerity which seems to have often discouraged their diverse performers: no doubt concert halls are ill-suited to such painful processions (first and last pieces), to such outbursts of obsessive, sometimes devilish sarcasm

(second and third pieces). As a matter of fact, this collection is one of the most poorly known of Schumann.

No less remarkable is the history of the Sonata '1. X. 1905' by Leoš Janáček. As precise as it is obscure, the title is already mysterious and unsettling. The only thing that is apt to shed some light on it is the knowledge of the tragic event that inspired the piece, i.e. the death of a young worker, killed by Austrian soldiers that had come to suppress through violence a students' demonstration in favour of opening a Czech university in Brno, the city that had always had a special place in the composer's heart. The sonata initially consisted of three movements, the last of which is lost forever, having been destroyed by the composer himself, who later tossed the other two into the Moldau; yet we owe its rediscovery to the confidential copy the first performer of the work had done, and to Janáček's late compromise with the saved pages whose publication he eventually accepted. Even beyond the anecdote —fraught with meaning, and quite daunting— this diptych, 'Foreboding' and inevitably 'Death', seems, due to the writing itself, to be putting on the performer the extra strain of a perfect integration —truly beyond empathy— of his/her subjectivity with the creator's: otherwise, how can the passionate, anguished, unbowed impulses be understood and heard, for they are, partly at least, freed from the formal shackles inherited from the past? Otherwise, how could any meaning be given to the trite sentences, hackneyed rather than developed —in the sense in which it was used in the recent past? Maybe it is only by profoundly processing the musical language that it is conceivable to accurately translate the state that escapes what an already known and shared language can say about it —the state of premonition...

That one's intimate story merges into the collective history —like that, collectively experienced, of the musical language, it is an idea Schoenberg embodies, as undeniably evidenced by the *Drei Klavierstücke* ("Three Piano Pieces") op. 11 that Claire Désert has chosen to present here. Just a few years separate this collection from that of the preceding work: it was in 1909 —at the dawn of his creative period often qualified as 'atonal'— that Schoenberg composed these pieces that, like the previous ones, are amazingly —though not paradoxically— moving, due to their radiating force as well as their introspective nature.

What is readily heard are, although in a way that has not been thoroughly decided yet, the sound experiments that ushered in dodecaphony and have had a lasting influence upon the music that would be written during the forthcoming decades —whether it is in the wake of Schoenberg’s initiatives, or takes the opposite stand. That the sound world is —at the time when a war is sensed to be inevitable, a war that already threatens to annihilate the past—, seriously teetering, Schoenberg, more than anyone else, cannot root this foreboding out of his heart. Even though he might be mistaken, these anguished, nagging pains resonating in the first piece, the triplets which, in the second piece, are obsessively emerging on the edge of silence, and the brutal wildness of the mood swings tearing the score of the third piece all tell us, in their own way, about what is haunting an anguished soul, and join, beyond the frontiers of years and centuries, the turmoils of Schumann and Janáček.

Within this sound kaleidoscope, all attraction and revulsion motions, the *Waltzes op. 39* by Johannes Brahms play a distinct role, apparently at least: soothing, as if you took time out to breathe within such a harsh, haunted programme. A bit lighter, a little more Viennese than the other pieces of the disc, the sixteen innocent little waltzes in Schubertian form¹ —in the words of Brahms himself who had just finished composing them, in 1866— highlight, in contrast maybe, the tragic sense of the opus. But it should not be mistaken: Brahms —Schumann’s spiritual brother, a figure Schoenberg unceasingly lays claim to —joins the other composers, even in his so-called ingenuousness: some of these waltzes (number 7, 15, 16) are lullabies filled with diffuse melancholy powerfully foreshadowing those that Brahms, a few years later, will call the ‘lullabies of pain’², referring to some of the pieces contained in the last opus, altogether a vision and a last will. As for the most uptempo among the waltzes of opus 39, heart-gripping in their very brevity, they give rise both to the feeling that happiness is precarious and the foreboding that the fiery outbursts of the 14th waltz (one of the most developed in the collection) may at any moment claim to have the final say. It is especially important to specify that we are listening to these waltzes in their solo piano version, not in the piano four-hands version, given more

1 - Quoted by Claude Rostand (Johannes Brahms, Fayard, 1978, p. 404).

2 - Quoted by Claude Rostand (Johannes Brahms, Fayard, 1978, p. 698).

frequently. Originally it was a four-hands version, and some regarded this transcription, in the composer's own hand, as a response to the success of the waltzes. Yet, other elements are at stake; for, entrusting one pianist only with performing a complicated, to say the least, and fussy score, with an extensive range, he is doomed to a real close combat with the instrument, which the original did not demand: if the 4-hands practice was associated to the friendly warmth of the worldly salons, Brahms manages to extract therefrom, by transcribing them, waltzes which gain in the process a power of introspection made all the more perceptible in this disc by the other recorded works.

Each creator here in his own language says what ordinarily remains lurking in the shadows of the human soul, and could only be heard when unveiled tremblingly. But it would be counting without the mysterious brotherhood uniting these four works that all, *in fine*, escape the tragic circumstances of their births: they call and match one another. Schumann's obsessions are reflected in those of Schoenberg, who proves to be Janáček's brother in his art of having unanswered questions resonate in voids, and who prolongs somewhere in the unfinished state of mists, the impulses of Brahmsian melancholy. Our geniuses are no longer alone, in what they were for a time alone to foresee. Beacons of visions reaching out into a future they alone seemed to be able to glimpse, they are here united in a common present: that of the 'interior duration' Bergson would explore, that of the uncompromising attention to the self and to whatever penetrates it, that of the most primal emotions, which like music do so well without words (one remembers Virgil evoking in his *Georgics* the extraordinary intuitive force of the animals sensing the approaching storm)... : the present of *presentment*.

Julie Sandler

Translation: Michel-Guy Gouverneur

CLAIRE DÉSSERT

At the age of fourteen she entered the Conservatoire national supérieur de Musique de Paris, where she was awarded a premier prix in chamber music in the class of Jean Hubeau, and the premier prix in piano by unanimous decision of the jury (Special Prize for the 1985 examination) in the class of Vensislav Yankoff. She was admitted to the postgraduate course in piano in the same year, then won a French Government scholarship for a year's study in Evgeny Malinin's class at the Tchaikovsky Conservatory in Moscow. On her return to Paris she entered the postgraduate course in chamber music, in the class of Roland Pidoux.

Claire Désert is a peerless chamber musician of rare artistry. Her partners of choice include the pianist Emmanuel Strosser, the cellist Anne Gastinel, the violinists Nemanja Radulovic, Philippe Graffin and Régis Pasquier, the Parisii and Sine Nomine Quartets, and the Moraguès Wind Quintet.

Her extensive discography includes a Schumann CD (her first recording, which won a '10 de Répertoire'), a disc of the Scriabin and Dvorák Concertos with the Orchestre philharmonique de Strasbourg which was awarded a Victoire de la Musique in 1997, and two recordings with Anne Gastinel, one devoted to Schumann, the other to Schubert. Her two most recent releases have been on Mirare: a Schumann programme including the Davidsbündlertänze and Dvorák's Slavonic Dances for piano duet with Emmanuel Strosser.

Claire Désert teaches piano and chamber music at the Conservatoire national supérieur de Musique de Paris and was awarded the Prix d'interprétation de l'Académie des Beaux-Arts in 2020.

