

ADAM LALOUM  
FRANZ SCHUBERT

Piano Sonata D. 959 | Moments musicaux D. 780

# FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

## **Piano Sonata in A major** D.959

*La majeur / A-Dur*

1	I. Allegro	16'50
2	II. Andantino	8'22
3	III. Scherzo. Allegro vivace - Trio	5'19
4	IV. Rondo. Allegretto	13'17

## **Moments musicaux** op. 94, D. 780

5	1. Moderato (C major / <i>Do majeur / C-Dur</i> )	6'28
6	2. Andantino (A-flat major / <i>La bémol majeur / As-Dur</i> )	7'09
7	3. Allegro moderato (F minor / <i>fa mineur / f-Moll</i> )	1'57
8	4. Moderato (C-sharp minor / <i>do dièse mineur / cis-Moll</i> )	5'23
9	5. Allegro vivace (F minor / <i>fa mineur / f-Moll</i> )	2'16
10	6. Allegretto (A-flat major / <i>La bémol majeur / As-Dur</i> )	9'14

ADAM LALOUM, Steinway piano

“Je suis malade. Je n’ai rien mangé ni rien bu depuis onze jours. Je vais et je viens entre le fauteuil et le lit, faible et vacillant”, écrit Schubert au mois de novembre 1828, quelques jours avant de mourir. Dès la fin de l’été, son ami Spaun observe qu’il “est épuisé”. Son état de santé décline sans cesse mais ne l’empêche toutefois guère de composer. Les derniers mois sont même extrêmement productifs ainsi que le musicien le confie à son éditeur Probst au mois d’octobre 1828 : “J’ai composé entre autres trois sonates pour piano seul, que je voudrais dédier à Hummel. J’ai aussi mis en musique quelques *Lieder* de Heine de Hambourg, qui ont énormément plu ici, et finalement terminé un quintette pour deux violons, un alto et deux violoncelles. J’ai joué les sonates en différents endroits avec beaucoup de succès”. Probst tarde à répondre. Plus étrangement, il refuse les œuvres, qui comptent pourtant parmi les plus belles écrites par le musicien : “Parmi vos compositions, ce sont les *Lieder* qui me conviendraient le mieux et je vous prie de me les envoyer. De même je vous prie également de me communiquer ce que vous pourriez composer ultérieurement de facile pour piano à quatre mains.”

Un art “facile” et “brillant”, tels sont les goûts à la mode : une esthétique à laquelle le musicien ne peut se résoudre, quitte à se vouer lui-même à l’échec. Ni les *Trios avec piano*, ni le somptueux *Quintette en ut pour deux violoncelles*, ni les dernières sonates ne suivent les canons du temps. Que les succès n’aient pas été au rendez-vous ne paraît, en définitive, guère étonnant. De par leur longueur même, les œuvres ont pu décourager les contemporains, peu habitués à une telle organisation du discours. La durée, le format et le contenu ont changé : Schubert élabore un temps musical inédit, éloigné du labeur thématique beethovenien. Là où celui-ci livre un travail acharné sur les éléments de départ, qu’il décompose et reconstruit incessamment afin de parvenir, dans les dernières mesures, à la formulation idéale, celui-là expose d’entrée de jeu une mélodie parfaite qu’il réitère par la suite avec quelques changements dans des contextes sonores sans cesse variés.

Tel est le cas de la *Sonate en la majeur (D. 959)*. Les appels véhéments des premières mesures, sorte d’apostrophe affirmative et presque autoritaire, se dissolvent rapidement en lyrisme. Le ton héroïque ne s’étend pas dans la durée et le développement central ne mène vers nulle apothéose mais propose au contraire une exploration des peines et des joies du monde. Une figure discrète, présentée de manière subreptice à la fin de l’exposition, permet de visiter les tonalités les plus éloignées en faisant découvrir à l’auditeur des sentiers inexplorés qui semblent eux-mêmes faire remonter à la conscience des souvenirs enfouis, sinon refoulés. Le ton se veut souvent contemplatif mais la musique ne confine pas au statisme et n’est pas non plus exempte de toute violence. La plainte désespérée du mouvement lent – une lamentation murmurée, sorte de pleur intérieur ou de cri étouffé – est ainsi interrompue par un épisode d’une rare brutalité où le son se fait bruit. Le moment est d’autant plus expressif qu’il naît subitement et se trouve circonscrit dans le temps. L’humeur heureuse du *Scherzo* apporte le réconfort nécessaire après des instants d’une telle intensité mais rappelle aussi furtivement les accès de violence du premier mouvement, en interrompant le discours par une gamme descendant brutalement en mineur. Le *Trio* (la partie centrale) conjugue à son tour clarté et ténèbres en parsemant le discours de hachures de silences, de suspensions et de modulations imprévues. Le finale constitue le point d’aboutissement de l’œuvre en présentant un rondo aux proportions amples. Le mouvement emprunte son matériau à un *Lied (Im Frühling, D. 882)* dont le texte de Ernst Schulze décrit à la fois l’abandon dans la nature et l’évocation d’un bonheur passé éveillant quelque souffrance présente : “Je suis assis en paix, au flanc de la colline : le ciel est limpide et la brise se joue dans la vallée verte où je fus si heureux autrefois (...). Seul l’amour demeure. L’amour certes, mais aussi la douleur.” L’atmosphère tour à tour panthéiste ou accidentée image merveilleusement les mots du texte. La joie se transmue au fil des mesures en peine, en passion fiévreuse ou en vision sereine. Les suspensions suggèrent quelques non-dits, à l’image de la coda en fragments. Le rappel des premières mesures de l’*Allegro* initial, au moment de conclure, n’agit pas comme une consécration ou une volonté de parfaire le cycle mais comme une réminiscence fugace : l’évocation d’un passé déjà lointain, d’un temps révolu dont le poète, mais aussi l’interprète et l’auditeur, gardent en eux la trace immarcescible.

Si la sonate relève du “grand genre”, les *Moments musicaux D. 780* se présentent comme des pièces de salon, à la chronologie encore incertaine. La première édition complète du cycle date en effet de juillet 1828, après que la troisième pièce a paru en 1823 sous le titre “Air russe” et la sixième en 1824 sous celui de “Plaintes d’un troubadour”. Le titre de “moments musicaux” est par ailleurs une dénomination neuve qui attire l’attention sur la singularité de l’instant. Le mariage de pages brèves et variées annonce les formes mosaïques du romantisme en offrant un ensemble bigarré, mélangeant sonneries de cors, scènes bucoliques, danses villageoises, marches animées, plaintes, cris, *Lieder* stylisés ou pièces rêveuses, l’ensemble laissant percer un regard à la fois doux et désenchanté sur le monde.

Le premier, de caractère pastoral, dévoile d’emblée la nature du travail schubertien : la répétition variée des éléments, les revirements fréquents du majeur au mineur, la traversée de tonalités distantes, le contrepoint éphémère et les formes à panneaux contraignant le pianiste à trouver des couleurs continûment variées. La deuxième pièce, un *Andantino* en la bémol majeur de nature contemplative, évolue vers la lamentation dans le *Trio* central puis vers le cri déchirant dans le retour terminal de l’épisode, selon une gradation terrifiante. La troisième est une page courte et célèbre : une marche modérée fondée sur une rythmique obsédante et des harmonies souvent inattendues. Un mouvement perpétuel (quatrième *Moment*) lui succède, répétant les mêmes éléments sous des éclairages changeants qui colorent le récit d’accents pathétiques ou sévères. Le cinquième *Moment musical* est la seule pièce véhémement du recueil : une marche impétueuse, aux accents brusques, aux rythmes accusés et au mode mineur dominant. L’opus se referme sur une plainte calme, dénuée de tout pathos et de toute emphase. La matière épurée – une simple seconde descendante associée en musique à l’idée de lamentation – est continuellement irisée par les contrastes majeur-mineur : pas de grande passion, pas de grand éclat, mais l’expression d’une douleur muette, touchante par sa modestie même. Plus que des œuvres de salon, les *Moments musicaux* s’affirment ainsi comme des pages de journal intime, livrant une perception douce-amère du monde. Ils révèlent un repli sur la sphère privée après la dévastation des guerres napoléoniennes, l’échec d’une pénétration des idéaux français et l’affirmation autoritaire du régime autrichien. Ils soulignent l’importance de plus en plus prégnante accordée à l’individu, témoignent de l’agrément de passer un instant en musique et en accusent l’unicité : vivre à la fois l’instant présent et en dévoiler la fugacité, l’éphémère. Et la fragilité.

JEAN-FRANÇOIS BOUKOBZA

I am ill. I have neither eaten nor drunk anything for eleven days, and I totter feebly and shakily from chair to bed and back again', Schubert wrote in November 1828, a few days before his death. Even at the end of the summer, his friend Spaun observed that he was 'exhausted'. His state of health declined steadily yet did not prevent him from composing. Indeed, the last few months were extremely productive, as he informed his publisher Probst in October 1828: 'I have composed, among other things, three sonatas for pianoforte solo, which I would like to dedicate to Hummel. I have also set several songs of *Heine of Hamburg*, which have been found extraordinarily pleasing here, and, finally, I have completed a quintet for two violins, one viola and two cellos. I have played the sonatas in several places with great success . . .' Probst was slow to respond. Stranger still, he rejected the works, even though they may be numbered among the finest Schubert ever wrote: 'Of your new compositions, the songs would suit me best, and I would ask you to send them to me. Moreover, should you compose any easy pieces *à quatre mains* . . . please inform me of those too.'

'Easy' and 'brilliant' music was the fashionable taste – an aesthetic to which Schubert could not resign himself, even if it meant dooming himself to failure. Neither the piano trios, nor the sumptuous String Quintet in C major, nor the late sonatas obey the canons of the time. In the final analysis, it is hardly surprising that they did not meet with success. By their very length, the works may have discouraged contemporaries unaccustomed to a discourse organised in this fashion. Duration, format and content had all changed: Schubert developed a new concept of musical time, far removed from the exhaustive thematic working of Beethoven. Whereas Beethoven focuses relentlessly on the initial elements, incessantly breaking them down and reconstructing them in order to arrive at the ideal formulation in the final bars, Schubert states a perfect melody from the outset, which he then reiterates with a few modifications in ever-changing sonic contexts.

Such is the case with the **Sonata in A major D959**. The vehement calls of the opening bars, resembling an assertive, well-nigh imperious apostrophe, swiftly dissolve into lyricism. The heroic tone does not last long, and the central development does not lead to any apotheosis, but instead offers an exploration of the sorrows and joys of the world. A discreet figure, surreptitiously introduced at the end of the exposition, takes the listener through the most remote keys, discovering unexplored paths that themselves seem to bring back to the surface buried, if not repressed, memories. The tone is often contemplative, but the music is neither static nor free of violence. The despairing plaint of the slow movement – a whispered lament, like an inner sob or stifled scream – is interrupted by an episode of rare brutality where the sound borders on noise. The moment is all the more expressive for its sudden onset and brief duration. The happy mood of the Scherzo provides the solace needed after moments of such intensity, but also fleetingly recalls the violent outbursts of the first movement, interrupting the discourse with a scale abruptly descending into the minor. The central Trio section, in its turn, combines light and darkness, interspersed as it is with silences, suspensions and unexpected modulations. The finale, a rondo of ample proportions, marks the culmination of the work. The movement borrows its material from a lied (*Im Frühling* (In Spring) D882) on a text by Ernst Schulze portraying both self-abandonment in nature and the evocation of a past happiness that arouses a degree of present suffering:

Still sitz ich an des Hügels Hang,  
Der Himmel ist so klar,  
Das Lüftchen spielt im grünen Tal,  
Wo ich, beim ersten Frühlingsstrahl,  
Einst, ach so glücklich war.  
[ . . . ]  
Und nur die Liebe bleibt zurück,  
Die Lieb und ach, das Leid.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> I sit quietly on the hillside. / The sky is so clear; / The gentle breeze plays in the green valley, / Where, amid the first rays of spring, / I was once, oh, so happy. [ . . . ] And only love remains: / Love and, alas, sorrow.

The atmosphere, by turns pantheistic and rugged, marvellously illustrates the words of the text. From bar to bar, joy is transformed into sorrow, feverish passion or serene vision. The suspensions suggest a few things left unsaid, as does the fragmented coda. The recollection of the first bars of the opening Allegro, as the work draws to a conclusion, does not produce the effect of a consecration or a desire to round off the cycle, but of a fleeting reminiscence: the evocation of an already distant past, a bygone era that has left an indelible trace on the poet – but also the performer and the listener.

Whereas the sonata belongs to the 'grand genre', the **Moments musicaux D780** are salon pieces of uncertain chronology. The first complete edition of the cycle dates from July 1828, after the third piece had been published in 1823 under the title 'Air russe' and the sixth in 1824 as 'Plaintes d'un troubadour'. The title 'musical moments' itself is a new term that draws the attention to the singularity of the instant. The combination of brief, varied numbers looks forward to the mosaic forms of Romanticism, offering a motley mixture of horn calls, bucolic scenes, village dances, lively marches, laments, cries, stylised lieder and dreamy pieces, which together reveal a gentle, rueful worldview.

The first piece, pastoral in character, immediately reveals the nature of Schubert's approach to composition: the varied reiteration of the elements, the frequent shifts between major and minor, the incursions into remote keys, the ephemeral counterpoint and the panel-like forms that oblige the pianist to find constantly varying colours. The ensuing *Moment*, a contemplative Andantino in A flat major, develops into a lament in the central Trio and then into a heart-rending cry in the second and final occurrence of this *B* section, in a terrifying gradation. The third piece is short but famous: a moderately paced march underpinned by a haunting rhythm and often unexpected harmonies. This is followed by a *moto perpetuo* (the fourth *Moment*), reiterating the same elements in changing settings that endow the narrative with pathetic or stern colours. The fifth *Moment musical* is the only vehement piece in the collection: an impetuous march with brusque accents and marked rhythms, dominated by the minor mode. The set closes with a calm plaint, devoid of all pathos and grandiloquence. The pared-down material – a simple descending second, associated in music with the idea of lamentation – is constantly made to shimmer through the use of major-minor contrasts: no great passion, no great brilliance, but the expression of a mute sorrow, touching in its very modesty. More than salon works, the *Moments musicaux* resemble pages from a diary, disclosing a bittersweet perception of the world. They reflect a retreat into the private sphere after the devastation of the Napoleonic Wars, the failure of French ideals to penetrate Austrian society and the authoritarian assertiveness of the country's political regime. They underline the ever-greater importance accorded to the individual, while bearing witness to the pleasure of spending a moment in music and stressing its uniqueness: to live in the present instant and at the same time to lay bare the fleeting, ephemeral nature of that instant. And its fragility.

JEAN-FRANÇOIS BOUKOBZA  
Translation: Charles Johnston



„Ich bin krank. Ich habe schon 11 Tage nichts gegessen u. nichts getrunken u. wandle matt u. schwankend von Sessel zu Bett u. zurück“, schrieb Schubert im November 1828, einige Tage vor seinem Tod.<sup>1</sup> Sein Freund Spaun stellte schon am Ende jenes Sommers fest, dass der Komponist „angegriffen“ sei. Schuberts Befinden verschlechterte sich in der Tat kontinuierlich, was ihn jedoch nicht vom Komponieren abhielt. Er war im Gegenteil in den letzten Monaten seines Lebens äußerst produktiv, was in seinem Brief vom 2. Oktober 1828 an seinen Verleger Probst zum Ausdruck kommt: „Ich habe unter andern 3 Sonaten für's Pianoforte allein componirt, welche ich *Hummel* dediciren möchte. Auch habe ich mehrere Lieder von *Heine aus Hamburg* gesetzt, welche hier außerordentlich gefielen, und endlich ein Quintett für 2 Violinen, 1 Viola u. 2 Violoncelli verfertigt. Die Sonaten habe ich an mehreren Orten mit vielem Beyfall gespielt.“<sup>2</sup> Probst antwortete nicht gleich, und er war auch nicht bereit, diese Werke alle anzunehmen, was seltsam genug ist, gehören sie doch zu Schuberts schönsten Schöpfungen. So schrieb er am 6. Oktober 1828 an Schubert: „Von Ihren neuen Compositionen würden mir die Lieder am meisten conveniren und ich bitte um deren Zusendung. Was Sie ferner leicht Faßliches à 4/mains komponieren, [...] bitte ich mir ebenfalls mitzuteilen.“<sup>3</sup> Eine andere ablehnende Antwort kam vom Verleger Schott, der Schubert dessen *Moments musicaux* zurückschickte und dazu bemerkte: „Wenn Sie gelegentlich etwas minder Schweres und doch Brillantes auch in einer leichteren Tonart komponieren, dieses belieben Sie uns ohne weiteres zuzusenden.“<sup>4</sup>

Eine solche Kunst, die „minder schwer“ und „doch brillant“ ist, entspricht ganz dem Geschmack jener Zeit. Schubert wollte sich jedoch dieser Ästhetik nicht hingeben, auch wenn er damit einen selbstverschuldeten Misserfolg riskierte. Weder bei den Klaviertrios noch bei dem grandiosen Streichquintett in C-Dur mit zwei Violoncelli noch bei den letzten Klaviersonaten hielt er sich an die damals gültigen Regeln. Dass die Erfolge ausblieben, ist daher nicht erstaunlich. Allein die Länge dieser Werke dürfte das Publikum abgeschreckt haben, das mit einer solcherart gestalteten Klangrede nicht vertraut war. Dauer, Umfang und Inhalt hatten sich verändert: Schubert eröffnete ein neues musikalisches Zeitalter, indem er sich von Beethovens aufwändiger thematischer Arbeit weit entfernte. Wo dieser sich wie besessen mit den Ausgangselementen beschäftigte, sie unermüdlich zerlegte und wieder zusammenfügte, um in den letzten Takten zu einer idealen Formulierung zu finden, exponiert jener gleich zu Beginn eine perfekte Melodie, die er in der Folge mit einigen Änderungen in unablässig variierten Klangkontexten wiederholt.

Dies ist etwa der Fall bei der *Sonate für Klavier in A-Dur D 959*. Die ungestümen Zurufe in den Anfangstakten, die einer nachdrücklichen, fast autoritären Aufforderung gleichkommen, wandeln sich rasch in eine gefühlsbetonte Stimmung. Auch im weiteren Verlauf macht sich kein heroischer Ton breit, und die zentrale Durchführung führt nicht zu einem Höhepunkt, sondern stellt vielmehr eine Erkundung von Freud und Leid des Daseins dar. Mit einer schlichten Figur, die unmerklich am Ende der Exposition zu hören ist, geht es in die entferntesten Tonarten. Sie lässt den Zuhörer unbekannte Pfade entdecken, die wiederum verschüttete, wenn nicht verdrängte Erinnerungen ins Bewusstsein zu holen scheinen. Der Ton ist oft beschaulich, wobei die Musik keineswegs statisch ist und zuweilen auch eine gewisse Wucht hat. So wird das verzweifelte Klagen des langsamen Satzes – ein murrendes Jammern, eine Art inneres Weinen oder erstickter Schrei – von einer Episode unterbrochen, die von ungemeiner Härte geprägt ist und deren Klang an die Grenze des Lärms geht. Dieser Moment ist umso ausdrucksvoller, als er unvermittelt eintritt und zeitlich klar umrissen ist. Die freudige Stimmung des *Scherzo* bringt den Trost, der nach solch intensiven Passagen nötig ist, erinnert aber auch flüchtig an die heftigen Anwandlungen im ersten Satz, wenn der Diskurs von einer energisch in Moll absteigenden Tonleiter unterbrochen wird. Im *Trio* als zentralem Abschnitt wechseln Hell und Dunkel ab, indem Pausen, Verzögerungen und Modulationen wie Bruchstücke unvermittelt in die Klangsprache eingestreut werden. Den Abschluss des Werks bildet ein ausgedehntes Rondo. Dieser Satz bedient sich für sein Material des Lieds *Im Frühling* D 882, dessen Text von Ernst Schulze die Einsamkeit in der Natur und die Erinnerung an das verlorene Glück beschreibt, die den gegenwärtigen Kummer wachruft: „Still sitz ich an des Hügels Hang, / Der Himmel ist so klar, / Das Lüftchen spielt im grünen Tal, / Wo ich beim ersten Frühlingsstrahl / Einst, ach so glücklich war. [...] Und nur die Liebe bleibt zurück, / Die Lieb und ach, das Leid.“ Die mal pantheistische, mal von Aufregung erfüllte Stimmung widerspiegelt den Text auf wunderbare Weise. Freude verwandelt sich im Laufe der Takte in Schmerz, in eine fiebrige Leidenschaft oder in heitere Visionen. Stockende Momente, etwa die Verkürzungen in der Coda, deuten auf Unausgesprochenes hin. Dass im letzten Abschnitt auf die ersten Takte des *Allegro* zurückgegriffen wird, geschieht nicht in der Absicht eines krönenden Abschlusses oder der Vollendung des Zyklus, sondern ist eine flüchtige Erinnerung: an eine nunmehr weit zurückliegende Vergangenheit, an eine längst verflossene Zeit, die im Dichter – aber auch im Interpreten und Zuhörer – eine unauslöschliche Spur hinterlässt.

1 Brief vom 12. November 1828 in: Otto Erich Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel, Basel etc. 1964, S. 546

2 Ebenda, S. 540

3 Ebenda, S. 542

4 Brief vom 30. Oktober 1828, ebenda, S. 545

Während man bei der Klavier-sonate von einer „großen“ Gattung sprechen kann, stellen sich die *Moments musicaux* D 780 als eine Art Salonstücke dar, deren Chronologie unklar ist. Die erste vollständige Ausgabe dieses Zyklus erschien im Juli 1828, nachdem 1823 unter dem Titel „Air russe“ das dritte Stück herausgekommen war und 1824 das sechste, unter dem Titel „Plaintes d'un troubadour“. Der Titel „Moments musicaux“ war eine Neuheit und verweist auf die Einzigartigkeit des Augenblicks. Die Kombination von kurzen, vielgestaltigen Stücken kündigt die mosaikartigen Formen der Romantik an: Es ist eine bunte Sammlung, wo Hornklänge ebenso zu hören sind wie Klagen und Rufe, eine Mischung aus ländlichen Szenen, Dorf tänzen, lebhaften Märschen, stilisierten Liedern oder träumerischen Stücken, in denen sich ein gleichmütiger und zugleich ernüchterter Blick auf die Welt bemerkbar macht.

Die erste Nummer des Zyklus ist von pastoraler Art und offenbart sogleich die Natur von Schuberts künstlerischer Arbeit: Ihre Merkmale sind variierte Wiederholungen der Komponenten, häufiges Umschlagen von Dur nach Moll, Passagen mit weit auseinanderliegenden Tonarten, ein kurzlebiger Kontrapunkt und flächige Formen, die den Pianisten zwingen, ständig neue Klangfarben zu finden. Im zweiten *Moment*, einem versonnenen *Andantino* in As-Dur, findet eine Entwicklung statt hin zur Klage im zentralen Trio, und eine allmähliche, schauerliche Steigerung führt zum herzerreißenden Rufen in der letzten Rückkehr der Episode. Das dritte Stück hat Berühmtheit erlangt. Es ist ein kurzer, mäßig bewegter Marsch, der auf einem eindringlichen Rhythmus und oft unerwarteten Harmonien basiert. Es folgt als viertes *Moment* ein „Perpetuum mobile“, in dem die immer gleichen Elemente repetiert werden und dabei in einem jeweils anderen Licht erscheinen, das wiederum den pathetischen oder strengen Akzenten ihre Farbe verleiht. Das einzige lebhafteste Stück der Sammlung ist das fünfte: ein stürmischer Marsch mit unvermittelten Betonungen, markanten Rhythmen und dominierender Molltonart. Den Abschluss bildet eine ruhige Wehklage ohne Pathos und ohne Überschwang. Das einfache Material – eine schlichte, fallende Sekunde, die in der Musik mit der Vorstellung des Seufzens in Verbindung gebracht wird – schillert durch den Dur-Moll-Kontrast immer wieder in anderen Farben: Hier herrscht keine große Leidenschaft, es gibt keinen heftigen Ausbruch, vielmehr kommt ein stummer Schmerz zum Ausdruck, der gerade wegen seiner Unauffälligkeit zu berühren vermag. Es erweist sich, dass die *Moments musicaux* doch mehr als reine Salonstücke sind, nämlich eine Art Tagebuch, in dem eine bittersüße Wahrnehmung der Welt durchscheint. Diese Stücke stehen für den Rückzug in die Privatsphäre nach den verheerenden napoleonischen Kriegen, dem gescheiterten Eindringen französischer Ideale und der Festigung des autoritären österreichischen Regimes. Sie unterstreichen die wachsende Bedeutung des Individuums, zeugen von dem Vergnügen, sich einen Moment lang der Musik hinzugeben, und betonen dessen Einzigartigkeit: Man lebt den Augenblick und weiß gleichzeitig um seine Flüchtigkeit und Vergänglichkeit. Und um die Zerbrechlichkeit.

JEAN-FRANÇOIS BOKOBZA  
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

# Adam Laloum – Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

JOHANNES BRAHMS  
**Piano Sonata No.3 Op.5  
7 Fantasien Op.116**  
CD HMM 902666



“Grand disque d'un pianiste majeur de notre temps.”  
– **Classica**

‘Laloum is a noted chamber player, but this recording is a reminder of his solo excellence...The Op. 116 Fantasien are gorgeously played, Laloum making the most of the huge landscape they inhabit.’  
– **BBC Music Magazine**

„Was Laloums jüngste Brahms-Darstellungen so hörenswert macht, ist die Verbindung von pianistisch großem, aber niemals hartem oder klobigem Zugriff mit einem Spielfluss, der trotz sehr sorgfältiger Umsetzung des Notentextes niemals ins Stocken gerät – auch nicht an den vielen pianissimo- und pianopianissimo-Stellen der Sonate, die oft und gern überspielt werden!“  
– **Fono Forum**

FRANZ SCHUBERT  
**Piano Sonatas D. 894 & 958**  
CD HMM 902660



“Pour servir ce double Schubert, un pianiste qui partage avec le compositeur le génie de l'assimilation. Magnifique !”  
– **Le Monde**

“Adam Laloum ne lâche pas la proie pour l'ombre et tient une sublime ligne claire, réfléchie et profonde.”  
– **Le Figaro**

“D'un mouvement à l'autre, Adam Laloum ne cesse d'ouvrir de nouvelles fenêtres sur le monde schubertien – à chacun d'y voir et d'y entendre ce qu'il veut. Nulle place, en tout cas, pour l'affectation ni pour l'ego dans ce piano à la technique irréprochable mais discrète, frémissant, subtil, volontiers chantant.”  
– **Télérama**

“Poète discret et sensible, le pianiste Adam Laloum jette une lumière douce sur ces œuvres témoignant à la fois de la fragilité et de la créativité du compositeur dans ses dernières années.”  
– **Classica**



# TAP

THÉÂTRE  
AUDITORIUM  
POITIERS  
SCÈNE  
NATIONALE

En figure de proue du centre-ville, se situe le TAP – Théâtre Auditorium de Poitiers, dont l'architecture est signée João Carrilho da Graça. Sa salle de théâtre de 720 places et son auditorium de 1020 places constituent deux outils d'excellence au service d'une programmation pluridisciplinaire qui fait une large place à toutes les musiques.

L'exceptionnelle acoustique de l'auditorium est désormais reconnue comme l'une des meilleures d'Europe. Depuis sa création, le TAP accueille une série d'enregistrements discographiques, réalisés par les orchestres associés (Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées et ensemble Ars Nova), et de prestigieux solistes et ensembles dont Anne Queffélec, le Quatuor Modigliani, Vanessa Wagner, Anne Gastinel & le Quatuor Diotima, Bertrand Chamayou, Rémi Geniet, Jean Rondeau, Maude Gratton & Il Convito, Amandine Beyer & Gli Incogniti, Damien Guillon & Le Banquet Céleste, Sébastien Daucé & Ensemble Correspondances...

*The TAP – Theatre Auditorium of Poitiers has been designed by João Carrilho da Graça and is located like a figurehead of the city. Its 720 seats theatre hall and its 1020 seats auditorium allow it to feature the cultural season's programs of the Scène Nationale.*

*The Auditorium's exceptional acoustics are already known for being among the best in Europe. Since its creation, the Scène Nationale de Poitiers has been hosting a series of recordings by associated orchestras (Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées and ensemble Ars Nova), as well as prestigious soloists and ensembles such as Anne Queffélec, Quatuor Modigliani, Vanessa Wagner, Anne Gastinel & Quatuor Diotima, Bertrand Chamayou, Rémi Geniet, Jean Rondeau, Maude Gratton & Il Convito, Amandine Beyer & Gli Incogniti, Damien Guillon & Le Banquet Céleste, Sébastien Daucé & Ensemble Correspondances...*

Das TAP – Auditorium-Theater von Poitiers – des Architekten João Carrilho da Graça ist so etwas wie das Aushängeschild der Stadt. Der Theatersaal und das Auditorium (720 bzw. 1020 Plätze) eignen sich hervorragend für eine multidisziplinäre Programmgestaltung, bei der allen Musikgenres große Bedeutung beigemessen wird. Die außergewöhnliche Akustik des Auditoriums gilt inzwischen als eine der besten europaweit. Seit seinem Bestehen wurden im TAP eine Reihe von Plattenaufnahmen gemacht unter Beteiligung von Partnerorchestern (Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées und ensemble Ars Nova), sowie renommierten Solisten und Ensembles wie z.B. Anne Queffélec, das Quatuor Modigliani, Vanessa Wagner, Anne Gastinel & das Quatuor Diotima, Bertrand Chamayou, Rémi Geniet, Jean Rondeau, Maude Gratton & Il Convito, Amandine Beyer & Gli Incogniti, Damien Guillon & Le Banquet Céleste, Sébastien Daucé & Ensemble Correspondances...

Avec le soutien du Centre national de la musique et du Théâtre Auditorium de Poitiers



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2024

Enregistrement : avril 2023, TAP - Théâtre Auditorium de Poitiers (France)

Direction artistique, prise de son, montage et mastering : Hugues Deschaux

Accord piano : Cyril Mordant

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo Adam Laloum : © Julien Benhamou

Maquette : Atelier harmonia mundi

[harmoniamundi.com](http://harmoniamundi.com)

HMM 902386