

A black and white photograph of a woman, Claire Désert, looking down with a contemplative expression. Her hair is slightly messy, and her hand is resting near her chin. The lighting is dramatic, highlighting her face against a dark background.

Robert
Schumann
.....
Claire Désert piano

Davidsbündlertänze opus 6

1. Lebhaft	01'43"
2. Innig	01'53"
3. Mit Humor (Etwas hahnbüchen)	01'28"
4. Ungeduldig	00'45"
5. Einfach	02'16"
6. Sehr rasch (und in sich hinein)	01'53"
7. Nicht schnell (mit äußerst starker Empfindung)	04'55"
8. Frisch	01'04"
9. Lebhaft	01'35"
10. Balladenmässig, sehr rasch	01'28"
11. Einfach	02'03"
12. Mit Humor	00'38"
13. Wild und lustig	03'25"
14. Zart und singend	02'46"

15. Frisch	01'46"
16. Mit gutem Humor	01'24"
17. Wie aus der Ferne	04'30"
18. Nicht schnell	02'49"

Intermezzi opus 4

19. Allegro quasi maestoso, en la majeur	03'09"
20. Presto a capriccio, en mi mineur	04'43"
21. Allegro marcato, en la mineur	04'40"
22. Allegro semplice, en do majeur	01'35"
23. Allegro moderato, en ré mineur	04'17"
24. Allegro, en si mineur	03'12"

Durée totale : 60 minutes

.....
Enregistrement réalisé salle de l'Horloge à Gramat (Lot) par Grégory Beaufays en juin 2005 / Direction artistique, montage et mastering : Etienne Collard / Conception et suivi artistique : François-René Martin, René Martin / Piano et accord : Denijs De Winter (Pianomobil) / Photos : Vincent Garnier / Design : Jean-Michel Bouchet et Marie Piriou - LM Portfolio / Réalisation digipack : saga.illico / Remerciements à Lucien Vayssié
Fabriqué par Sony DADC Austria / © et © MIRARE 2007, MIR 024

MIRARE PRODUCTIONS/mail : info@mirare.fr - adresse : 16 rue Marie-Anne du Boccage, 44000 Nantes - France
.....

Schumann

Le 19 février 1837, Berlioz adressait un long courrier à Schumann : « Je ne veux pas finir ma lettre sans vous dire quelles heures délicieuses j'ai passées dernièrement à lire vos admirables œuvres pour piano ; il m'a semblé qu'on n'avait rien exagéré en m'assurant qu'elles étaient la continuation logique de celles de Weber, Beethoven et Schubert. »

La musique de piano de Schumann reste étroitement liée aux événements de sa vie personnelle, révélatrice de ses interrogations, de ses hésitations et des contradictions. Ses plus grandes partitions pour piano datent des années qui ont précédé son mariage avec Clara, pianiste prodige, fille du maître de Schumann, Friedrich Wieck.

« Opéra sans texte » disait Schumann, les dix-huit pièces des *Dauidsbündlertänze*, écrites en 1837, sont comme autant de réponses haletantes aux questions qu'il se posait entre son moi et son double. On y lit aussi l'expression intense de l'attente angoissée qu'il endura cinq ans durant : y passent en effet les échos de cette période sombre au cours de laquelle Schumann, tout à son amour pour Clara, lutta avec acharnement pour conquérir la jeune femme contre la violente opposition

du père Wieck. C'est grâce à la justice qu'il gagnera en 1840.

L'œuvre fut publiée en 1838 sans nom d'auteur mais avec le titre de *Pièces caractéristiques* composées par Florestan et Eusébius, chaque pièce étant signée d'une initiale F. ou E., ou des deux réunies. Schumann révisa sa partition en 1850, supprima les initiales et le terme *tänze*. Au seuil de l'adolescence, Schumann qui avait passé ses années de jeunesse dans la librairie paternelle de Zwickau, se posa l'inquiétante question du choix entre musique et poésie, dilemme difficile qui le conduira aux graves crises d'autodestruction dont on connaît l'issue. Si la musique l'emporta, jamais l'ivresse de la littérature ne quittera ce passionné de la poésie de Jean Paul et Hoffmann, hanté comme ses modèles par l'idée du moi et de son double. En 1834, il avait fondé une revue de critique musicale, la *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik* à laquelle il avait associé une confrérie de compagnons, les *Dauidsbüundler* (ou *Compagnons de David*), en référence au roi David, musicien parti en guerre contre les Philistins. L'association n'existait, disait-il, que dans l'esprit de son fondateur, bien que ses membres, sous leurs pseudonymes, aient été pour la plupart bien



réels. En tête de la confrérie, les doubles schumanniens, Eusébius, le tendre et rêveur, et Florestan, le passionné fougueux et autour d'eux Mendelssohn (Meritis), Heller (Jeanquirit), Wieck (Maître Raro), mais aussi Mozart, Schubert, Berlioz, tous ennemis des Philistins de la musique, « musiciens et autres », critiques et public réactionnaires et hostiles à la nouveauté, tels Czerny et son manque d'imagination, Thalberg et sa vanité de virtuose.

Les combats qu'il a livrés pour conquérir Clara sont, disait Schumann, la principale source des Davidsbündler : plus que des danses véritables, ces dix-huit pièces forment un cycle de morceaux unis par une étonnante liberté, tonale, rythmique et formelle. Au cœur de l'assaut des Compagnons de David contre les règles musicales apparaît en filigrane le personnage aimé de Clara, dont le motif ouvre, à la main gauche, la première pièce *Lebhaft* (Vif), sorte de valse souple et modérée, « bousculée » écrivait Marcel Beaufils, traversée de dessins onduleux de croches en arpèges, d'une élégance presque chopinienne, signée des doubles initiales de Florestan et Eusébius qui se distribuaient l'âme de Schumann. L'idée mélodique et

rythmique de la courte deuxième danse, *Innig* (Intime), née sous la plume d'Eusébius, où les accents se répartissent entre les deux mains, sera reprise dans la partie centrale de la dix-septième pièce. La première édition du morceau suivant donnait comme indication de tempo *Etwas hahnbüchen* (Un peu fanfaron), la seconde indiquait *Mit Humor* : elle est due à l'évidence à Florestan dans un climat qui pourrait être celui du Carnaval. C'est encore le bouillant Florestan qui s'exprime à travers les syncopes et les octaves du quatrième numéro, *Ungeduldig* (Impatient). Eusébius l'indécis lui répond dans une pièce lyrique *Einfach* (Simple), dont l'épisode médian s'assouplit au rythme de ses triolets de croches. Revoici Florestan dans la sixième danse, *Sehr rasch* (Très rapide), sur un 6/8 dérythmé et une basse trépidante, marquée par des syncopes et par un vertigineux staccato central qui conduit à la coda. Le morceau suivant, *Nicht schnell* (Pas vite) ressemble à une grande improvisation d'Eusébius : l'instabilité tonale et le contraste entre les deux parties trahissent les indécisions et les doutes du personnage. Florestan jaillit dans le bondissement haletant des contretemps de la huitième pièce, allant du grave à l'aigu dans un climat « frais », *Frisch*.

Elle précède une page plus dramatique, *Lebhaft* (Vif) aux rythmes obstinés de la main droite. Au milieu du recueil, c'est Florestan qui paraît de nouveau dans un morceau auquel Schumann a donné le caractère d'une ballade, *Balladenmässig*, sur un rythme à trois temps créant l'illusion d'un 6/8, puis paraît l'hésitant Eusébius, *Einfach* (Simple), dans une danse comparée par Cortot à une sorte de chanson populaire. Avec humour, *Mit Humor*, revient Florestan, effronté et bondissant. Les doubles schumanniens signent de leurs initiales la pièce qui vient ensuite, *Wild und lustig* (Sauvage et joyeux) : aux imitations et à la fermeté répond un épisode rêveur et grave. La douce méditation d'Eusébius dans la quatorzième pièce *Zart und singend* (Tendre et chantant) se clôt par une brève coda de huit mesures. Les doubles de Schumann se réunissent alors dans une manière de *laendler* soutenus par de longs trilles et arpegges (*Frisch*), avant que s'enchaînent deux pièces, la première, *Mit gutem Humor* tout en staccato et accords puissants, la seconde, *Wie aus der Ferne* (Comme venant de très loin), traduction d'une expression intime, où se réunissent une dernière fois Eusébius et Florestan. Voici, *Nicht schnell* « le sublime épilogue, décrit par Harry

Halbreich, où le rêve l'emporte, et l'amour et le chant de la nuit ». Tout s'apaise « au gré de magnifiques modulations nocturnes », et avec sérénité, la musique s'évanouit doucement dans les graves du clavier.

Schumann n'avait que vingt-deux ans, lorsqu'en 1832, tiraillé entre ses multiples aspirations mais conscient de sa vocation musicale, il composa son premier chef-d'œuvre pianistique, les *Intermezzi* op. 4, après avoir déjà livré au public plusieurs pages pour piano, parmi les plus célèbres aujourd'hui. Les *Intermezzi* « se situent, selon Harry Halbreich, au centre de la grande période de virtuosité du piano schumannien ». Sorte d'abrégé des rythmes schumanniens, cette suite de six mouvements, que le compositeur aurait voulu appeler *pièces fantastiques*, fourmille d'innovations pianistiques et met déjà en évidence les caractéristiques de son langage, les oscillations de tempo, les rythmes syncopés, l'enchaînement d'épisodes contrastés. Tous en trois parties, les *Intermezzi* renferment un épisode central nommé par Schumann *Alternativo*. Le premier intermezzo est un *Allegro quasi maestoso* en la majeur introduit par un canon autour



du thème principal pointé qui se résout bientôt sur une idée secondaire ascendante où se succèdent octaves, quarts, tierces. Après un développement aux modulations complexes du motif canonique, deux mesures permettent l'enchaînement avec un épisode *Più vivo fantasque* où s'opposent le petit motif souple de la basse et les traits d'octaves de la main droite. Après un bref retour de l'épisode canonique, l'idée secondaire ascendante vient conclure dans un crescendo. Le deuxième intermezzo, *Presto a capriccio* en mi mineur plante immédiatement le décor tonal qu'il impose avec deux accords. Aussitôt se déploie un remous passionné à 6/8 à l'octave des deux mains, anticipation des accents frémissants des *Phantasiestücke* op. 12 de 1837. Un second thème enflammé lui répond, jusqu'à l'*Alternativo* à 2/4 : Schumann délivre à l'interprète la clé du morceau en citant au-dessus des notes de la mélodie les premiers mots de Marguerite au rouet de Goethe (*Meine Ruh' ist hin, Ma paix s'en est allée*), et ce sont les mots de Goethe qui chanteront une dernière fois sur les sept mesures finales. Le troisième intermezzo, *Allegro marcato* en la mineur « bizarre et fiévreux, mais d'un burlesque quelque peu macabre, constitue

la première manifestation de fantastique hoffmannesque dans l'œuvre de Schumann » (H. Halbreich). Son petit motif fiévreux est brièvement interrompu par un mystérieux thème de choral, tandis que l'*Alternativo* tourbillonne, presque désinvolte. La reprise resserrée du choral et du motif initial annonce l'enchaînement avec le quatrième intermezzo, *Allegro semplice* en ut majeur. Cette page brève et sereine d'une grande richesse polyphonique se conclut par trois mesures de coda, comme un hommage à Schubert.

La musique se fait plus passionnée encore dans le cinquième intermezzo *Allegro moderato* en ré mineur où s'entremêlent des fluctuations rythmiques et harmoniques, jusqu'à l'*Alternativo* où l'emporte l'enharmonie. On ne peut que rester stupéfait devant une telle hardiesse sous les doigts d'un compositeur de vingt-deux ans. La virtuosité du dernier intermezzo *Allegro* en si mineur nous rapproche de Chopin auquel Schumann vouait une profonde admiration. Y passe une rapide citation des *Variations Abegg* op. 1, et après un *Alternativo* bondissant, se referme le livre des Intermezzi que son auteur comptait parmi les meilleures œuvres qu'il eût composées.

Adélaïde De Place

Claire Désert, piano

Entrée dès l'âge de 14 ans au CNSMD de Paris, Claire Désert obtient un double Premier Prix de piano et de musique de chambre dans les classes de V. Yankoff et J. Hubeau. Admise au cours de la même année en cycle de perfectionnement de piano, elle se voit attribuer par le gouvernement français une bourse pour une année d'études à Moscou dans la classe d'E. Malinin au Conservatoire Tchaïkovski ; à son retour, elle parachève sa formation par un cycle de perfectionnement de musique de chambre dans la classe de R. Pidoux. Régulièrement invitée comme soliste à de grands festivals, Claire Désert collabore également avec plusieurs orchestres de renom. Passionnée de musique de chambre, elle se produit aussi avec des artistes éminents tels que R. Pasquier, E. Strosser, A. Gastinel, G. Caussé, ainsi qu'avec le Quatuor Parisii et le Quintette Moraguès. Sa discographie déjà bien étoffée compte un disque Schumann, un disque des Concertos de Scriabine et de Dvorák avec l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg, récompensé d'une Victoire de la Musique en 1997, un enregistrement à deux pianos avec E. Strosser consacré à Brahms (Virgin), et deux disques réalisés avec

A. Gastinel, l'un dédié à Schumann, l'autre à Schubert (Naïve). Sur tous les continents, Claire Désert séduit son public par la grâce, la profondeur et l'humilité de ses interprétations.



Schumann

On 19 February 1837, Berlioz wrote a long letter to Schumann: 'I do not want to close my letter without telling you what delightful hours I have recently spent reading through your admirable piano works; it seemed to me that people had not exaggerated in the slightest when they assured me your pieces were the logical continuation of those of Weber, Beethoven and Schubert.'

Schumann's piano music is closely linked to the events of his personal life, revealing his self-questioning, hesitations and contradictions. His greatest works for the instrument date from the years preceding his marriage to Clara, the piano prodigy and daughter of Schumann's teacher Friedrich Wieck. 'An opera without a text', as Schumann called them, the eighteen pieces of the *Davidsbündlertänze*, written in 1837, are like a series of breathless answers to the questions he was asking himself about the relationship between the two sides of his personality. One may also read in it an intense expression of the agonising wait he endured for five years: there are echoes of that sombre period in which Schumann, entirely absorbed by his love for Clara, obstinately fought to conquer the young woman against the violent


opposition of Wieck. It was only thanks to the law that he won his case in 1840.

The work was published in 1838 without the composer's name, under the title *Pièces caractéristiques composées par Florestan et Eusebius*, each piece being signed with the initial 'F' or 'E', or the two together. Schumann revised the score in 1850, deleting the initials and the suffix *-tänze*.

On the threshold of adolescence, having spent his boyhood in his father's bookshop in Zwickau, Schumann found himself confronted with the worrisome choice between music and poetry, a difficult dilemma that was to lead to the grave crises of self-destruction whose final outcome we know only too well. Although it was music that won, the exhilaration of literature was never to desert this passionate lover of the poetic universe of Jean Paul and Hoffmann, who like them was haunted by the idea of the self and its alter ego. In 1834 he had founded a journal of musical criticism, the *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik*, with which he had associated the idea of a league of companions, called the *Davidsbündler* (Companions of David) in reference to the biblical King David, a musician who waged war on the Philistines. He said that the association

existed only in the mind of its founder, although its members, under their pseudonyms, were for the most part real enough. At the head of the league were Schumann's alter egos, the tender, dreamy Eusebius and the passionate, fiery Florestan, surrounded by Mendelssohn (Meritis), Heller (Jeanquirit), Wieck (Meister Raro), but also Mozart, Schubert, and Berlioz, all enemies of the Philistines of music, 'musicians and others', reactionary critics and audiences hostile to innovation, such as Czerny and his lack of imagination or Thalberg and his virtuoso's vanity.

Schumann claimed that the struggles he had gone through to win Clara's hand were the principal source for the *Dauidsbüandler*: rather than true dances, these eighteen pieces form a cycle unified by an astonishing degree of liberty, tonal, rhythmic and formal. At the very heart of the companions' assault on the rules of music, the beloved figure of Clara peeps through: her motif (in the left hand) opens the first piece, *Lebhaft* (Lively), a sort of flexible, moderate waltz, which Marcel Beaufrils called 'jostling', shot through with undulating patterns of quaver arpeggios, almost Chopinesque in their elegance, and signed with the joint initials of Florestan and Eusebius, who



between them governed Schumann's soul. The melodic and rhythmic idea of the short second dance, *Innig* (Heartfelt), born of Eusebius's pen, with its accents split between the two hands, will be reprised in the central section of the seventeenth piece. The first edition of the next piece bore the interpretation mark *Etwas hahnbüchen* (Somewhat outrageously), while the second indicated *Mit Humor*: it is clearly due to Florestan, in an atmosphere that might be that of Carnival. It is once again the hotheaded Florestan who speaks in the syncopations and octaves of the fourth number, *Ungeduldig* (Impatient). The indecisive Eusebius answers him in a lyrical piece, *Einfach* (Simple), whose central episode relaxes to the rhythm of its quaver triplets. Now here is Florestan again in the sixth dance, *Sehr rasch* (Very fast), to an arhythmic 6/8 and a hectic bass, marked by syncopations and a dizzying central staccato section which leads to the coda. The following piece, *Nicht schnell* (Not fast), resembles a broad improvisation by Eusebius: the tonal instability and the contrast between the two parts betray the character's indecisions and doubts. Florestan bursts forth in the breathlessly springy cross-rhythms of the eighth piece, running the gamut from low

to high registers in a 'brisk' (Frisch) mood. This precedes a more dramatic, Lebhaft movement with ostinato rhythms in the right hand.

In the middle of the set, it is Florestan who appears again in a piece to which Schumann gave the character of a ballade (Balladenmässig), to a triple-time rhythm creating an illusion of 6/8; then the hesitant Eusebius returns, Einfach, in a dance compared by Cortot to a folksong. Florestan is once more to the fore in a cheeky, springy number marked Mit Humor. Both of Schumann's alter egos sign their initials to the next piece, Wild und lustig (Wild and cheerful): polyphonic imitations and resolve are answered by a grave, dreamy episode. Eusebius's gentle meditation in the fourteenth piece, Zart und singend (Tender and singing) is concluded by a brief eight-bar coda. Then Schumann's twin selves combine in a sort of ländler, supported by long trills and arpeggios (Frisch), before two pieces which run directly into one another – the first, Mit gutem Humor (Good-humouredly) entirely given over to staccatos and powerful chords, the second, Wie aus der Ferne (As if from the distance), conveying an inward expressiveness – where Eusebius and Florestan join forces one last time. And here is

Nicht schnell 'the sublime epilogue', as Harry Halbreich puts it, 'where dreaming prevails, and love and the song of the night'. The mood grows ever calmer, 'drifting on magnificent nocturnal modulations', and serenely, gently, the music dies away in the lowest register of the keyboard.

Schumann was only twenty-two years old in 1832 when, torn between his multiple aspirations but conscious of his musical vocation, he composed his first pianistic masterpiece, the Intermezzi op. 4, having already published several piano works which are today among his most famous. To quote Harry Halbreich once again, the Intermezzi 'lie at the centre of the great period of Schumannesque virtuosity on the piano'. This suite of six movements, which the composer would have liked to call 'Pièces phantastiques', is in a sense a précis of Schumann's rhythms, teeming with pianistic innovations and already displaying the characteristics of his language, the oscillations of tempo, the syncopations, the succession of contrasted episodes. All the Intermezzi are in three parts, framing a central episode which Schumann calls Alternativo. The first intermezzo is an Allegro

quasi maestoso in the major introduced by a canon on the principal theme (in a dotted rhythm), which is soon resolved in an ascending secondary idea with successive octaves, fourths, and thirds. After a development of the canonic motif in complex modulations, a two-bar transition leads into a whimsical Più vivo episode setting the short, flexible motif in the bass against octave runs in the right hand. After a brief return of the canonic episode, the ascending secondary idea concludes the piece in a crescendo. The second intermezzo, Presto a capriccio in E minor, immediately sets the tonal framework with two chords. Straight after these comes a passionate swirling passage in 6/8, in octaves in the two hands, foreshadowing the quivering accents of the Phantasiestücke op.12 of 1837. An ardent second theme answers it, until we come to the Alternativo in 2/4: here Schumann gives the performer the key to its interpretation by quoting above the notes of the melody the first words of Goethe's Gretchen am Spinnrade ('Meine Ruh' ist hin, My peace is gone), and it is Goethe's words that will ring a last time over the final seven bars. The third intermezzo, Allegro marcato in A minor, 'bizarre and feverish, but with a somewhat macabre comical tone, constitutes

the first manifestation of the Hoffmannesque supernatural in Schumann's output' (Harry Halbreich). Its short, feverish motif is briefly interrupted by a mysterious chorale theme, while the Alternativo whirls on its way in almost offhand fashion. The shortened reprise of the chorale and the initial motif announces the transition to the fourth intermezzo, Allegro semplice in C major. This brief and serene movement, extremely rich in its polyphony, is concluded by a three-bar coda that resembles a homage to Schubert.

The music becomes still more passionate in the fifth intermezzo, Allegro moderato in D minor, which mingles rhythmic and harmonic fluctuations until the Alternativo in which enharmony dominates. One cannot but be astounded by such boldness from the pen of a composer aged just twenty-two.

The virtuosity of the final intermezzo, Allegro in B minor, brings us close to Chopin, whom Schumann deeply admired. A rapid quotation from the 'Abegg' Variations op. 1 flits by, and after a bouncy Alternativo we come to the end of the set of Intermezzi, which the composer regarded as one of the best works he had written.

Adélaïde De Place

Claire Désert, piano

Claire Désert entered the Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSMD) de Paris when she was just fourteen years old. After studies with Ventslav Yankoff and Jean Hubeau she received premiers prix in piano and chamber music. After admission to the postgraduate cycle, she was granted a French government scholarship to study for one year with Evgeny Malinin at the Tchaikovsky Conservatory in Moscow. Upon her return, she completed a second postgraduate year in chamber music with Roland Pidoux.

In addition to numerous solo appearances at international music festivals, Claire Désert also frequently performs with a number of celebrated orchestras. A keen chamber musician, she regularly partners such eminent artists as Régis Pasquier, Anne Gastinel and Gérard Caussé, as well as the Parisii Quartet and the Moraguès Quintet. Her catalogue of recordings is impressive and includes a Schumann recital, the Scriabin and Dvorák concertos with the Orchestre Philharmonique de Strasbourg (which received a Victoire de la Musique in 1997), a Brahms programme for two pianos with Emmanuel Strosser (Virgin), and two collaborations with Anne Gastinel,

one dedicated to Schumann, the other to Schubert (Naïve). Wherever she plays, Claire Désert touches her public by the grace, depth and humility of her interpretations.



Schumann

Am 19. Februar 1937 schrieb Berlioz Schumann: „Ich möchte meinen Brief nicht beenden, ohne Ihnen zu sagen, welche köstlichen Stunden ich kürzlich beim Spielen ihrer wunderbaren Klaviermusik verbrachte; man hatte wahrlich nicht übertrieben, als man sie die logische Fortsetzung von Webers, Beethovens und Schuberts nannte.“

Schumanns Klaviermusik enthält wahrscheinlich seine persönlichsten Aussagen, Wünsche und Widersprüche seiner Persönlichkeit. Die bedeutendsten Klavierwerke entstanden vor seiner Heirat mit Clara, der hochbegabten Pianistin und Tochter seines Lehrers Friedrich Wieck.

„Opern ohne Text“ nannte Schumann seine 1837 entstandenen Davidsbündlertänze. Die achtzehn Stücke wirken wie ein atemloses Frage- und Antwortspiel zwischen ihm selber und seinem Doppelgänger. Deutlich liest sich darin das fünf Jahre dauernde vergebliche Werben um Clara gegen den eisernen Willen ihres Vaters, bis zur glücklichen Heirat 1840. Das Werk erschien 1838 unter dem Titel Charakterstücke von Florestan und Eusebius komponiert, wobei jedes Stück entweder mit F., E. oder beiden zusammen signiert war.

Schumann überarbeitete es 1850 und strich die Initialen sowie die Bezeichnung Tänze.

Schumanns Liebe und Begabungen galten der Literatur, Poesie und Musik gleichermaßen. Die schwere Entscheidung der Berufswahl löste seine erste selbst zerstörerische Krise aus, wie sie ihn bis zu seinem traurigen Ende immer wieder heimsuchen würden. Zwar gewann schließlich die Musik, doch die Liebe zur Dichtung verließ ihn nie und wie seine Vorbilder Jean-Paul und Hoffmann verfolgte ihn zeitlebens die Idee des Doppelgängers. 1834 gründete er eine Musikzeitschrift, die Neue Leipziger Zeitschrift für Musik, und eine damit verbundene Bruderschaft die Davidsbündler, in Anlehnung an den Musiker König David, der gegen die Philister in den Krieg zog. Obwohl Schumann selbst sagte, dass die Bruderschaft nur in seinem Kopf existierte, standen die meisten Pseudonyme für reale Personen. Anführer der Davidsbündler waren natürlich Schumanns zwei Seelenaspekte, der verträumte Eusebius und der leidenschaftliche Florestan, daneben Mendelssohn (Meritis), Heller (Jeanquirit), Wieck (Meister Raro) sowie Mozart, Schubert und Berlioz. Sie alle bliesen zum Kampf gegen die Philister der Musik: Musiker, Kritiker und reaktionäres, dem Neuen

feindlich eingestelltes Publikum sowie der einfallslose Czerny oder Thalberg und seine Virtuosen-eitelkeit.

Die Kämpfe um Clara zu erobern hätten Schumann nach eigenen Aussagen zu den Davidsbündlertänzen inspiriert. Die achtzehn Stücke sind keine eigentlichen Tänze sondern ein Zyklus von Stücken, denen allen eine unglaubliche tonale, rhythmische und formale Freiheit gemeinsam ist. Im Kern der Angriffe der Davidsbündler gegen die musikalischen Regeln der Zeit erscheint andeutungsweise die geliebte Clara: ihr Motiv eröffnet in der linken Hand das erste Stück Lebhaft, ein sanfter Walzer mit arpeggierten Achteln von beinahe chopinscher Eleganz und signiert mit den beiden Initialen von Florestan und Eusebius, den zwei Seelenaspekten Schumanns. Die melodische und rhythmische Idee des kurzen zweiten mit Eusebius gezeichneten Tanzes Innig wo sich die Akzente gleichmäßig auf die rechte und linke Hand verteilen, wird im Mittelteil des siebzehnten Stückes wieder aufgenommen. In der ersten Ausgabe war das folgende Stück mit der Tempoangabe Etwas hahnbüchen überschrieben, in der zweiten Mit Humor: es entsprang natürlich Florestans Feder und lässt den Carnaval anklingen.

Auch im vierten Stück Ungeduldig kommt in den Synkopen und Oktaven der ungestüme Florestan zum Ausdruck. Der unentschlossene Eusebius antwortet im lyrischen Einfach mit einem Mittelteil in weichen Achteltriolen. Es folgt wieder Florestan im sechsten Tanz Sehr rasch in einem 6/8-Rhythmus über einem stark synkopierten Bass und einem Schwindel erregenden staccato Mittelteil, der zur Coda überführt. Das folgende Stück Nicht schnell scheint eine große Improvisation aus Eusebius Feder: die tonale Instabilität und die Gegensätze zwischen den zwei Teilen verraten seine Unentschlossenheit und Zweifel. In den Akzenten und atemlosen Sprüngen von den tiefen bis in die höchsten Lagen des achten Stückes bricht Florestan Frisch hervor. Es folgt eine dramatischere Episode Lebhaft mit hartnäckigen Rhythmen in der rechten Hand. Zu Beginn des zweiten Teiles erscheint wiederum Florestan im Stück Balladenmässig, in einem Dreierhythmus, der die Illusion eines 6/8 schafft, darauf folgt der zögernde Eusebius Einfach in einem Volkslied ähnlichem Tanz. Mit Humor kehrt Florestan übermütig hüpfend zurück. Beide Seelenaspekte Schumanns zeichnen für das nächste Stück Wild und lustig: auf die Bestimmtheit der Imitationen

folgt eine ernste und träumerische Episode. Die sanfte Meditation des Eusebius im vierzehnten Stück Zart und singend schließt mit einer kurzen acht-taktigen Coda. Eusebius und Florestan treten erneut gemeinsam auf in Frisch, einer Art Ländler mit langen Trillern und Arpeggios, gefolgt von den kräftigen staccato Akkorden von Mit gutem Humor und in Wie aus der Ferne erscheinen sie zum letzten Mal vereint. Zum Schluss erklingt der wunderbare Epilog Nicht schnell, „wo vom Traum entführt, von der Liebe und vom Nachtgesang, sich in herrlichen nächtlichen Modulationen alles beruhigt“. (Harry Halbreich)

Schumann war gerade vierundzwanzig Jahre alt als er 1832, hin- und her gerissen zwischen seinen vielseitigen Begabungen und doch seiner musikalischen Berufung gewiss, mit den Intermezzi op. 4 sein erstes Meisterwerk schuf; er hatte zuvor bereits mehrere Eigenkompositionen vor Publikum gespielt. Harry Halbreich ordnet die Intermezzi in die bedeutende Periode von Schumanns virtuosen Klavierkompositionen ein. Diese Suite in sechs Sätzen, die Schumann eigentlich „fantastische Stücke“ hatte nennen wollen, scheint eine Zusammenfassung schumannscher Rhythmen,

sie wimmelt von pianistischen Einfällen und legt seine Musiksprache mit ihren Temposchwankungen, synkopierten Rhythmen und aufeinander folgenden Gegensätzen wunderbar dar.

Alle Intermezzi sind in drei Teile gegliedert und enthalten einen mit Alternativo bezeichneten Mittelteil. Das erste Intermezzo, Allegro quasi maestoso in A-Dur, beginnt mit einem punktierten Thema, das als Kanon bearbeitet wird und sich bald in einem zweiten aufsteigenden Thema mit Oktaven, Quarten und Terzen auflöst. Nach komplexen Modulationen des Kanonthemas leiten zwei Takte in ein Più vivo über, wo kleine wendige Motive im Bass den Oktaven der rechten Hand gegenüberstehen. Nach einer kurzen Reprise des Kanonmotivs schließt das Stück mit dem aufsteigenden Seitenthema in einem crescendo.

Das zweite Intermezzo, Presto a capriccio in e-Moll, bestimmt gleich mit den ersten beiden Akkorden die Stimmung des Stückes. Darauf entfaltet sich ein Wirbel in 6/8-Oktaven beider Hände und nimmt damit die fieberhaften Akzente der Fantasiestücke op. 12 von 1837 vorweg. Als Antwort folgt ein zweites zündendes Thema bis zum Alternativo



in 2/4: Schumann liefert uns hier gleich den Interpretationsschlüssel indem er über den Melodienoten die ersten Worte von Goethes Gretchen am Spinnrad zitiert (Meine Ruh' ist hin), die in den letzten sieben Takten ein weiteres Mal erklingen.

Im dritten Intermezzo, Allegro marcato in a-Moll, „seltsam und fieberhaft, aber auf beinahe makabre Art burlesk, erscheint zum ersten Mal in Schumanns Werk Hoffmans fantastische Welt“ (H. Halbreich). Das kleine fieberhafte Motiv wird kurz von einem geheimnisvollen Choralthema unterbrochen, während das Alternativo beinahe zu wild umherwirbelt. Die dichte Reprise des Chorals und des Anfangsmotivs kündigt das vierte Intermezzo, Allegro semplice in C-Dur, an. Dieses kurze und ruhige Stück scheint in seiner wunderbar reichen Polyphonie eine Hommage an Schubert.

Die Musik wird noch leidenschaftlicher im fünften Intermezzo, Allegro moderato in d-Moll, mit rhythmischen und harmonischen Schwankungen bis im Alternativo die Enharmonie Oberhand gewinnt. Die Kühnheit des vierundzwanzigjährigen Komponisten ist mehr als erstaunlich.

Die Virtuosität des letzten Intermezzo, Allegro

in h-Moll, nähert sich dem von Schumann zutiefst bewunderten Chopin an. Es erklingt ein kurzes Zitat der Abegg Variationen op. 1 und nach einem spritzigen Alternativo schließt sich das Buch der Intermezzi, das Schumann selber zu seinen besten Kompositionen zählte.

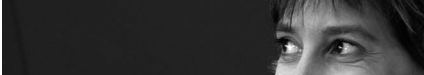
Adélaïde De Place

Claire Désert, Klavier

Claire Désert begann im Alter von 14 Jahren am CNSMD von Paris zu studieren und erhielt einen zweifachen ersten Preis im Fach Klavier und im Fach Kammermusik in den Klassen von V. Yankoff und J. Hubeau. Im selben Jahr wurde sie zum Nachdiplomkurs zugelassen und erhielt vom französischen Staat ein Stipendium, um ein Jahr in Moskau in der Klasse von E. Malinin am Tschaikowski Konservatorium zu studieren; nach ihrer Rückkehr bildete sie sich im Fach Kammermusik in der Klasse von R. Pidoux weiter. Claire Désert wird regelmäßig als Solistin zu den großen Festivals eingeladen und arbeitet mit renommierten Orchestern zusammen. Durch ihre besondere Liebe zur Kammermusik spielt sie mit Künstlerinnen und Künstlern wie R. Pasquier, E. Strosser, A. Gastinel und G. Caussé zusammen sowie

mit dem Parisii Quartett und dem Moraguès Quintett. Ihre Diskographie enthält eine CD mit Werken von Schumann und eine mit den Klavierkonzerten von S Scriabin und Dvorák mit dem Philharmonischen Orchester Straßburg (Auszeichnung Victoire de la Musique 1997), eine CD mit Werken von Brahms für zwei Klavier mit E. Strosser (Virgin) sowie zwei CDs zusammen mit A. Gastinel, eine mit Werken von Schumann und eine von Schubert (Naïve). In der ganzen Welt begeistert Claire Désert ihr Publikum mit ihrer eleganten und tiefgründigen Interpretationen.





Schumann

El 19 de febrero de 1837, Berlioz enviaba una larga misiva a Schumann: “No puedo terminar esta carta sin decir qué horas deliciosas he pasado en estos últimos tiempos leyendo sus admirables obras para piano; me parece que no es nada exagerado afirmar que son la continuación lógica de las de Weber, Beethoven y Schubert”.

La música para piano de Schumann está ligada íntimamente a los acontecimientos de su vida personal, revelando interrogaciones, dudas y contradicciones. Sus mayores partituras para piano de los años que precedieron su boda con Clara, virtuosa precoz, hija del maestro de Schumann, Friedrich Wieck.

“Opera sin texto”, decía Schumann, las dieciocho piezas de las Davidsbündlertänze, escritas en 1837, son como respuestas anhelantes a las preguntas que se planteaba entre su yo y su doble. Se lee también la expresión intensa de la angustiada espera que sufrió durante cinco años: aparecen en efecto los ecos de este período sombrío durante el cual Schumann, totalmente enamorado de Schumann, luchó obstinadamente por la conquista de la joven contra la oposición violenta de Wieck padre. Gracias a la justicia


ganará en 1840.

La obra fue publicada en 1838, sin nombre de autor, pero con el título de Piezas características compuestas por Florestan y Eusebius, con cada pieza firmada por una inicial, F. o E. o las dos juntas. Schumann revisó su partitura en 1850, suprimiendo las iniciales y el término tänze.

En el umbral de su adolescencia, Schumann, que había pasado sus años de juventud en la librería paterna de Zwickau, se planteó la cuestión inquietante de la elección entre música y poesía, dilema difícil que le llevará a las grandes crisis de autodestrucción con el resultado que se sabe. Si la música venció, la embriaguez de la literatura no dejará a este apasionado de la poesía de Jean-Paul y Hoffmann, habitado como sus modelos por la idea del yo y su doble. En 1834 había fundado una revista de crítica musical, la Neue Leipziger Zeitschrift für Musik a la que había asociado una cofradía de camaradas, los Davidsbündler (o Camaradas de David), en referencia al rey David, músico en guerra contra los filisteos. La asociación sólo existía, decía, en el espíritu de su fundador aunque sus miembros, tras sus seudónimos, fueran en su mayor parte bien reales. A la cabeza de la cofradía, los

dobles schumannianos, Eusebius el tierno y soñador y Florestan el apasionado fogoso, y en torno a ellos Mendelssohn (Meritis), Heller (Jeanquirit), Wieck (Maestro Raro) así como Mozart, Schubert, Berlioz, todos enemigos de los filisteos de la música, "músicos y otros", críticos y público reaccionarios y hostiles a la novedad, como Czerny y su falta de imaginación o Thalberg y su vanidad de virtuoso.

Los combates librados para conquistar Clara son, decía Schumann, la fuente principal de las Davidsbündler: más que danzas verdaderas, estas dieciocho piezas forman un ciclo de páginas unidas por una sorprendente libertad tonal, rítmica y formal. En el centro del asalto de los camaradas de David contra las reglas musicales se dibuja en filigrana el personaje amado de Clara cuyo motivo abre, en la mano izquierda, la primera pieza *Lebhaft* (vivo), especie de vals flexible y moderado, "zarandeado", escribía Marcel Beaufrils, atravesado por dibujos ondulantes de corcheas en arpeggios, de una elegancia casi chopiniana, firmado con las dobles iniciales de Florestan y Eusebius que se repartían el alma de Schumann. La idea melódica de la corta segunda danza, *Innig* (Íntimo), nacida de la



pluma de Eusebius, en la que los acentos se reparten entre las dos manos, será retomada en la parte central de la decimoséptima pieza. La primera edición de la página siguiente daba como indicación de tempo *Etwas hahnbüchen* (un poco jactancioso), la segunda indicaba *Mit Humor*: es obra claramente de Eusebius en un clima que podría ser el de Carnaval. Es también el ardiente Florestan quien se expresa en las síncopas y las octavas del cuarto número, *Ungeduldig* (impaciente). El indeciso Eusebio le responde con una pieza lírica *Einfach* (simple) cuyo episodio central se relaja al ritmo de sus tresillos de corcheas. Hete aquí de nuevo Florestan en la sexta danza, *Sehr rasch* (muy rápido) con un 6/8 arítmico y un bajo trepidante marcado por síncopas y un vertiginoso *stacatto* central que conduce a la coda. La página siguiente, *Nicht schnell* (Sin rapidez) parece una gran improvisación de Eusebius: la inestabilidad tonal y el contraste entre las dos partes muestran las indecisiones y las dudas del personaje. Florestan surge en el salto anhelante de los contratiempos de la octava pieza, yendo del grave al agudo con un clima "fresco" (*Frisch*). Esta precede una página más dramática, *Lebhaft* (vivo) con ritmos obstinados en la mano derecha.

En medio del ciclo, Florestan aparece de nuevo con una pieza a la que Schumann dio el carácter de una balada, Balladenmässig, con un ritmo a tres tiempos creando la ilusión de un 6/8, luego aparece Eusebius el indeciso, Einfach (simple) con una danza comparada por Cortot a una especie de canción popular. Con humor, Mit Humor, vuelve Florestan, descarado y saltarín. Los dobles schumannianos firman con sus iniciales las piezas siguientes, Wild und lustig (salvaje y alegre): a las imitaciones y a la firmeza responde un episodio ensoñador y grave. La dulce meditación de Eusebius en la decimocuarta pieza Zart und singend (tierna y cantarina) se cierra con una breve coda de ocho compases. Los dobles de Schumann se reúnen entonces en una especie de laendler apoyados por largos trinos y arpeggios (Frisch) antes de que se encadenen dos piezas, la primera Mit gutem Humor con staccatos y poderosos acordes, la segunda, Wie aus der Ferne (como viniendo de lejos), traducción de una expresión íntima donde se reúnen por última vez Eusebius y Florestan. Hete aquí Nicht schnell, "el sublime epílogo", descrito por Harry Halbreich, "en el que el sueño vence, y el amor y el canto de la noche". Todo se calma "al paso de las magníficas

modulaciones nocturnas" y con serenidad la música se desvanece dulcemente en los graves del teclado.

Schumann sólo tenía 22 años cuando en 1832, dudando entre sus múltiples aspiraciones pero consciente de su vocación musical, compuso su primera obra maestra pianística, los Intermezzi op. 4, tras haber librado ya al público varias páginas para piano entre las más conocidas hoy. Los Intermezzi "se sitúan", según Harry Halbreich, "en el centro del gran período de virtuosismo pianístico de Schumann". Especie de compendio de los ritmos schumannianos, esta suite de seis movimientos que el compositor habría querido llamar "piezas fantásticas" rebosan innovaciones pianísticas y ponen en evidencia las características de su lenguaje, las oscilaciones de tempo, los ritmos sincopados, el encadenamiento de episodios contrastados.

En tres partes todos, los Intermezzi encierran un episodio central llamado por Schumann Alternativo. El primer intermezzo es un Allegro quasi maestoso en la mayor introducido por un canon sobre el tema principal con puntillo que se resuelve pronto en una idea secundaria ascendente en la que se suceden octavas,

cuartas, terceras. Tras un desarrollo con modulaciones complejas del motivo canónico, dos compases permiten el encadenamiento con un episodio Più vivo caprichoso en el que se oponen el pequeño motivo flexible del bajo y los trazos de octava en la mano derecha. Tras un breve retorno del episodio canónico, la idea secundaria ascendente cierra con un crescendo.

El segundo intermezzo, Presto e capriccioso en mi menor traça el decorado tonal impuesto con dos acordes. Inmediatamente se despliega un torbellino apasionado en 6/8 a la octava en las dos manos, anticipación de los acentos palpitantes de las Phantasiestücke op. 12 de 1837. Un segunda tema ardiente le responde hasta el Alternativo en 2/4: Schumann ofrece al intérprete la clave de la página citando sobre las notas de la melodía las primeras palabras de Margarita en la rueda (Meine Ruh' ist hin, Mi paz me ha abandonado), y son las palabras de Goethe las que cantarán por última vez en los siete compases finales.

El tercer intermezzo, Allegro marcato en la menor, "extraño y febril pero de un burlesco un poco macabro, constituye la primera manifestación de lo fantástico hoffmanniano en la obra de Schumann" (Harry Halbreich).

Su pequeño motivo febril es interrumpido brevemente por un misterioso tema de coral, mientras que el Alternativo da vueltas, casi despreocupado. La repetición apretada del coral y del motivo inicial anuncia el encadenamiento con el cuarto intermezzo, Allegro semplice en do mayor. Esta página breve y serena, de una gran riqueza polifónica, se termina con tres compases de coda, como un homenaje a Schubert.

La música se vuelve más apasionada aún en el quinto intermezzo Allegro moderato en re menor en el que se mezclan fluctuaciones rítmicas y armónicas hasta el Alternativo donde vence la enarmonía. Sólo puede quedarse uno atónito ante tal audacia en los dedos de un compositor de 22 años.

El virtuosismo del último intermezzo Allegro en si menor nos acerca a Chopin por el que Schumann sentía una profunda admiración. Una rápida cita de las Variaciones Abegg op. 1 aparece y tras un Alternativo saltarán se cierra el libro de los Intermezzi, considerado por su autor como uno de los mejores que compuso.



Claire Désert, piano

Admitida a los catorce años en el CNSMD de París, Claire Désert obtiene un doble Primer Premio de piano y de música de cámara en las clases de V. Yankoff y J. Hubeau. Admitida durante el mismo año en el ciclo de perfeccionamiento de piano, el gobierno francés le atribuye una beca para un año de estudios en Moscú en la clase de E. Malinin en el Conservatorio Chaikovsky; a su vuelta, termina su formación con un ciclo de perfeccionamiento de música de cámara en la clase de R. Pidoux. Frecuentemente invitada como solista en grandes festivales, Claire Désert colabora asimismo con varias orquestas de prestigio. Apasionada por la música de cámara, actúa junto a artistas eminentes como R. Pasquier, E. Strosser, A. Gastinel, G. Caussé, el Cuarteto Parisii y el Quinteto Moraguès. Su rica discografía incluye un disco Schumann, un disco de los Conciertos de Scriabine y de Dvorak con la Orquesta Filarmónica de Estrasburgo recompensado con una Victoria de la Música en 1997, una grabación con dos pianos junto a E. Strosser dedicada a Brahms (Virgin), y dos discos realizados con A. Gastinel, uno dedicado a Schumann, el otro a Schubert (Naïve). En todos los continentes, Claire Désert

seduce al público por la gracia, la profundidad y la humildad de sus interpretaciones.

.....
Translation: *Charles Johnston*
Übersetzung: *Corinne Fonseca*
Traducción: *Pablo Galonce*
.....

