

CHANDOS

JEAN-EFFLAM
BAVOUZET

plays

Schumann

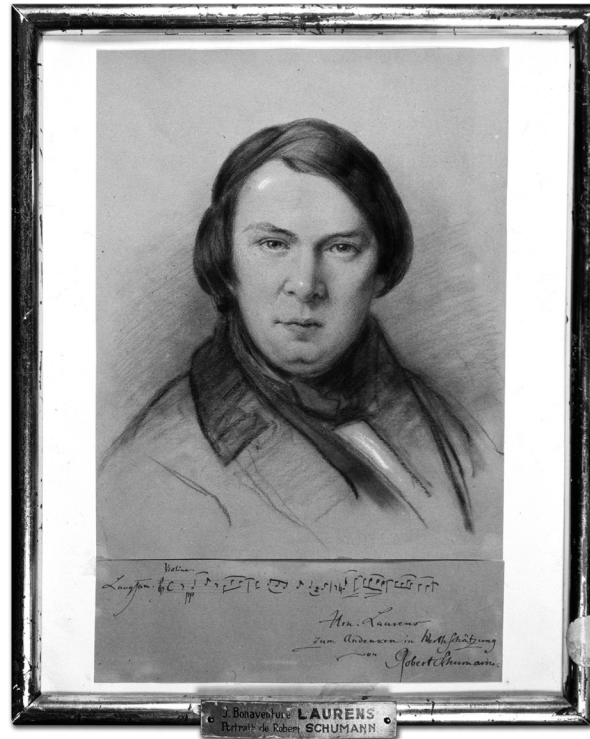
Faschingsschwank aus Wien

Grande Sonate (No. 3)

Drei Fantasiestücke

Gesänge der Frühe





Drawing by Jean-Joseph Bonaventure Laurens (1801 - 1890) / AKG Images / World History Archive

Robert Schumann, 1853

Robert Schumann (1810 – 1856)

Grande Sonate (No. 3), Op. 14 (1834 – 35, revised 1853) 29:07

in F minor • in f-Moll • en fa mineur

Revised version of *Concert sans orchestre*

À Monsieur Ignace Moscheles

| | | |
|---|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 1 | Allegro | 7:58 |
| 2 | Scherzo. Molto comodo | 6:09 |
| 3 | Quasi Variazioni. Andantino de Clara Wieck – Variazione I – Variazione II – Variazione III. Passionato – Variazione IV | 7:39 |
| 4 | Prestissimo possibile – [] – Tempo I | 7:20 |

| | | |
|----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| | Faschingsschwank aus Wien, Op. 26 (1839–40) | 21:22 |
| | (Carnival Jest from Vienna, or Festive Scenes from Vienna) | |
| | <i>Phantasiebilder für das Pianoforte</i> | |
| | (Fantasy Pictures for the Piano) | |
| | Herrn Simonin de Sire in Dinant zugeeignet | |
| 5 | I Allegro. Sehr lebhaft – [] – [Erstes Tempo] – [] – Erstes Tempo – Tempo wie vorher – Höchst lebhaft – Tempo wie im Anfang – Coda | 9:16 |
| | in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur | |
| 6 | II Romanze. Ziemlich langsam – Adagio | 2:23 |
| | in G minor • in g-Moll • en sol mineur | |
| 7 | III Scherzino | 2:05 |
| | in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur | |
| 8 | IV Intermezzo. Mit größter Energie | 1:56 |
| | in E flat minor • in es-Moll • en mi bémol mineur | |
| 9 | V Finale. Höchst lebhaft – Presto | 5:40 |
| | in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur | |
| | Drei Fantasiestücke, Op. 111 (1851) | 11:12 |
| | (Three Fantasy Pieces) | |
| | Fürstin Reuss-Köstritz, geb. Gräfin Castell zugeeignet | |
| 10 | 1 Sehr rasch, mit leidenschaftlichem Vortrag – | 2:16 |
| | in C minor • in c-Moll • en ut mineur | |
| 11 | 2 Ziemlich langsam – Etwas bewegter – Erstes Tempo – | 5:22 |
| | in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur | |
| 12 | 3 Kräftig und sehr markiert | 3:33 |
| | in C minor • in c-Moll • en ut mineur | |

| | | |
|----|-----------------------------------------------------|-----------------|
| | Gesänge der Frühe, Op. 133 (1853) | 12:18 |
| | (Songs of Dawn) | |
| | Five Pieces for the Piano | |
| | ('An Diotima') | |
| | Der hohen Dichterin Bettina gewidmet | |
| 13 | I Im ruhigen Tempo | 2:46 |
| | in D major • in D-Dur • en ré majeur | |
| 14 | II Belebt, nicht zu rasch | 1:49 |
| | in D major • in D-Dur • en ré majeur | |
| 15 | III Lebhaft | 2:18 |
| | in A major • in A-Dur • en la majeur | |
| 16 | IV Bewegt | 2:07 |
| | in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur | |
| 17 | V Im Anfange ruhiges, im Verlauf bewegteres Tempo | 3:16 |
| | in D major • in D-Dur • en ré majeur | |
| | | TT 74:26 |

Jean-Efflam Bavouzet piano

© Benjamin Faivega Photography

Jean-Efflam Bavouzet



Schumann: Grande Sonate and Other Piano Works

Introduction

In the popular imagination, Robert Schumann (1810 – 1856) comes down to us as the archetypal romantic: impulsive, fanciful, a dreamer swinging between ecstatic bursts of creativity and troubled introspection – extremes of mood that would ultimately threaten his sanity, leading to attempted suicide and the asylum. Yet in one respect, he proved among the most orderly composers ever: in his concentration upon one musical genre at a time. His first twenty-three published opus numbers, plus Opp. 26, 28, and 32, composed between the ages of twenty and twenty-nine, are all for solo piano – not even the young Chopin was so exclusive.

These were the years in which Schumann was establishing himself as one of Germany's leading music critics and courting, increasingly against her teacher-father's wishes, the brilliant young pianist Clara Wieck. No sooner were they married, in 1840, than Schumann turned to the *Lied*, composing in a matter of months most of the songs and cycles by which he is best remembered, including the two sets of

Liederkreis and the *Dichterliebe*. In 1841, he equally suddenly switched to orchestral composition, completing the First Symphony and the first version of what would become the Fourth, the *Ouverture, Scherzo und Finale* (Overture, Scherzo, and Finale), and the first movement of the Piano Concerto. In 1842, it was the turn of chamber music, and the rapid composition of the three String Quartets, the Piano Quintet, and the Piano Quartet, while the next two years he was preoccupied by choral composition.

Thereafter, the succession of genres was more mixed, though from around 1848 to the end of his creative life, in 1854, works for solo piano again became a significant strand in his output. Yet, with the exception of the later *Waldscenen*, Op. 82 (1849), all his most original and best-loved piano works date from his twenties: *Davidsbündlertänze*, Op. 6, *Carnaval*, Op. 8, *Kreisleriana*, Op. 16, *Fantasie in C*, Op. 17. The three piano sonatas that Schumann also published during this period have met with a more mixed reception, mainly from commentators wondering whether his poetic, not to say eccentric, musical

personality could ever be reconciled with the marmoreal sonata concept bequeathed by Beethoven. Nevertheless, Jean-Efflam Bavouzet has chosen to represent this period with the *Grande Sonate* in F minor, Op. 14 together with the *Faschingsschwank aus Wien*, Op. 26; and from Schumann's later years, the little-played *Drei Fantasiestücke*, Op. 111 and the strange *Gesänge der Frühe*, Op. 133, which some have heard as redolent of creative dissolution, others as hinting at a new musical world.

Grande Sonate (No. 3) in F minor, Op. 14
Schumann originally completed the ambitious work, in five movements, that would eventually become the Third Sonata, in 1834, but by the time it had appeared in print the following year, his publisher had persuaded him to drop its two scherzo movements and to retitle the often elaborately textured remaining three as *Concert sans orchestre* (Concerto without Orchestra). Then, in 1853, Schumann lightly revised the score as *Grande Sonate* No. 3, restoring one of the scherzos. However, it continued to make its way slowly: not till 1862, six years after the death of the composer, did it receive its first public performance, under the hands of his young protégé, Johannes Brahms.

The challenges presented by the Sonata are more than just technical – formidable though these remain. To listeners expecting the clear demarcations between statement and development, home key and roving tonality, after the Beethovenian model, Schumann's take on sonata form must have presented a puzzle: a long, turbulent flux of ideas, developmental from the start; the whole sequence run through again with some variation of detail and tonality; and a coda that begins as though to repeat the whole thing a second time – only to be swiftly rounded off. The Scherzo begins with a neat minuet-like idea in D flat major, extended by running scale passages and eventually contriving to modulate into D major for the trio – involving quite extensive tonal excursions and mixing of trio and scherzo motifs to work back to the opening idea.

During the period in which Schumann worked on the Sonata, Clara was being kept apart from him by her disapproving father, so it is hardly surprising that the falling scale motif that he secretly associated with her can be detected in various of the work's ideas, or that the slow movement is entitled 'Quasi Variations on an Andantino by Clara Wieck'. The theme comprises three four-bar phrases, each repeated (AABBCC), yet Schumann,

unorthodox as ever, uses the complete structure in none of his four variations, but bases each on a different selection and order of phrases – expansively so in the expressive Variations II and IV, the latter running on into a solemn coda. The spritelier Variation III, by contrast, adopts the Schumannesque device of having the right hand lag a semiquaver behind the left, so that the melody lies across the beat from start to finish.

The finale is marked *Prestissimo possibile* and pursues a similar trajectory to the first movement, but the thematic ideas are more fleeting and textures lighter, more airborne, impelled forward on a virtually ceaseless torrent of triplets that give it the character of an extended virtuoso *étude*. At the end of the second traversal of its main events, the momentum momentarily stalls in a grinding compound trill, before the coda picks up, culminating in an ebullient F major. Overall, the melodic ideas of the F minor Sonata may be less immediately memorable than in Schumann's more popular works, and its structure less easy to discern through its incessant textures, yet its individuality of concept and the inventive subtlety of its keyboard writing amply explain Brahms's lasting enthusiasm for it – which should be recommendation enough.

Faschingsschwank aus Wien, Op. 26

The title of the five-movement sequence *Faschingsschwank aus Wien* has been variously translated as 'Carnival Jest from Vienna' and 'Festive Scenes from Vienna', and Schumann wrote its first four movements during a trip to that city in 1839, adding the fifth on his return home to Leipzig. Although he subtitled it *Phantasiebilder* (Fantasy Pictures), its form might better be described as a suite aspiring to become a sonata, as its finale is indeed in sonata form. Its opening movement, however, is a continuous ten-minute dance sequence after the precedent of the *Dauidsbündlertänze*, with a robust, triple-time ritornello introducing and linking a succession of waltz-like dances – though the melodic waywardness of even the first waltz already declares that Schumann refuses to confine himself to the regular periods of the conventional waltz. For the fanfare-like fourth waltz he unexpectedly switches to F sharp major and then to A flat and naughtily insinuates the opening phrase of *La Marseillaise*, which was at that time banned from public performance in Vienna. After the fifth waltz, a final recurrence of the ritornello leads into the volatile Coda.

The brief second movement is a slow *Romanze* in Schumann's most intimate,

confiding manner, mainly made up of variants of a disconsolate drooping scalar phrase, though with a few C major bars of consoling warmth in the middle. The even shorter third movement is a duple-time *Scherzino* with a crisp dotted-rhythm main theme that links short contrasting episodes, offering several harmonic surprises on the way. In strong contrast, the Intermezzo in E flat minor comprising the fourth movement is a passionate 'Song without Words', sequential phrases riding a blur of fast triplets. Cheerfulness returns in the B flat major Finale, which opens with toccata-like sequences, then settles into a more even-paced second subject. The development resumes the toccata material, then throws up and elaborates a new idea, after the precedent of Mendelssohn. There is an orthodox recapitulation and a whirling coda: all this crisply carried through, showing that Schumann could perfectly well articulate a conventional sonata design when he chose to.

Drei Fantasiestücke, Op. 111

As the 1840s progressed, his life tended increasingly to veer between periods of overwork and nervous collapse, but the period 1849 – 51 found Schumann on what would prove the last upswing of his creative

career; years in which he composed his Third Symphony and completed his Fourth, his path-breaking Cello Concerto, and his fine incidental music to Byron's *Manfred*. His solo piano pieces from this time may be works of consolidation rather than of exploration, but the *Drei Fantasiestücke* (Three Fantasy Pieces) comprise a compact trilogy of Schumannesque modes, the whole adding up to more than the sum of its parts. They also show a new emphasis on the lower, darker sonorities of the piano, which anticipates the piano writing of Brahms – though the sudden arrival of that young genius on Schumann's Düsseldorf doorstep was still two years in the future.

The impetuous wave-like C minor phrases over surging triplets of the first Fantasy Piece may be reminiscent of such textures in the F minor Sonata or fourth movement of Op. 26, but the form is a much more tightly controlled AABB plus coda. The second piece is a simple ABA form: the A sections in A flat major comprising a gentle song-like melody as might have come out of one of Schumann's earlier cycles, such as *Frauenliebe und -leben* (1841); the B section reverts to C minor like a restrained echo of the opening piece. The third Fantasy Piece re-establishes C minor in a chunky, ballad-like march. This

gives way to a more wistful middle section of repeated chords and descending figures. The march reasserts itself but with a brief reminiscence of the middle section just before the end to manifest a form that Brahms would several times emulate in his later piano pieces.

Gesänge der Frühe, Op. 133

Composed in October 1853, the five *Gesänge der Frühe* (Songs of Dawn) are among the last compositions that Schumann wrote before his attempted suicide and incarceration in February 1854, and have often been dismissed as symptomatic of his mental decline. Yet they show no loss of technical grasp; rather, they suggest a mind no longer driven to passionate expression, but seeking serenity in a more glancing, distilled kind of music. True, the third piece – a kind of hunting scherzo – is powered by one of those obsessive galloping rhythms that gave energy to many of Schumann's earlier pieces, but here would outstay its welcome under anything less than the most varied pianistic touch. But the calm D major opening movement suggests a morning song of thanksgiving in its chorale-like texture, in which varied restatements of its leading phrase are inflected by some surprising harmonic moves in their

underlying part-writing. The more volatile second piece, also in D major, sounds like a blurred double of the first, in which fragmentary variants of the chorale melody in treble and bass are enmeshed in triplet figuration. After the robust A major third movement, the fourth, in F sharp minor, unfolds a long sequential melody over an incessant demisemiquaver pattern, briefly becoming agitated and finally unwinding in F sharp major. The final D major movement returns to the mood of the opening chorale, born forward on a gentle rippling semiquaver motion and coming to rest on an 'Amen'-like plagal cadence. Evidently the increasingly troubled mind of Robert Schumann could still find a refuge of coherence and peace in music.

© 2019 Bayan Northcott

Performer's note

Putting onto disc Schumann's essentially elusive music is somewhat risky, for finding its natural spirit depends upon a kind of inspiration that is spontaneous and, thus, all the more changeable.

Yet it was through a recording, by Vladimir Horowitz, that I discovered, in the 1980s, the *Grande Sonate*, Op. 14, labelled 'Concerto

without Orchestra' and a work which few pianists played at the time. Irresistibly drawn to this astonishing piece (first and foremost by its title 'Concerto' for, oddly, there is no dialogue or opposition between a soloistic part and an imaginary orchestra to justify it), I immediately set myself to studying it. Straightaway I noticed that in two short passages in the first movement, Horowitz judiciously mixed the two versions of 1834 and 1853. Having had the honour, on his final visit to Paris, in 1985, of playing this work to him and of discussing with him this as well as other details, I have, as an *hommage* to him, kept to 'his' hybrid version in this recording.

While studying the manuscript of Op. 14 in the British Library in London, I noticed a curious indication in the Scherzo, underneath the repeated D major chords in the transition before the middle section [02'01"]. There are written the words 'Fire of angels', an indication not reproduced in any published editions. Was this a secret message to Clara? That is what I would like to think.

Varied four times in the *Andantino*, the theme, by Clara, of a singular gravity considering that it was composed by a young girl of fourteen, is in fact present throughout the sonata. We hear it opening and interrupting the large sections of the first

movement, but it also appears in the Scherzo, and even in the finale (see remarks below).

The *Prestissimo possibile* is without doubt one of the wildest pieces of music in the nineteenth-century piano literature. Every one of the 357 bars which constitute this demanding movement is filled with twelve semiquavers which must be played... as fast as possible. Towards the end of the movement [05'55"] it has always seemed to me fitting to add to the descending bass line the dotted rhythm of Clara's theme. It strikes me that this small liberty accentuates, in a highly dramatic but appropriate way, the thematic unity of the sonata. After an extremely stormy passage, a tremolo of chords as striking as they are dissonant [06'14"] brings to an abrupt halt the flood of semiquavers, uninterrupted since the beginning of the movement. But this respite is only short-lived, for in the coda Schumann asks that it must be played... even faster than the rest of the movement! Admittedly, the movement changes its colour, becoming cheerful (we move into the major key), and the piece ends in pure exhilaration.

The three chords intoned at the end of this sonata clearly make reference to those which end the first movement, and above all those at the end of the *Andantino*, where they are,

moreover, thrice repeated. Was it accidental that they correspond to the three syllables of the name Cla-ra-Wieck?

It is well known that Schumann's music was deeply inspired by the romantic literary movement which was then new. It may be for that reason that it so stimulates our imagination. With, as its first movement, one of the most splendid rondos ever to have been written for the piano, *Faschingschwank aus Wien* (Carnival Jest from Vienna), Op. 26 could almost be considered a musical anticipation of cinematic techniques. I see, in its alternation of music of great jubilation and energy and music of intimacy and despair, a musical correspondence with a wide shot of a dancing and joyful crowd followed by a faint, chained sequence of close-ups of a lonely, sad-faced figure, lost in the middle of the crowd, seeking his soul mate.

Schumann maintains an extremely intriguing engagement with rhythm, for in his music the strong beats of the bar do not fall where one might expect them. The result is a kind of 'wavering' within a vague pulsation, contributing to the dreamy, unreal character of several episodes in the first movement. Schumann held J.S. Bach in the highest esteem, and I found, just as in the *Kinderszenen*, Op. 15, another instance of the B-A-C-H

motif in the second episode of the first movement [02'16"].

After the close-up shot which constitutes the *Romanze*, our imagination summons in the well-sprung *Scherzino* a vision of dancers, in alternating groups of men and women, who at the end simultaneously will disperse hastily in all directions.

The harrowing intensity of the *Intermezzo* ('with the utmost force', Schumann demands) represents a total contrast with the two movements which surround it, the cycle ending in the greatest bustling activity, in euphoria and fanfares.

It seemed to me interesting in this programme to place between the sunny writing of Op. 26 and the tortuous and rather sombre mood of Op. 133 a cycle which also sits chronologically between the two. Highly concentrated, the *Fantasiestücke*, Op. 111 cover a wide range of moods, of which some, such as that of the central section of the third piece [00'42"], prove quite elusive to our grasp. One must know how to move, as it were, 'on the tip of one's toes' through these delicate leaps which do not fall easily under the hands.

Yet if there is one work by Schumann that does not fall easily under the hands, it is surely his *Gesänge der Frühe*! What an effort it is to bring off the third piece of the cycle, with

its extremely awkward crossings of the hands [01'04"]! And it is even obvious to the eye that Op. 133 poses problems for all pianists. As proof – the huge differences in tempo between different performances, which can last anything from nine to seventeen minutes, twice as long: an extremely rare, if not unique, instance in the piano literature. But despite the discomfort of the hands we remain captivated by the somewhat strange beauty of these visionary pieces.

Schumann occupies a very special place in musicians' hearts and, as for me, I have experienced over the past few years a veritable 'thirst' for his music. The German poet von Eichendorff says in his Lied *Wünschelrute*: 'The world begins to sing / if only you find the magic word' ('Die Welt hebt an zu singen / Triffst Du nur das Zauberwort'). Schumann is most certainly one of those who have found it!

© 2019 Jean-Efflam Bavouzet
Translation: Stephen Pettitt

His multi-award-winning recordings and dazzling concert performances have long established **Jean-Efflam Bavouzet** as one of the most outstanding pianists of his generation. Considered as Sir Georg Solti's

last discovery, he works regularly with orchestras such as The Cleveland Orchestra, San Francisco Symphony, NHK Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, and London Philharmonic Orchestra with which he has undertaken a major tour of the US that culminated at Carnegie Hall, and collaborates with conductors such as Vladimir Ashkenazy, Vladimir Jurowski, Gianandrea Noseda, François-Xavier Roth, Charles Dutoit, Vasily Petrenko, Daniele Gatti, Gábor Takács-Nagy, and Sir Andrew Davis, amongst others.

An equally active recitalist and chamber musician, Jean-Efflam Bavouzet regularly performs at the Southbank Centre and Wigmore Hall in London, Cité de la musique in Paris, Concertgebouw and Muziekgebouw in Amsterdam, BOZAR in Brussels, Schwetzingen SWR Festspiele, P.I. Tchaikovsky State Conservatory in Moscow, and Forbidden City Concert Hall in Beijing.

Particularly celebrated for his work in the recording studio, he has won *Gramophone* Awards for his recording of works by Debussy and Ravel with the BBC Symphony Orchestra and Yan Pascal Tortelier, and for the fourth volume of his complete survey of Debussy's works for piano. His interpretations of works by Debussy and Ravel have also earned him

two *BBC Music Magazine* Awards and a Diapason d'Or, whilst the first volume of his series devoted to Haydn's piano sonatas received a Choc de l'année by the magazine *Classica*. He has just completed a major project to record all Beethoven's piano sonatas, winning exceptional critical acclaim for Volume 3, which was named CD of the Month in *Gramophone*. He received another *Gramophone* Award for his recent recording of Prokofiev's five piano concertos with

the BBC Philharmonic under Gianandrea Noseda. Jean-Efflam Bavouzet records exclusively for Chandos.

A former student of Pierre Sancan at the Paris Conservatoire, he made his American debut, in 1987, through Young Concert Artists, in New York. As well as directing concertos from the keyboard, he has prepared a transcription for two pianos of Debussy's *Jeux*, published by Durand with a foreword by Pierre Boulez. www.Bavouzet.com



Jean-Efflam Bavouzet during the recording sessions

Schumann: Grande Sonate und andere Klavierwerke

Einleitung

In der landläufigen Vorstellung ist uns Robert Schumann (1810 – 1856) als der Romantiker schlechthin überliefert: impulsiv, versponnen, ein Träumer, hin- und herschwankend zwischen ekstatischen kreativen Ausbrüchen und sorgenvoller Introspektion – extreme Stimmungen, die schließlich seine geistige Gesundheit bedrohen und zu versuchtem Selbstmord und ins Irrenhaus führen sollten. In einer Hinsicht war er jedoch einer der ordentlichsten Komponisten überhaupt: Er konzentrierte sich immer nur auf jeweils ein musikalisches Genre. Bei den ersten dreiundzwanzig veröffentlichten Opuszahlen seiner Werke sowie auch bei opp. 26, 28 und 32, die er alle im Alter zwischen zwanzig und neunundzwanzig Jahren komponierte, handelt es sich ausschließlich um Werke für Soloklavier – nicht einmal der junge Chopin beschränkte sich derart.

Dies waren die Jahre, in denen sich Schumann als einer der führenden deutschen Musikkritiker etablierte und der genialen jungen Pianistin Clara Wieck – zunehmend gegen den Willen ihres Lehrers und Vaters –

den Hof machte. Kaum waren sie 1840 verheiratet, wandte sich Schumann dem Lied zu und schrieb innerhalb von Monaten einen Großteil jener Lieder und Zyklen, für die er am meisten in Erinnerung geblieben ist, darunter zwei *Liederkreise* und die *Dichterliebe*. 1841 wechselte er ebenso plötzlich zur Komposition für Orchester und vollendete seine Erste ebenso wie eine erste Fassung der späteren Vierten Sinfonie, *Ouvertüre, Scherzo und Finale* sowie den ersten Satz des Klavierkonzerts. 1842 war dann Kammermusik an der Reihe, und die drei Streichquartette, das Klavierquintett und das Klavierquartett entstanden in schneller Folge, während Schumann die nächsten beiden Jahre in erster Linie mit Kompositionen für Chor beschäftigt war.

Danach war die Abfolge der Genres durchmischer, obwohl von etwa 1848 bis zum Ende seines kreativen Lebens im Jahr 1854 Werke für Soloklavier wieder eine wichtige Rolle in Schumanns kompositorischem Schaffen spielten. Doch mit Ausnahme der später entstandenen *Waldscenen* op. 82 (1849) komponierte er

alle seine originellsten und beliebtesten Klavierwerke – *Davidsbündlertänze* op. 6, *Carnaval* op. 8, *Kreisleriana* op. 16, Fantasie in C op. 17 –, bevor er das Alter von dreißig Jahren erreicht hatte. Die drei Klaviersonaten, die zur gleichen Zeit erschienen, sind uneinheitlicher aufgenommen worden, besonders von Kritikern, die in Frage stellten, ob sich die poetische, um nicht zu sagen exzentrische musikalische Persönlichkeit des Komponisten jemals mit dem von Beethoven hinterlassenen marmornen Konzept der Sonate in Einklang bringen ließe. Jean-Efflam Bavouzet hat sich dennoch entschieden, diese Schaffensperiode durch die *Grande Sonate* in f-Moll op. 14 sowie den *Faschingschwank aus Wien* op. 26 abzubilden. Dazu kommen aus Schumanns späteren Jahren die selten gespielten Drei Fantasiestücke op. 111 und die merkwürdigen *Gesänge der Frühe* op. 133, in denen manche bereits die kreative Auflösung zu hören meinen, andere jedoch die Andeutung einer neuen musikalischen Welt.

Grande Sonate (Nr. 3) in f-Moll op. 14

Schumann stellte das ambitionierte fünfsätziges Werk, das schließlich die Dritte Sonate werden sollte, 1834 fertig, doch als es im nächsten Jahr im Druck erschien, hatte ihn sein Verleger dazu überredet, die

beiden Scherzo-Sätze zu streichen und die oft aufwendig strukturierten verbleibenden drei in *Concert sans orchestre* (Konzert ohne Orchester) umzubenennen. 1853 überarbeitete Schumann die Partitur leicht als *Grande Sonate* Nr. 3 und setzte eines der Scherzos wieder ein. Der Werdegang des Werks war jedoch weiterhin beschwerlich: Erst 1862, sechs Jahre nach dem Tod des Komponisten, erhielt es seine erste öffentliche Aufführung und zwar durch Schumanns jungen Schützling Johannes Brahms.

Die Herausforderungen, welche die Sonate an den Interpreten stellt, sind nicht nur technischer Natur – obwohl auch diese erheblich sind. Hörern, die klare Abgrenzungen zwischen musikalischer Aussage und Ausarbeitung, Grundtonart und wandernder Tonalität nach dem Modell Beethovens erwarteten, muss Schumanns Sicht auf die Sonatenform rätselhaft gewesen sein: ein langer, turbulenter Strom von Ideen, die von Anfang an entwickelt werden, die gesamte Abfolge wiederholt mit einigen Variationen der Details und der Tonalität sowie eine Coda, die beginnt, als wolle sie das Ganze noch ein zweites Mal wiederholen, nur um dann schnell zum Abschluss gebracht zu werden. Das Scherzo eröffnet mit einem adretten, an ein Menuett erinnernden

Thema in Des-Dur, das durch laufende Tonleiterpassagen erweitert wird und es schließlich bewerkstelligt, für das Trio mit recht ausgedehnten tonalen Ausflügen sowie dem Mischen von Motiven des Trios und des Scherzos nach D-Dur zu modulieren, um so zum Anfangsthema zurückzukehren.

Während Schumann an der Sonate arbeitete, wurde Clara durch ihren missgünstigen Vater von ihm ferngehalten, weshalb es kaum überraschend ist, dass das fallende Tonleitermotiv, welches er heimlich mit ihr assoziierte, in verschiedenen thematischen Ideen des Werks zu finden ist oder dass der langsame Satz den Titel "Quasi Variazioni. Andantino de Clara Wieck" trägt. Das Thema besteht aus drei viertaktigen Phrasen, die jeweils wiederholt werden (AABBCC), doch Schumann benutzt in seiner typisch unorthodoxen Art in keiner seiner vier Variationen das gesamte Gebilde, sondern basiert jede auf einer anderen Auswahl und Reihenfolge von Phrasen – in den ausdrucksvollen Variationen II und IV recht ausladend, wobei letztere in eine feierliche Coda übergeht. Die neckische Variation III bedient sich hingegen des für Schumann typischen Kunstgriffs, die rechte Hand eine Sechzehntel hinter der linken her hinken zu lassen, so dass die

Melodie von Anfang bis Ende neben dem Schlag liegt.

Das Finale ist mit *Prestissimo possibile* überschrieben und folgt einem ähnlichen Bogen wie der erste Satz, doch die thematischen Ideen sind flüchtiger und die Texturen leichter, luftiger und werden auf einer geradezu endlosen Flut von Triolen vorwärts getrieben, was dem Satz den Charakter einer erweiterten virtuosen *Étude* verleiht. Nachdem die Hauptereignisse ein zweites Mal durchlaufen worden sind, hält der Impuls für einen Moment in einem knirschenden mehrstimmigen Triller inne, bevor sich die Coda anschließt und in einem überschwänglichen F-Dur ihren Höhepunkt findet. Insgesamt mögen die melodischen Ideen der f-Moll-Sonate weniger unmittelbar im Gedächtnis bleiben als jene in Schumanns beliebteren Werken und ihre Struktur durch unablässige Texturen weniger leicht wahrzunehmen sein, doch die Individualität ihres Konzepts und die einfallsreiche Subtilität ihrer pianistischen Anlage erklären zur Genüge Brahms' anhaltende Begeisterung für dieses Werk – und das sollte Empfehlung genug sein.

Faschingsschwank aus Wien op. 26
Schumann komponierte die ersten vier Sätze

der fünfteiligen Satzfolge *Faschingschwank aus Wien* 1839 während einer Reise in die Donaumetropole und fügte den fünften nach seiner Rückkehr nach Leipzig hinzu. Obwohl er ihm den Untertitel *Phantasiebilder* gab, lässt sich die Form des Werks doch eher als Suite beschreiben, die danach strebt, eine Sonate zu werden, und der letzte Satz ist auch tatsächlich als Sonatenhauptsatzform angelegt. Beim ersten Satz handelt es sich jedoch um eine durchgehende zehnmünütige Tanzsequenz nach dem Vorbild der *Davidsbündlertänze*, mit einem robusten Ritornell im Dreiertakt, das eine Folge von walzerartigen Tänzen einführt und miteinander verbindet, obwohl der bereits im ersten Walzer erkennbare melodische Eigensinn schon deutlich macht, dass Schumann es ablehnt, sich auf die regulären Perioden des konventionellen Walzers zu beschränken. Für den fanfarenartigen vierten Walzer wechselt er unerwartet nach Fis-Dur und dann nach As-Dur, wobei er ziemlich gewagt die Anfangstakte der *Marseillaise* andeutet, die zu jener Zeit in Wien nicht öffentlich aufgeführt werden durfte. Nach dem fünften Walzer leitet eine letzte Rückkehr des Ritornells in die unbeständige Coda über.

Der kurze zweite Satz ist eine langsame Romanze in Schumanns intimster, vertrauensvollster Art, die hauptsächlich

aus Varianten einer tieftraurigen, fallenden tonleiterartigen Phrase besteht, jedoch mit ein paar warm tröstenden C-Dur-Takten in der Mitte. Der noch kürzere dritte Satz ist ein *Scherzino* im Zweiertakt mit einem forschenden Hauptthema im punktierten Rhythmus, welches die kurzen kontrastierenden Episoden miteinander verbindet und dabei mehrere harmonische Überraschungen zu bieten hat. In starkem Kontrast dazu ist der vierte Satz, ein Intermezzo in es-Moll, ein leidenschaftliches "Lied ohne Worte", in dem sequenzierte Phrasen auf unscharfen schnellen Triolen reiten. Im Finale in B-Dur, das mit an eine Toccata erinnernden Sequenzen beginnt und dann zu einem ausgeglicheneren zweiten Thema weiterführt, kehrt die Fröhlichkeit wieder. Die Durchführung greift das Material der Toccata wieder auf, bringt dann eine neue Idee hervor und entwickelt sie, ganz nach dem Vorbild Mendelssohns. Es folgen eine orthodoxe Reprise und eine wirbelnde Coda, alles forschend ausgeführt, womit sich zeigt, dass Schumann durchaus ein konventionelles Sonatenschema zu gliedern wusste, wenn er wollte.

Drei Fantasiestücke op. 111

Im Laufe der 1840er Jahre neigte Schumanns Leben dazu, zusehends von Abschnitten der

Überarbeitung in Nervenzusammenbrüche umzuschlagen, doch zwischen 1848 und 1851 erlebte er einen Aufschwung, welcher der letzte seiner kreativen Laufbahn sein sollte. In diesen Jahren entstand seine Dritte Sinfonie, er vollendete die Vierte, sein bahnbrechendes Cellokonzert und die wunderbare Bühnenmusik zu Byrons *Manfred*. Bei seinen Stücken für Soloklavier aus dieser Zeit mag es sich eher um konsolidierende Werke handeln als um solche, die neue Wege suchen, aber die Drei Fantasiestücke stellen eine kompakte Trilogie Schumannscher Herangehensweisen dar, wobei sich das Ganze zu mehr als der Summe seiner Teile addiert. Sie zeigen außerdem eine neue Betonung der tieferen, dunkleren Klänge des Klaviers, womit die Art und Weise, wie Brahms für das Klavier schreiben sollte, vorweggenommen wird – obwohl die Ankunft dieses jungen Genies auf Schumanns Düsseldorfer Türschwelle noch zwei Jahre in der Zukunft lag.

Die ungestümen, wellenartigen c-Moll-Phrasen über schwellenden Triolen im ersten der Fantasiestücke mögen an ähnliche Texturen in der f-Moll-Sonate oder dem vierten Satz des op. 26 erinnern, doch die Form ist ein viel straffer kontrolliertes AABB plus Coda. Das zweite Stück benutzt eine einfache ABA-Form, wobei die A-Teile in As-Dur

eine sanfte liedhafte Melodie beinhalten, die einem von Schumanns früheren Zyklen, wie etwa *Frauenliebe und -leben* (1841) hätte entstammen können. Der B-Teil kehrt wie ein verhaltenes Echo des Anfangsstücks nach c-Moll zurück. Das dritte Fantasiestück greift in einem groben, balladenartigen Marsch wieder die Tonart c-Moll auf. Der Marsch macht einem wehmütigeren Mittelteil aus wiederholten Akkorden und abwärts führenden Figuren Platz, bevor er wieder die Oberhand gewinnt, jedoch mit einer kurzen Erinnerung an den Mittelteil kurz vor dem Ende, womit er eine Form aufweist, der Brahms in seinen späteren Klavierstücken mehrfach naheifern sollte.

Gesänge der Frühe op. 133

Die fünf 1853 entstandenen *Gesänge der Frühe* gehören zu den letzten Kompositionen, die Schumann vor seinem versuchten Selbstmord und der darauffolgenden Einweisung im Februar 1854 schrieb, und sie sind oft als symptomatisch für seinen geistigen Verfall abgetan worden. Sie lassen jedoch keinen Verlust an technischem Verständnis erkennen, sondern suggerieren vielmehr einen Geist, der nicht länger zu leidenschaftlichem Ausdruck getrieben wird, sondern in einer

flüchtigeren, konzentrierteren Art von Musik Abgeklärtheit sucht. Tatsächlich wird das dritte Stück – eine Art Jagd-Scherzo – von einem jener besessen galoppierenden Rhythmen angetrieben, die vielen von Schumanns frühen Stücken ihre Energie verliehen, hier jedoch ohne den differenziertesten pianistischen Anschlag fehl am Platze wären. Doch der ruhige Anfangssatz in D-Dur suggeriert mit seiner an einen Choral erinnernden Textur, in der unterschiedliche Umformulierungen seiner Hauptphrase durch einige überraschende Harmoniebewegungen in den darunter liegenden Stimmen verändert werden, ein morgendliches Dankeslied. Das unstetere zweite Stück, ebenfalls in D-Dur, klingt wie ein verschwommener Doppelgänger des ersten, wobei fragmentarische Varianten der Choralmelodie in Oberstimme und Bass mit einer Triolenfiguration verstrickt sind. Nach dem robusten dritten Satz in A-Dur entfaltet der vierte in fis-Moll eine lange, sequenzartige Melodie über einem ununterbrochenen Zweiunddreißigstelmuster, welche kurz in Unruhe verfällt und sich schließlich in Fis-Dur auflöst. Der letzte Satz in D-Dur kehrt, von einer sanft plätschernden Sechzehntelbewegung vorwärts getragen, zur Stimmung des eröffnenden Chorals zurück

und kommt schließlich auf einem an ein “Amen” erinnernden Plagalschluss zur Ruhe. Anscheinend gelang es dem zunehmend verwirrten Geist Robert Schumanns immer noch, in der Musik eine Zuflucht des Zusammenhalts und des Friedens zu finden.

© 2019 Bayan Northcott

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Anmerkungen des Interpreten

Schumanns in ihrer Essenz schwer fassbare Musik auf CD zu bannen, ist eine recht delikate Angelegenheit, denn um ihren natürlichen Geist zu finden, bedarf es einer spontanen und daher umso unbeständigeren Art von Inspiration.

Und dennoch war es mithilfe einer Einspielung, und zwar durch Vladimir Horowitz, dass ich in den 1980ern die *Grande Sonate* op. 14 entdeckte, die als “Konzert ohne Orchester” bezeichnet wird und die zu jener Zeit nur wenige Pianisten spielten. Von diesem erstaunlichen Werk unwiderstehlich angezogen (zunächst einmal von dem Titel “Konzert”, denn komischerweise existiert kein Dialog oder Widerspruch zwischen dem Solopart und einem imaginären Orchester, der ihn rechtfertigen könnte), machte ich mich sofort daran, es zu lernen. Ich stellte

umgehend fest, dass Horowitz in zwei kurzen Passagen im ersten Satz die Versionen von 1834 und 1853 umsichtig mischt. Da ich die Ehre hatte, ihm das Werk 1985 bei seinem letzten Besuch in Paris vorspielen und mit ihm dieses sowie andere Details diskutieren zu dürfen, habe ich mich bei dieser Aufnahme als Hommage an ihn an "seine" Hybrid-Version gehalten.

Während ich das Manuskript des op. 14 in der British Library in London inspizierte, entdeckte ich im Scherzo unter den wiederholten D-Dur-Akkorden in der Überleitung vor dem Mittelteil [02'01"] einen kuriosen Vermerk. Dort stehen die Worte "Feuer der Engel", ein Hinweis, der in keiner der veröffentlichten Ausgaben wiedergegeben wird. War dies etwa eine geheime Nachricht an Clara? Das würde ich gerne glauben.

Im *Andantino* vier Mal variiert, ist das Thema, das von Clara stammt und von bemerkenswerter Gravitas ist, wenn man bedenkt, dass es von einem jungen Mädchen von vierzehn Jahren komponiert wurde, eigentlich während der gesamten Sonate präsent. Man hört wie es die großen Abschnitte des ersten Satzes eröffnet und unterbricht, doch es taucht auch im Scherzo und selbst im Finale auf (siehe Anmerkungen unten).

Beim *Prestissimo possibile* handelt es sich zweifellos um eines der ungestümsten Musikstücke in der Klavierliteratur des neunzehnten Jahrhunderts. Jeder einzelne der 357 Takte, welche diesen anspruchsvollen Satz ausmachen, ist mit zwölf Sechzehnteln angefüllt, die gespielt werden müssen und zwar ... so schnell wie möglich. Gegen Ende des Satzes [05'55"] scheint es mir passend, der abwärts führenden Basslinie den punktierten Rhythmus von Claras Thema hinzuzufügen. Ich habe den Eindruck, dass diese kleine Freiheit auf höchst dramatische und doch angemessene Art und Weise die thematische Einheit der Sonate unterstreicht. Nach einer ausgesprochen stürmischen Passage gebietet ein Tremolo von Akkorden, die ebenso verblüffend wie dissonant sind [06'14"], der seit Anfang des Satzes ununterbrochenen Sechzehntelflut abrupt Einhalt. Doch diese Ruhepause ist von kurzer Dauer, denn in der Coda verlangt Schumann, dass sie ... noch schneller als der Rest des Satzes gespielt werden muss! Zugegebenermaßen verändert der Satz seine Farbgebung, wird fröhlicher (wir bewegen uns ins Dur) und endet in reinstem Hochgefühl.

Die drei Akkorde, die am Ende der Sonate intoniert werden, verweisen eindeutig auf diejenigen, die den ersten Satz

abschließen, und vor allem auf jene am Ende des *Andantino*, wo sie außerdem dreimal wiederholt werden. Ist es Zufall, dass sie mit den drei Silben des Namens Cla-ra-Wieck übereinstimmen?

Es ist allgemein bekannt, dass Schumanns Musik zutiefst durch die damals neue romantische Bewegung in der Literatur inspiriert wurde. Vielleicht beflügelt sie deshalb derart unsere Fantasie. Mit einem der herrlichsten Rondos, die je für Klavier geschrieben wurden als erstem Satz könnte man *Faschingschwank aus Wien* op. 26 fast als eine musikalische Vorwegnahme cineastischer Techniken betrachten. Ich sehe in dem Wechsel von Musik voller großem Jubel und Energie und solcher, die Intimität und Verzweiflung vermittelt, eine musikalische Entsprechung zu einer filmischen Totale einer tanzenden und freudigen Menge, auf die eine matte Aneinanderreihung von Großaufnahmen einer einsamen Gestalt mit traurigem Gesicht folgt, verloren mitten in der Menge seine Seelenverwandte suchend.

Schumann erhält eine äußerst verblüffende Behandlung des Rhythmus aufrecht, denn in seiner Musik fallen die betonten Schläge des Takts nicht dorthin, wo man sie erwarten würde. Das Ergebnis ist eine Art

“Schwanken” innerhalb eines vagen Pulses, was zum träumerischen, unwirklichen Charakter mehrerer Episoden des ersten Satzes beiträgt. Schumann war ein großer Bewunderer J.S. Bachs, und in der zweiten Episode des ersten Satzes [02’16”] habe ich, genau wie in den *Kinderszenen* op. 15, ein weiteres Beispiel des B-A-C-H Motivs entdeckt.

Nach der Großaufnahme, welche die *Romanze* ausmacht, beschwört unsere Fantasie im hüpfenden *Scherzino* eine Vision von Tänzern herauf – Gruppen von Männern und Frauen abwechselnd –, die sich am Ende gleichzeitig in alle Richtungen zerstreuen.

Die erschütternde Intensität des Intermezzos (“mit größter Energie” verlangt Schumann) stellt einen vollkommenen Kontrast zu den beiden Sätzen, die es umgeben, dar, und der Zyklus endet in größter geschäftiger Aktivität, in Euphorie und Fanfaren.

Es schien mir in diesem Programm interessant, zwischen die sonnige Musik des op. 26 und die gequälte und recht düstere Stimmung des op. 133 einen Zyklus zu stellen, der – auch was die Chronologie angeht – zwischen den beiden steht. Die in hohem Maße konzentrierten Fantasiestücke op. 111 decken eine große Bandbreite an

Stimmungen ab, von denen sich einige, wie etwa der Mittelteil des dritten Stücks [00'42"], als recht schwer zu greifen erweisen. Man muss wissen, wie man sich gewissermaßen "auf Zehenspitzen" durch diese heiklen Sprünge bewegt, die sich nicht leicht unter die Finger legen.

Doch wenn es ein Werk von Schumann gibt, das sich wirklich nicht leicht unter die Finger legt, dann sind dies sicherlich seine *Gesänge der Frühe!* Was für eine Anstrengung ist vonnöten, um das dritte Stück des Zyklus mit seinem extrem ungünstigen Überkreuzen der Hände [01'04"] zuwege zu bringen! Es ist sogar augenfällig, dass op. 133 für jeden Pianisten ein Problem darstellt. Ein Beweis dafür sind die riesigen Tempounterschiede zwischen verschiedenen Aufführungen, die dazu führen, dass ihre Dauer alles zwischen neun und siebzehn Minuten, also doppelt so lang, betragen kann – ein seltenes, wenn nicht gar einzigartiges Beispiel in der Klavierliteratur. Doch trotz des Unbehagens der Hände hält uns die recht seltsame Schönheit dieser visionären Stücke weiter in ihrem Bann.

Schumann hat in Musikerherzen einen ganz besonderen Platz inne, und ich habe bei mir selbst in den letzten Jahren einen regelrechten "Durst" nach seiner Musik erlebt. Der deutsche Dichter Eichendorff

schreibt in seinem Lied *Wünschelrute*: "Und die Welt hebt an zu singen / Triffst Du nur das Zauberwort." Schumann ist ganz gewiss einer von jenen, die es getroffen haben!

© 2019 **Jean-Efflam Bavouzet**
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Seine mit zahlreichen Preisen bedachten Einspielungen und brillanten Aufführungen im Konzertsaal haben **Jean-Efflam Bavouzet** längst als einen der herausragendsten Pianisten seiner Generation etabliert. Er wird als Sir Georg Soltis letzte Entdeckung erachtet und arbeitet regelmäßig mit Orchestern wie dem Cleveland Orchestra, San Francisco Symphony, NHK Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra und dem London Philharmonic Orchestra, mit dem er eine große Tournee durch die USA unternommen hat, die in einem Konzert in der Carnegie Hall gipfelte, sowie mit Dirigenten wie unter anderem Vladimir Ashkenazy, Vladimir Jurowski, Gianandrea Noseda, François-Xavier Roth, Charles Dutoit, Vasily Petrenko, Daniele Gatti, Gábor Takács-Nagy und Sir Andrew Davis zusammen.

Auch als Recitalist und Kammermusiker ist Jean-Efflam Bavouzet aktiv – er gastiert

regelmäßig im Londoner Southbank Centre und in der Wigmore Hall, in der Cité de la musique in Paris, im Concertgebouw und Muziekgebouw in Amsterdam, im BOZAR in Brüssel, bei den Schwetzingen Festspielen des SWR, am Staatlichen Konservatorium P.I. Tschaikowski in Moskau und im Konzertsaal der Verbotenen Stadt in Peking.

Besonders gefeiert wird der Künstler für seine Arbeit im Tonstudio. Für seine Einspielungen von Werken Debussys und Ravels mit dem BBC Symphony Orchestra und Yan Pascal Tortelier und für Teil 4 seiner Gesamtaufnahme der Klavierwerke von Debussy wurde er mit *Gramophone* Awards ausgezeichnet. Seine Interpretationen von Werken Debussys und Ravels haben ihm zudem zwei *BBC Music Magazine* Awards und einen Diapason d'Or eingebracht, während der erste Teil seiner CD-Reihe mit Haydns Klaviersonaten einen Choc de l'année

der Zeitschrift *Classica* errang; unterdessen hat er eine Gesamteinspielung sämtlicher Klaviersonaten von Beethoven abgeschlossen, wobei Teil 3 in der Kritik außergewöhnliches Lob fand und von *Gramophone* zur CD des Monats erkoren wurde. Einen weiteren *Gramophone* Award erhielt er für seine kürzlich erschienene Einspielung von Prokofjews fünf Klavierkonzerten mit dem BBC Philharmonic unter Gianandrea Noseda. Jean-Efflam Bavouzet hat einen Exklusivvertrag bei Chandos.

Der ehemalige Schüler von Pierre Sancan am Pariser Conservatoire feierte 1987 sein amerikanisches Debüt in New York im Rahmen der Young Concert Artists. Bavouzet leitet Konzerte vom Klavier aus und hat außerdem eine Transkription von Debussys *Jeux* für zwei Klaviere erstellt, die mit einem Vorwort von Pierre Boulez bei Durand erschienen ist. www.Bavouzet.com

Schumann: Grande Sonate et autres œuvres pour piano

Introduction

Dans l'imagination populaire, Robert Schumann (1810 – 1856) apparaît comme le romantique archétypal: un être impulsif et plein de fantaisie, un rêveur oscillant entre des accès extatiques de créativité et des moments d'introspection tourmentée – des états d'âme extrêmes qui menaceront finalement sa santé mentale et le conduiront à une tentative de suicide et à l'asile. Cependant d'un certain point de vue, dans sa manière de se focaliser sur un genre musical à la fois, il apparut comme un des compositeurs les plus méthodiques qui aient jamais existé. Ses vingt-trois premiers numéros d'opus publiés, ainsi que les opus 26, 28 et 32, composés alors qu'il avait entre vingt et vingt-neuf ans, sont tous pour piano seul – même Chopin ne se montra pas aussi exclusif.

Ces années furent celles au cours desquelles Schumann s'établissait comme l'un des critiques musicaux les plus en vue en Allemagne et faisait la cour à la brillante jeune pianiste Clara Wieck, de plus en plus à l'encontre des souhaits de son professeur et père. À peine furent-ils mariés, en 1840, que Schumann se tourna vers le *Lied*, composant

en quelques mois la plupart des mélodies et des cycles qui ont marqué, plus que tout, nos mémoires, y compris les deux recueils intitulés *Liederkreis*, ainsi que *Dichterliebe*. Et soudain aussi, en 1841, il se mit à composer des œuvres orchestrales, achevant la Première Symphonie et la première version de ce qui allait devenir la Quatrième, l'*Ouverture, Scherzo und Finale* (Ouverture, Scherzo et Finale), et le premier mouvement du Concerto pour piano. En 1842, ce fut le tour de la musique de chambre, et il écrivit alors en peu de temps les trois Quatuors à cordes, le Quintette avec piano et le Quatuor avec piano, tandis qu'au cours des deux années qui suivirent, c'est la composition chorale qui fut au centre de ses préoccupations.

Par la suite, c'est de manière plus aléatoire que les genres se succédèrent, bien que de 1848 environ à la fin de son parcours créatif en 1854, les œuvres pour piano seul représentèrent de nouveau un volet important de sa production. Cependant, à l'exception des *Waldscenen*, op. 82, qui virent le jour plus tard, en 1849, toutes ses œuvres pour piano les plus originales et les plus appréciées datent

de l'époque où il avait entre vingt et trente ans: *Davidsbündlertänze*, op. 6, *Carnaval*, op. 8, *Kreislariane*, op. 16, et la Fantaisie en ut, op. 17. Les trois sonates pour piano qui parurent aussi pendant cette période furent accueillies avec des sentiments plus partagés, surtout de la part de certains commentateurs qui se demandaient si sa personnalité musicale poétique, pour ne pas dire excentrique, allait jamais trouver à se concilier avec le concept marmoréen de la sonate légué par Beethoven. Jean-Efflam Bavouzet a cependant choisi de représenter cette période avec la Grande Sonate en fa mineur, op. 14, et le *Faschingschwank aus Wien*, op. 26, et, parmi les œuvres plus tardives de Schumann, les *Drei Fantasiestücke*, op. 111, qui furent peu joués ainsi que les étranges *Gesänge der Frühe*, op. 133, que certains ont perçus comme évoquant une désintégration de sa créativité, et d'autres comme annonçant un nouvel univers musical.

Grande Sonate (no 3) en fa mineur, op. 14
C'est en 1834 que Schumann acheva cette œuvre ambitieuse, en cinq mouvements, qui allait devenir la Troisième Sonate, mais entre ce moment et sa publication l'année suivante, son éditeur le persuada de laisser tomber les deux scherzos et de donner aux

trois mouvements restants dont la texture était souvent très élaborée un nouveau titre, *Concert sans orchestre*. Puis, en 1853, Schumann remania légèrement la partition et en fit la Grande Sonate no 3, restaurant l'un des scherzos. Mais l'œuvre ne continua à faire que lentement son chemin, et c'est en 1862 seulement, six ans après le décès du compositeur, qu'elle fut jouée en public pour la première fois, par son jeune protégé, Johannes Brahms.

Les défis présentés par la Sonate ne sont pas seulement d'ordre technique – bien que ceux-ci soient de taille. Pour les auditeurs s'attendant à des démarcations nettes entre énoncé et développement, tonalité principale et tonalité erratique, d'après le modèle beethovenien, l'approche par Schumann de la forme sonate se présentait sous l'apparence d'un puzzle: un long flux d'idées plein de turbulences, conçu dès le départ comme un développement, l'épisode entier étant traversé encore par des variations de détail et de tonalité, puis une coda commençant comme une reprise du tout et se terminant aussitôt. Le Scherzo débute par une élégante idée à l'allure de menuet en ré bémol majeur, prolongée par de rapides épisodes de gammes et parvenant finalement à moduler en ré majeur pour le trio – avec de longues excursions tonales et un

mélange des motifs du trio et du scherzo pour retrouver l'idée introductive.

Pendant que Schumann travaillait à la Sonate, Clara était éloignée de lui par son père qui désapprouvait leur relation, et il n'est donc pas étonnant que le motif de gamme descendante qu'il associait avec elle se retrouve dans différentes idées de l'œuvre, ou que le mouvement lent soit intitulé "Quasi Variazioni. Andantino de Clara Wieck". Le thème comprend trois phrases de quatre mesures, répétées chacune (AABBCC), cependant Schumann, non orthodoxe comme toujours, n'emploie la structure complète dans aucune de ses quatre variations, mais les base chacune sur une sélection et un ordre différents de phrases – surtout dans les Variations II et IV, très expressives, la dernière se poursuivant par une coda solennelle. Dans la Variation III qui, par contraste, est plus alerte, c'est le procédé schumannesque ayant pour effet que la main droite est en retard d'une double croche sur la main gauche qui est adopté, de sorte que la mélodie est désynchronisée par rapport au tempo du début jusqu'à la fin.

Le finale est annoté *Prestissimo possibile* et sa trajectoire est similaire à celle du premier mouvement, mais les idées thématiques sont plus fugaces et les textures plus légères,

plus aériennes, emportées par un torrent virtuellement ininterrompu de triolets qui lui imprime le caractère d'une longue étude tout en virtuosité. À la fin de la seconde traversée de ses épisodes principaux, le rythme stagne momentanément en un trille composé grinçant, avant que la coda reprenne, culminant en un fa majeur bouillonnant. Globalement, les idées mélodiques de la Sonate en fa mineur pourraient sembler moins directement marquantes que dans les œuvres plus populaires de Schumann, et sa structure moins facile à discerner au travers de ses multiples textures, mais son individualité de conception et la subtilité inventive de l'écriture pianistique expliquent amplement l'enthousiasme que Brahms ne cessa d'éprouver pour cette œuvre – ce qui suffit à mettre en lumière sa qualité.

Faschingschwank aus Wien, op. 26

Le titre de cette succession de cinq parties *Faschingschwank aus Wien* a été traduit de diverses manières, "Carnaval de Vienne" étant le titre français courant, et Schumann écrivit ses quatre premiers mouvements au cours d'un voyage dans la capitale autrichienne en 1839, y ajoutant le cinquième à son retour à Leipzig. Bien qu'il y indique comme sous-titre *Phantasiebilder* (Images

fantastiques), sa forme pourrait plutôt être décrite comme une suite aspirant à devenir une sonate du fait que son finale est bien de forme sonate. Toutefois, le mouvement introductif est une suite de danse continue de dix minutes s'inspirant du précédent que fut les *Dauidsbündlertänze*, avec une ritournelle robuste, en rythme ternaire, introduisant et reliant une succession de danses à l'allure de valse – bien que l'indocilité mélodique, déjà de la première valse, montre à l'évidence que Schumann refuse de s'en tenir à la cadence régulière de la valse conventionnelle. Pour la quatrième valse à l'allure de fanfare, il passe de manière inattendue au fa dièse majeur, puis au la bémol, et fait une espiègle allusion à la phrase introductive de *La Marseillaise*, qui, à cette époque, était interdite d'exécution publique à Vienne. Après la cinquième valse, une reprise finale de la ritournelle conduit à la coda volatile.

Le bref deuxième mouvement est une *Romanze* lente, dont le ton intime et confiant qu'adopte parfois Schumann atteint ici un sommet, et qui est principalement faite de variantes d'une phrase de gammes qui sombre et exprime la désolation, avec cependant quelques mesures d'un ut majeur consolateur en son milieu. Le troisième mouvement, plus court encore, est un *Scherzino* en deux

temps avec un thème principal au rythme pointé très vif, qui sert de lien entre de courts épisodes contrastés, nous réservant au passage plusieurs surprises harmoniques. Un fort contraste est offert aussi par l'Intermezzo en mi bémol mineur qui comprend le quatrième mouvement et est une "Mélodie sans paroles" passionnée, avec des phrases faites d'une succession de petits motifs et parcourues de triolets rapides indistincts. La joie réapparaît dans le Finale en si bémol majeur qui commence par un épisode fait d'une succession de cellules créant une impression de toccata, puis s'installe dans un second sujet au rythme plus régulier. Le développement reprend le matériau de la toccata, puis lance et traite une nouvelle idée, s'inspirant du précédent de Mendelssohn. Il y a une réexposition orthodoxe et une coda tourbillonnante: tout ceci impeccablement réalisé, montrant que Schumann peut parfaitement articuler un schéma de sonate conventionnel quand il en décide.

Drei Fantasiestücke, op. 111

À partir de 1840, la vie de Schumann eut tendance à osciller de plus en plus entre des périodes d'excès de travail et de fragilité nerveuse, mais la période 1849 – 1851 marqua ce qui s'avéra l'ultime rebond de sa carrière

créatrice, des années au cours desquelles il composa la Troisième Symphonie et acheva à la fois la Quatrième, son Concerto pour violoncelle qui fit œuvre de pionnier ainsi que sa très belle musique de scène pour *Manfred* de Byron. Les pièces pour piano seul datant de ces années sont sans doute à considérer comme des œuvres de consolidation plutôt que d'exploration, mais les *Drei Fantasiestücke* (Trois Pièces fantastiques) comprennent une trilogie compacte des différents styles de Schumann, le tout étant plus que la somme de ses parties. L'accent y est mis aussi, et c'est un aspect nouveau, sur les sonorités plus graves, plus sombres du piano, ce qui annonce le style pianistique de Brahms – bien que l'arrivée soudaine de ce jeune génie au seuil de la porte de Schumann à Düsseldorf n'eût lieu que deux ans plus tard.

Les phrases impétueuses et ondulantes en ut mineur se détachant sur un déferlement de triolets, dans la première Pièce fantastique, pourraient rappeler des textures similaires dans la Sonate en fa mineur ou dans le quatrième mouvement de l'opus 26, mais la structure est beaucoup plus strictement de type ABB plus coda. La deuxième pièce est de forme ABA simple: les sections A en la bémol majeur comprennent une douce mélodie chantante qui aurait pu être issue d'un des cycles antérieurs

de Schumann, comme *Frauenliebe und -leben* (1841) et la section B revient à l'ut mineur, faisant en quelque sorte discrètement écho à la pièce introductive. La troisième Pièce fantastique réaffirme l'ut mineur en une marche robuste à l'allure de ballade. Ceci cède la place à une section centrale plus mélancolique d'accords répétés et de motifs descendants. La marche s'affirme de nouveau, mais avec un bref rappel de la section centrale peu avant la fin pour présenter une forme que Brahms allait plusieurs fois imiter dans ses pièces pour piano plus tardives.

Gesänge der Frühe, op. 133

Composés en octobre 1853, les cinq *Gesänge der Frühe* (Chants de l'aube) font partie des dernières œuvres que Schumann composa avant sa tentative de suicide et son incarcération en février 1854, et elles ont souvent été rejetées comme étant symptomatiques de son déclin mental. La maîtrise technique du compositeur y est cependant intacte, et elles sont le reflet d'un esprit qui n'est plus porté à s'exprimer avec passion, mais cherche la sérénité dans une musique plus allusive, épurée. Il est vrai que la troisième pièce – une sorte de scherzo effréné – est mue par un de ces rythmes obsessionnels endiablés qui imprimèrent leur dynamique à de nombreuses pièces composées plus tôt par

Schumann, mais qui s'impose ici à travers un jeu pianistique pourtant des plus variés. Le mouvement introductif paisible en ré majeur fait penser à un chant matinal de gratitude par sa texture à l'allure de choral, comprenant des reprises variées du motif principal modulées par des changements harmoniques surprenants dans la trame sous-jacente. La deuxième pièce, plus volatile, en ré majeur aussi, ressemble à un double flûté de la première, dans lequel des variantes fragmentaires de la mélodie chorale dans les graves et les aigus sont enchevêtrés dans des figures de triolets. Après le robuste troisième mouvement en la majeur, le quatrième, en fa dièse mineur, déploie une longue mélodie faite d'une succession de petits motifs sur un schéma ininterrompu de triples croches, qui devient brièvement agitée et s'apaise finalement en fa dièse majeur. Le mouvement final en ré majeur retourne au climat du choral introductif, mu par une douce ondulation de doubles croches et venant se terminer sur une cadence plagale ressemblant à un "Amen". Il est évident que l'esprit de plus en plus confus de Robert Schumann trouvait refuge encore dans la cohérence et la paix de la musique.

© 2019 Bayan Northcott
Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Note de l'interprète

La musique de Schumann, par essence fugitive, est assez délicate à fixer au disque car, pour lui trouver son souffle naturel, elle est tributaire d'une inspiration spontanée et donc à fortiori changeante.

C'est pourtant avec un enregistrement de Vladimir Horowitz que j'ai découvert dans les années 1980 la Grande Sonate, op. 14, dite "Concerto sans orchestre", œuvre que peu de pianistes jouaient à l'époque. Irrésistiblement attiré par cette pièce étonnante (d'abord par son titre de "Concerto" car, bizarrement, aucun dialogue ou contraste entre une partie de soliste et un orchestre imaginaire le justifie), je me mis immédiatement à l'étudier. Aussitôt je m'aperçu que dans deux brefs passages du premier mouvement, Horowitz faisait un très judicieux "panaché" des deux versions de 1834 et 1853. Ayant eu l'honneur, lors de sa dernière visite à Paris, en 1985, de lui jouer cette œuvre et d'en discuter entre autres ce détail, j'ai gardé, pour lui rendre hommage, "sa" version hybride dans cet enregistrement.

En consultant le manuscrit de l'op. 14 à la British Library de Londres, j'ai noté dans le Scherzo une indication curieuse sous les accords répétés de ré majeur dans la transition avant la partie centrale [02'01"]. Il y est écrit: "feux d'anges". Cette indication n'est pas reprise

dans les éditions. S'agirait-il d'un message secret à Clara? C'est ce que j'aime à penser.

Varié quatre fois dans l'*Andantino*, le thème de Clara, d'une gravité singulière pour avoir été composé par une jeune fille de quatorze ans, est en fait présent dans la sonate entière. Nous l'entendons ouvrir et ponctuer les grandes sections du premier mouvement, mais aussi dans le Scherzo et même dans le final (voir remarque plus loin).

Le *Prestissimo possibile* est sans doute l'une des musiques les plus hallucinées de la littérature pour piano du dix-neuvième siècle. Chacune des 357 mesures que compte ce mouvement éprouvant est remplie de douze double croches devant être jouées... aussi vite que possible. Vers la fin du mouvement [05'55"] il m'a toujours semblé adéquat de rajouter à la ligne descendante de basse, le rythme pointé du thème de Clara. Cette petite liberté accuse, il me semble d'une manière toute dramatique et appropriée, l'unité thématique de la sonate. Après un passage extrêmement tumultueux, un trémolo d'accords aussi saisissant que dissonant [06'14"] vient arrêter abruptement le flot de double croches ininterrompu depuis le début du mouvement. Mais ce répit n'est que de courte durée car Schumann pour la coda demande à ce qu'elle soit jouée... encore

plus vite que le reste du mouvement! Il est vrai que le ton change et devient enjoué (on passe en majeur) et l'œuvre se termine dans l'enthousiasme pur.

Les trois accords qui scandent la fin de cette sonate font évidemment référence à ceux qui finissent le premier mouvement et surtout ceux de la fin de l'*Andantino* où ils sont, en plus, répétés trois fois. Serait-ce un hasard s'ils correspondent aux trois syllabes du nom de Cla-ra-Wieck?

On sait la musique de Schumann très inspirée par le mouvement littéraire romantique nouveau à l'époque. C'est peut être pour cela qu'elle suscite en nous tellement d'images. Avec comme premier mouvement l'un des rondos les plus somptueux écrits pour le piano, le *Faschingschwank aus Wien* (Carnaval de Vienne), op. 26, pourrait presque être considéré comme une anticipation musicale des techniques cinématographiques. Avec son alternance de musiques de grande liesse et énergie avec d'autres très intimes ou désespérées, j'y vois comme une correspondance musicale aux plans larges de foule dansante et joyeuse suivis en fondu enchaîné par des plans rapprochés d'un personnage solitaire, au visage triste, perdu au milieu de la foule, cherchant l'âme sœur.

Schumann entretient des rapports très intéressants avec la rythmique car dans sa musique les temps forts de la mesure ne tombent pas là où l'on pourrait le croire. Il en résulte une sorte de "flottement" dans une pulsation incertaine qui contribue au caractère rêveur, irréel, de plusieurs épisodes du premier mouvement. Schumann portait une grande admiration à J.S. Bach et j'ai trouvé, un peu comme dans les *Kinderszenen*, op. 15, une autre utilisation du B-A-C-H dans le deuxième couplet du premier mouvement [02'16"].

Après le plan rapproché que constitue la *Romanze*, notre imagination nous fait voir, dans le sautillant *Scherzino*, les danseurs en groupes alternés d'hommes et de femmes qui à la fin se disperseront en courant dans toutes les directions à la fois.

La déchirante intensité de l'Intermezzo ("avec la plus grande force" demande Schumann) est en rupture totale avec les deux mouvements qui l'entourent, le cycle se terminant dans l'animation la plus grande, l'euphorie et les fanfares.

Il me semblait intéressant de placer dans ce programme entre l'écriture solaire de l'op. 26 et celle tortueuse et plutôt sombre de l'op. 133, un cycle intermédiaire chronologiquement. Condensées, les

Fantasiestücke, op. 111, traversent un large éventail d'atmosphères dont certaines, comme la partie centrale de la troisième [00'42"], sont très délicates à saisir. Il faut savoir se déplacer "sur la pointe des pieds" pour ces sauts délicats qui ne tombent pas sous les doigts.

Mais si il y a une œuvre de Schumann qui ne tombe pas sous les doigts, c'est bien ses *Gesänge der Frühe!* Que d'efforts pour faire sonner la troisième pièce du cycle avec ses croisement de mains extrêmement mal commode [01'04"]! Et visiblement l'op. 133 pose des problèmes à tous les pianistes. Pour preuve: les très grandes différences de tempo entre les diverses interprétations, allant presque du simple au double (de neuf à dix-sept minutes). Cas assez rare sinon unique dans la littérature pianistique. Mais malgré l'inconfort des mains, nous restons hypnotisés par la beauté un peu étrange de ces pièces visionnaires.

Schumann occupe une place bien particulière dans le cœur des musiciens et j'ai eu ces dernières années, pour ma part, une véritable "soif" de sa musique. Le poète allemand von Eichendorff dit dans son *Lied Wünschelbrute*: "Le monde se met à chanter / si seulement tu trouves le mot magique" ("Die Welt hebt an zu singen / Triffst Du

nur das Zauberwort”). Schumann fait définitivement partie de ceux qui l’ont trouvé!

© 2019 Jean-Efflam Bavouzet

Jean-Efflam Bavouzet s’est affirmé depuis longtemps comme l’un des plus remarquables pianistes de sa génération grâce à des enregistrements couronnés à de nombreuses reprises et à d’éblouissantes prestations en concert. Considéré comme la dernière découverte de Sir Georg Solti, il travaille régulièrement avec des orchestres tels le Cleveland Orchestra, le San Francisco Symphony, le NHK Symphony Orchestra, le BBC Symphony Orchestra, le London Philharmonic Orchestra avec lequel il a entrepris une tournée importante aux États-Unis culminant à Carnegie Hall; il travaille avec des chefs d’orchestre tels Vladimir Ashkenazy, Vladimir Jurowski, Gianandrea Noseda, François-Xavier Roth, Charles Dutoit, Vasily Petrenko, Daniele Gatti, Gábor Takács-Nagy et Sir Andrew Davis entre autres.

Tout aussi actif en récital et dans le domaine de la musique de chambre, Jean-Efflam Bavouzet joue régulièrement au Southbank Centre et au Wigmore Hall de Londres, à la Cité de la musique à Paris, au Concertgebouw

et au Muziekgebouw d’Amsterdam, au BOZAR de Bruxelles, au Festival SWR de Schwetzingen, au Conservatoire d’État P.I. Tchaïkovski de Moscou et dans la Salle de concert de la Cité interdite à Pékin.

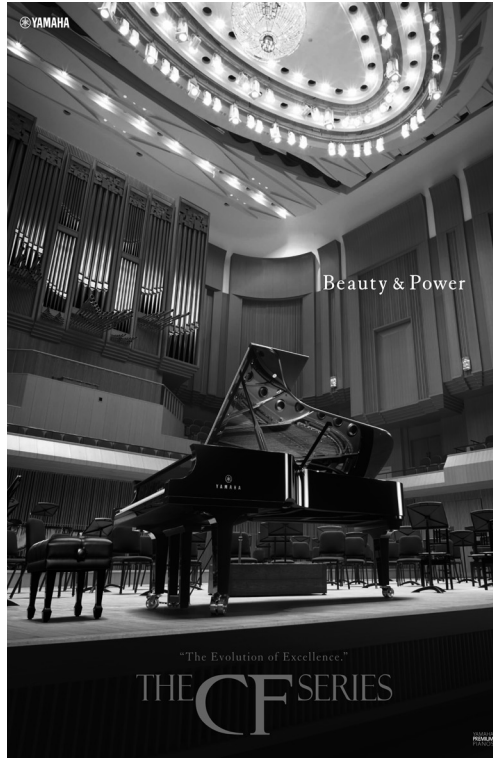
Particulièrement reconnu pour son activité dans le domaine de l’enregistrement, il a remporté des *Gramophone Awards* pour son album consacré à des œuvres de Debussy et Ravel avec le BBC Symphony Orchestra et Yan Pascal Tortelier, et pour le quatrième volume de son intégrale des œuvres pour piano de Debussy. Ses interprétations d’œuvres de Debussy et de Ravel lui ont aussi valu deux récompenses du *BBC Music Magazine* et un Diapason d’Or, tandis que le premier volume de sa série consacrée aux sonates pour piano de Haydn a reçu un Choc de l’année de la revue *Classica*. Il vient juste de terminer un important projet d’enregistrement consacré à l’intégrale des sonates de Beethoven, dont le volume 3 lui a valu des critiques exceptionnelles et a été retenu comme CD du mois dans le magazine *Gramophone*. Il a reçu un autre *Gramophone Award* pour son récent enregistrement des cinq concertos pour piano de Prokofiev avec le BBC Philharmonic sous la direction de Gianandrea Noseda. Jean-Efflam Bavouzet enregistre en exclusivité pour Chandos.

Ancien élève de Pierre Sancan au Conservatoire de Paris, en 1987 il a fait ses débuts américains par le biais des Young Concert Artists, à New York. Il dirige des

concertos depuis le clavier et a en outre réalisé une transcription pour deux pianos de *Jeux* de Debussy, publiée chez Durand avec un avant-propos de Pierre Boulez. www.Bavouzet.com



Jean-Efflam Bavouzet, centre, with the producer, Rachel Smith, left, and the sound engineer, Rosanna Fish, right, during the recording sessions



Also available

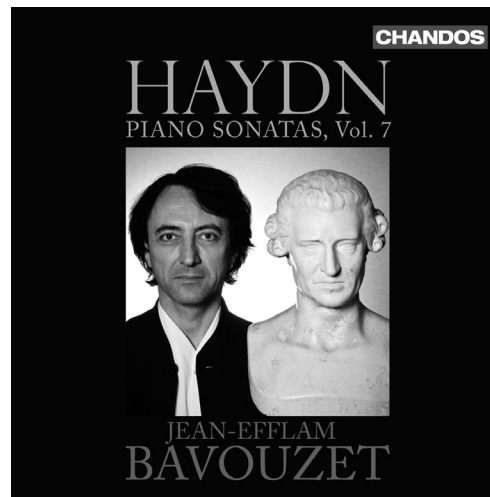


CHAN 10960(9)

Beethoven
Complete Piano Sonatas



Also available



CHAN 10998

Haydn
Piano Sonatas, Volume 7



You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.



Yamaha model CFX nine-foot Concert Grand Piano courtesy of Yamaha Music UK
Serial no. 6410300
www.CFseries.com
Yamaha technician: Shinya Maeda

Recording producer Rachel Smith
Sound engineer Rosanna Fish
Editor Rachel Smith
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 4 – 6 July 2018
Front cover Photograph of Jean-Efflam Bavouzet © Benjamin Ealovega Photography
Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)
Booklet editor Finn S. Gundersen
© 2019 Chandos Records Ltd
© 2019 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK



Jean-Efflam Bavouzet

© Benjamin Ealovega Photography

SCHUMANN: WORKS FOR SOLO PIANO – Bavouzet

CHANDOS
CHAN 20081

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20081

Robert Schumann (1810–1856)

- 1–4 Grande Sonate (No. 3), Op. 14 (1834–35, revised 1853) 29:07
in F minor · in f-Moll · en fa mineur
Revised version of *Concert sans orchestre*
- 5–9 Faschingsschwank aus Wien, Op. 26 (1839–40) 21:22
(Carnival Jest from Vienna, or Festive Scenes from Vienna)
Phantasiebilder für das Pianoforte
(Fantasy Pictures for the Piano)
- 10–12 Drei Fantasiestücke, Op. III (1851) 11:12
(Three Fantasy Pieces)
- 13–17 Gesänge der Frühe, Op. 133 (1853) 12:18
(Songs of Dawn)
Five Pieces for the Piano

www.Bavouzet.com



TT 74:26

JEAN-EFFLAM BAVOUZET piano

© 2019 Chandos Records Ltd © 2019 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

SCHUMANN: WORKS FOR SOLO PIANO – Bavouzet

CHANDOS
CHAN 20081