

ROBERT SCHUMANN
String Quartets | Piano Quintet

QUATUOR HANSON
ADAM LALOUM

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

CD 1

String Quartet No.1 Op. 41/1

A minor / *la mineur* / a-Moll

- | | | | |
|---|--|---|-------|
| 1 | | I. Introduzione. Andante espressivo - Allegro | 10'11 |
| 2 | | II. Scherzo. Presto | 4'12 |
| 3 | | III. Adagio | 6'35 |
| 4 | | IV. Presto | 6'44 |

String Quartet No.2 Op. 41/2

F major / *fa majeur* / F-Dur

- | | | | |
|---|--|------------------------------|-------|
| 5 | | I. Allegro vivace | 6'11 |
| 6 | | II. Andante quasi variazioni | 10'05 |
| 7 | | III. Scherzo. Presto - Trio | 3'12 |
| 8 | | IV. Allegro molto vivace | 7'10 |

CD 2

String Quartet No.3 Op. 41/3

A major / *la majeur* / A-Dur

- | | | | |
|---|--|--|------|
| 1 | | I. Andante espressivo - Allegro molto moderato | 7'33 |
| 2 | | II. Assai agitato | 6'55 |
| 3 | | III. Adagio molto | 8'23 |
| 4 | | IV. Finale. Allegro molto vivace | 7'32 |

Piano Quintet Op. 44

E-flat major / *mi bémol majeur* / Es-Dur

- | | | | |
|---|--|--|------|
| 5 | | I. Allegro brillante | 9'00 |
| 6 | | II. In modo d'una Marcia. Un poco largamente | 8'41 |
| 7 | | III. Scherzo. Molto vivace | 4'50 |
| 8 | | IV. Allegro ma non troppo | 7'29 |

Quatuor Hanson

Anton Hanson, *violin*

Jules Dussap, *violin*

Gabrielle Lafait, *viola*

Simon Dechambre, *cello*

Adam Laloum, *piano*

Pendant longtemps en Allemagne, la définition de la musique de chambre est demeurée liée à une conception ancienne : celle d'une musique de cour destinée au divertissement du souverain et de sa suite. Diffusée dans de nombreux dictionnaires de musique, cette vision commence à changer au cours des années 1830. Gustav Schilling écrit dans son *Encyclopédie de l'ensemble des sciences musicales* (1835-1838) que le domaine s'adresse "aux connaisseurs et aux amateurs" et non plus aux seuls aristocrates. Il note également que la musique est généralement "plus ouvragée et d'un sentiment artistique plus affirmé" que dans les autres genres. Hermann Mendel conclut dans son *Musikalisches Conversations-Lexikon* (1875) que la singularité de la musique de chambre repose sur le fait qu'elle est "conçue pour un petit espace" et qu'elle est donc plus finement travaillée et élaborée car "on peut distinguer des détails qui disparaissent dans un lieu plus vaste".

Schumann a probablement fait sienne l'idée que la musique de chambre s'adresse à un public de connaisseurs et qu'elle implique en corollaire un travail plus recherché. Sa difficulté à aborder le genre en atteste aisément. À la fin des années vingt, alors qu'il est encore adolescent, il s'essaie à l'écriture d'un quatuor avec clavier qu'il laisse inachevé afin de se concentrer sur l'étude et la composition pour le seul piano. Dix ans plus tard, l'audition du *Quatorzième Quatuor à cordes* de Beethoven ranime son désir d'écrire une œuvre dans le domaine. Toujours hésitant, il décide d'étudier au préalable la création récente et organise au cours de l'hiver 1838 six "matinées de quatuors à cordes", où il fait jouer quelques œuvres de ses contemporains. Une série d'articles écrits en parallèle lui permet de formuler ses options : une écriture ni trop symphonique ni trop théâtrale mais adaptée au médium, le maintien de l'idéal mozartien de la "conversation à quatre" et le souci d'une poésie soignée – car plus qu'un simple divertissement, le quatuor doit viser à l'élévation et l'affinement de la pensée. Schumann désire par ailleurs s'inscrire dans la "tradition des maîtres", celle de Haydn, Mozart ou Beethoven. Si le critère d'historicité lui paraît essentiel, il entend toutefois ne pas copier ses prédécesseurs. Son vœu est de combiner la grâce mozartienne et la hauteur beethovénienne avec le dessein romantique d'une "musique poétique" visant à dire l'indicible. Les intentions esthétiques étant solidement définies, la réalisation est rapide. Le *Premier Quatuor* est achevé en quatre jours, au début du mois de juin 1842. Les *Deuxième* et *Troisième* sont rédigés chacun en moins de deux semaines et les partitions sont ensuite offertes à Clara pour son anniversaire, le 13 septembre suivant.

L'opus 41 forme une trilogie qui débute avec l'introduction intériorisée du *Premier Quatuor* et se referme avec le *Finale* exubérant du *Troisième*. Trois tonalités (*la* majeur, *la* mineur et *fa* majeur) unifient l'ensemble. La "leçon des maîtres" est par ailleurs parfaitement intégrée. La référence à Beethoven est perceptible à travers la ressemblance des thèmes des mouvements lents du *Premier Quatuor* et de la *Neuvième Symphonie*, comme à travers la citation discrète du cycle *À la bien-aimée lointaine* dans le *Finale* du *Deuxième Quatuor*. L'influence de Mendelssohn, elle, est sensible à travers l'adoption du style "elfique" qui caractérise le *Scherzo* du *Premier Quatuor* et qui repose sur des mouvements de surface rapides ainsi que des appels fiévreux auxquels répondent les lignes frêles et délicates des violons. Si la conception monothématique de certains mouvements se réfère à Haydn, l'esprit de fantaisie, la célérité du rythme harmonique, les idées fusant de toute part et l'alternance rapide d'humeurs opposées n'appartiennent, eux, qu'à Schumann.

Bien que formant une trilogie, chaque œuvre possède sa propre personnalité. L'introduction du *Premier Quatuor* émeut d'emblée par son discours en demi-teintes dévoilant quelque humeur sombre. Dans l'*Allegro* qui suit, tous les éléments thématiques dérivent des premières mesures selon un minutieux travail d'engendrement. Le *Scherzo* est, lui, interrompu en son centre par un intermède en valeurs longues qui fait entendre des lignes brisées par les syncopes et par le chromatisme. Le mouvement lent est ouvert par un court exorde du violoncelle, qui introduit une mélodie en style de prière. Les intervalles disjoints et les dissonances font sourdre une tension qui perdure jusqu'à la réexposition, avant que la coda reprenne les premières mesures et referme le mouvement sur lui-même – comme si tout n'était qu'un rêve. Le premier thème du *Finale* donne naissance aux autres éléments, comme dans le premier mouvement. Les tonalités de *la* mineur et de *fa* majeur demeurent toujours très présentes, ainsi que les procédés contrapuntiques, tel le canon à la quarte précédant une réexposition démarrant sur le second thème.

Le *Deuxième Quatuor* offre le mélange typiquement schumannien de repli sur soi et d'exaltation, le ton oscillant constamment entre la rêverie et la fièvre. Le premier mouvement est unifié par un thème unique : une mélodie longue dont les différents éléments, sans cesse variés, alimentent le tissu dans une effusion lyrique permanente. L'*Andante* est construit sur un cloisonnement de variations où chaque section exploite le potentiel expressif du motif fondateur. Bâti à partir d'un élément très simple, le *Scherzo* marie le lyrisme et le *Witz* – le trait d'esprit piquant et spirituel inspiré des écrits de Heinrich Heine. Le *Finale* révèle une nouvelle fois la proximité avec l'univers du *Lied* et culmine dans la série de strettes qui couronnent le développement puis la coda.

Le début du *Troisième Quatuor* illustre à lui seul le concept de "musique poétique", où les notes expriment plus que les mots. L'opus débute sur un récitatif qui instaure instantanément un caractère de confiance et d'intimité. Le motif irrigue tout l'*Allegro*, donnant naissance aux thèmes principaux. Le deuxième mouvement tourne le dos à la tradition en substituant au *Scherzo* attendu un thème et variations. Celui-ci est élaboré à partir d'une mélodie fondée sur trois éléments brefs : une cellule de broderie, un rythme de sicilienne et un motif de lamentation agrémenté de syncopes et de silences. Que Schumann parvienne à construire un mouvement aussi exaltant avec une matière aussi lapidaire semble pur miracle. Dans l'*Adagio molto*, le traitement de la dissonance confère au discours un degré d'imprévisibilité qui place inlassablement l'auditeur en attente d'un événement à venir. Le *Finale*, enfin, conclut le cycle par une savoureuse mise en abyme fondée sur un emboîtement de panneaux conçus eux-mêmes sur des formes ternaires continûment subdivisées. Rythmes de chevauchées, épisodes lyriques et plages concertantes offrent une nouvelle stratégie de la durée qui contourne le développement comme la variation au profit d'une juxtaposition éblouissante d'éléments contrastés.

Esquissé à la fin de l'été 1842, le *Quintette avec piano*, est achevé lui aussi en quelques semaines. L'ouvrage connaît dès sa création un succès immédiat qu'expliquent aisément la beauté des thèmes, les humeurs renouvelées, l'ingéniosité du contrepoint et la somptuosité des harmonies. L'*Allegro* initial démarre dans la fièvre et l'urgence. Les vastes sauts d'intervalles et la multiplication des dissonances instaurent d'emblée un ton exalté qui ne retombe qu'à l'exposé du second thème, une rêverie fondée sur des dialogues entre les instruments. La tension créée entre l'humeur improvisée et la recherche de symétrie dévoile une approche très personnelle de la forme, que l'on retrouve dans le mouvement lent, une marche funèbre. Le ton retenu et dépourvu de solennité est interrompu par deux épisodes contrastants. Le premier apporte un apaisement par sa tonalité majeure et ses douces irisations du clavier ; le second est un *Agitato* angoissé au sein duquel le thème initial vient s'immiscer, revêtant un caractère profondément tourmenté. Le *Scherzo* prolonge cette succession d'états d'âme changeants en entremêlant épisodes virtuoses et passages lyriques dans des tonalités sans cesse variées. Le *Finale* répond, lui, au désir schumannien d'un mouvement complet en soi qui puisse faire également office d'épilogue de l'ensemble. Le volet commence dans une tonalité étrangère et offre une forme insolite qui articule deux expositions, l'une en *do* mineur, la seconde en *mi* bémol. Une vaste coda présente un premier *fugato* qui débouche sur une "fausse" fin. Un second épisode fugué rappelle alors le thème du premier mouvement, auquel le dessin du *Finale* sert de contresujet. Les dernières mesures installent le discours sur un bourdon (une quinte dans le grave), mêlant ainsi le fantastique, l'onirique, le populaire, le sérieux et le festif dans un ensemble sans égal.

JEAN-FRANÇOIS BOUKOBZA

Un Schumann solaire

Entretien avec le Quatuor Hanson

Comment se situe Robert Schumann au sein de votre répertoire et quel est votre rapport aux quatre œuvres que vous nous proposez ici ?

Schumann est arrivé assez tôt dans notre horizon : de fait, nous avons travaillé son premier quatuor de l'opus 41 deux ans à peine après la formation de l'ensemble. Et c'est l'un des premiers quatuors romantiques auquel nous nous sommes confrontés. Les quatuors à cordes de Schumann sont relativement peu joués et, en bon virtuose du clavier qu'il était, il écrivait de manière souvent assez pianistique. Il nous a donc fallu un peu de temps pour nous approprier cet univers. Mais cette démarche rappelle un peu celle de Haydn, dans le sens où Schumann a voulu trouver une nouvelle manière d'écrire, d'exprimer le sentiment de la manière la plus directe. Il y a dans ces pages un côté souvent inattendu, avec des passages où on a l'impression de se perdre, de s'égarer. Cela donne à l'interprète le sentiment de découvrir un langage un peu caché... Et depuis lors, c'est un compositeur qui nous suit de manière assez constante, que ce soit avec ces trois quatuors, ou avec le *Quintette avec piano*.

Comment le *Quintette avec piano* se situe-t-il par rapport aux trois *Quatuors à cordes* ?

Rappelons que les quatre œuvres sont quasiment concomitantes : à peine Schumann a-t-il achevé les trois *Quatuors* qu'il se lance dans le *Quintette* – nous sommes entre la fin de l'été et l'automne 1842... Le *Quintette* se suffit bien entendu à lui-même, mais il participe d'un même élan créateur. Il s'agit là encore de l'une des premières œuvres que l'on a jouées, et d'ailleurs la première que nous avons interprétée avec Adam. Il s'est alors passé quelque chose de vraiment unique sur scène, comme une évidence, qui se concrétise plusieurs années et plusieurs concerts plus tard par cet enregistrement.

Quand on pense à Robert Schumann, on a souvent ce cliché de l'artiste romantique assez dépressif. Est-ce réellement le cas ?

En partie, oui, à l'exception précise de la période où il a écrit ces pages-ci ! 1842, c'est une année extrêmement heureuse pour lui : après bien des soucis, il a enfin pu épouser Clara Wieck (1840). Il est dans une effervescence créatrice extraordinaire. Contrairement à l'image que l'on associe souvent à Schumann, ces quatre œuvres sont sinon uniformément sereines, du moins très lumineuses, solaires même. Pour ce qui est des trois *Quatuors*, on peut vraiment les prendre comme un seul et même cheminement : on part du premier avec son introduction lente en *la* mineur, et on progresse au fil des douze mouvements jusqu'à arriver sur le *la* majeur du dernier mouvement du *Troisième Quatuor*. On a ici une véritable progression tonale entre les trois œuvres, que Schumann nous propose comme une sorte de cheminement vers la lumière. On peut même considérer que ce cheminement culmine avec le *Quintette*, qui est lui aussi construit sur une tonalité brillante (*mi* bémol majeur). Il n'est d'ailleurs pas anodin que la grande majorité des mouvements de ces œuvres soient écrits dans des tonalités majeures – chose assez rare chez Schumann pour être soulignée ! On sent ici une forme d'optimisme qui tranche très nettement avec le côté torturé qui transparaît souvent dans la plupart de ses autres grands chefs-d'œuvre. On pourrait donc parler d'une parenthèse dorée dans sa création et dans sa vie... Dans ces œuvres, Schumann propose énormément de choses, qui d'une autre manière, correspondent bien à l'autre face que l'on connaît du personnage : cultivé, curieux de nouveauté, aussi brillant lorsqu'il s'agissait d'écrire sur la musique que pour en composer.

Sent-on dans ces pages des influences musicales précises ? On parle souvent de la difficulté qu'ont eue tous les compositeurs romantiques à écrire pour le quatuor à cordes après Beethoven...

Nous avons ici à la fois des influences populaires, mais aussi, ce que l'on sait peut-être un peu moins, tout l'héritage de Bach. Schumann écrit en effet une fugue dans deux des trois *Quatuors* et aussi dans le *Quintette*. Cette façon d'envisager la musique, en tenant compte de ce qui s'est fait avant, ne pas faire table rase du passé mais s'en inspirer pour laisser parler sa propre sensibilité, c'est quelque chose qui nous touche beaucoup. Et, sans entrer dans le cliché du musicien romantique, il faut bien reconnaître que ces œuvres témoignent d'une importance croissante accordée au sentiment personnel, à l'individu, à la place de l'homme dans la nature et dans l'univers... La vision un peu fantasmée du compositeur romantique perdu dans sa bulle n'a pas lieu d'être ici. Schumann était à cette époque épris de science,

il était ouvert à toutes les expériences les plus novatrices... Il était, comme on dirait aujourd'hui, très "connecté" à son époque et à ses contemporains. Et cela se sent bien dans ces œuvres. Et pour en revenir à ce problème qui consistait à trouver sa voie après Beethoven, Schumann se démarque assez nettement de son aîné sur deux points : le premier, c'est une forme beaucoup plus classique en ceci que Schumann ne cherche pas à révolutionner le genre comme Beethoven semble le faire. Ce qui ne l'empêche pas d'être très personnel : Schumann retrouve en effet ici quelque chose de très prégnant dans ses pages pour piano seul, à savoir l'utilisation de formes brèves, des miniatures presque kaléidoscopiques. Il y a quelque chose de concentré, de fulgurant ici... Et tout cela sur des rythmes très novateurs, qui explorent beaucoup l'urgence que procurent les syncopes. Cela crée un sentiment de décalage assez inouï pour l'époque. Schumann cherche à explorer les marges de la grammaire musicale héritée de Haydn et Mozart... En ce sens, il est lui aussi dans l'expérimentation, même si cela semble moins radical que chez Beethoven. L'autre grande différence tient à la teneur même du discours : Beethoven cherchait, dans ses derniers quatuors, à faire éclater le discours ; Schumann, lui, cherche plutôt à nourrir chaque page d'émotions très personnelles, mettant en avant l'expressivité et la poésie – en ceci, il est un compositeur absolument romantique.

Une poésie de l'éclat ?

D'une certaine manière, oui... Schumann parvient à concentrer beaucoup d'émotion en des cellules extrêmement denses. On est presque ici dans une esthétique de haïku. Regardez simplement le deuxième mouvement du *Quatuor n°1* : il s'agit d'un bref *Scherzo* qui enchaîne très vite sur un *Trio*, qui lui-même laisse très rapidement place à un *Intermezzo*... Schumann explore uniquement des formes d'une très grande concision, qui lui permettent de dire beaucoup de choses en très peu de mesures. On retrouve un peu la même démarche dans le Thème et variations du *Quatuor n°2*, où chaque petite variation dit toujours un peu la même chose, avec un éclairage, une sensibilité, un arrière-plan émotionnel chaque fois différent. D'une certaine manière, Schumann voit jusqu'où il peut lui aussi déstructurer le langage tout en restant parfaitement intelligible...

Comment le piano s'intègre-t-il dans l'écriture du *Quintette* ?

Si celle du *Quintette* est si brillante, c'est en grande partie en raison de la manière dont la partie de piano est écrite. Certains passages pourraient presque faire penser à une forme concertante. Pour ne citer qu'un exemple, le piano vient apporter quelque chose de grandiose dans la fugue finale, qui n'est pas sans évoquer les sonorités d'un orgue. Le piano, ne l'oublions pas, est l'instrument privilégié de Schumann, celui qu'il connaît le plus intimement, mais c'est aussi et surtout l'instrument de Clara ! On peut donc sans trop risquer de se tromper imaginer qu'il l'investit de tout une charge émotionnelle très personnelle – d'autant plus que Clara en est la dédicataire, et que c'est elle qui tiendra la partie de piano pour la création de l'œuvre. D'ailleurs, la présence du piano apporte ici une sorte de simplicité, de limpidité en tout cas, qu'il faut davantage aller chercher et conquérir dans les quatuors... Il y a une merveilleuse évidence dans ces pages...

Vous parliez d'un aspect concertant... Avez-vous le sentiment que Schumann ait cherché dans cette œuvre à écrire une sorte de petit concerto de chambre ?

Il serait sans doute un peu exagéré d'aller dans ce sens. Nous restons bel et bien ici dans une forme chambriste. D'un bout à l'autre, un rapport à cinq qui s'installe. Les différentes voix s'entremêlent avec une richesse de détails qui n'a rien à voir avec ce que serait une écriture concertante. Ajoutons aussi que la musique de Schumann exprime beaucoup de choses dans ses arrière-plans : derrière la mélodie, d'infinis contrechants viennent donner des éclairages différents sur ce qui semble être dit de prime abord, suggérant telle ou telle chose, commentant, interrogeant le propos... Le deuxième plan est toujours d'un intérêt capital chez lui. Une grande partie de notre travail d'interprète, surtout dans les *Quatuors*, consiste à trouver les délicats équilibres qui permettent de laisser éclater toute cette poésie complexe sans jamais rompre la lisibilité pour l'auditeur.

Propos recueillis par MARIE-LAURE FAVIER

The definition of chamber music in the German-speaking world long remained linked to an old concept of court music intended for the entertainment of the sovereign and his retinue. This point of view, disseminated in numerous music dictionaries, began to change in the 1830s. Gustav Schilling wrote in his *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst* (1835-38) that the genre was directed at 'connoisseurs and amateurs' (*Kenner und Liebhaber*) and no longer aristocrats alone. He also noted that this music was 'conceived only for a small space' and was therefore 'more elaborately developed, more difficult, and also more artificial' than other genres, 'because in a smaller room one may hear with pleasure and perceive details that disappear and make no effect in a larger one'.¹

Schumann probably embraced this notion that chamber music is aimed at an audience of connoisseurs and that it implies, as a corollary, a more elaborate working-out. So much is readily apparent from the difficulty he experienced in tackling the genre. In the late 1820s, while still in his teens, he tried his hand at writing a piano quartet, which he left unfinished in order to concentrate on studying and composing for solo keyboard. Ten years later, a hearing of Beethoven's String Quartet no.14 rekindled his desire to write one of his own. But, still hesitating, he decided to study recent efforts in the genre beforehand, and in the winter of 1838 he organised six 'string quartet matinees', at which a number of works by his contemporaries were played. A series of articles written at the same time enabled him to formulate the options he retained: a style that was neither too symphonic nor too operatic but suited to the medium, maintaining the Mozartian ideal of the 'conversation between four people' and a concern for delicate poetics – for, more than being mere entertainment, the quartet should aim to achieve elevation and refinement of thought. Schumann also wanted to follow in the 'tradition of the masters', namely of Haydn, Mozart and Beethoven. While the criterion of historicity seemed essential to him, he nevertheless had no intention of copying his predecessors. His wish was to combine Mozartian grace and Beethovenian loftiness with the Romantic vision of 'poetic music' seeking to express the inexpressible. Once these aesthetic intentions were firmly defined, the realisation was swift. The First Quartet was completed in four days, at the beginning of June 1842. The Second and Third were each written in less than a fortnight, and the scores were then presented to Clara on her birthday, 13 September of the same year.

Op.41 forms a trilogy that begins with the introverted *Introduzione* to the First Quartet and closes with the exuberant *Finale* of the Third. Three keys (A major, A minor and F major) unify the whole edifice. The 'lesson of the masters' is also perfectly integrated. The reference to Beethoven is perceptible through the similarity of the main theme in the slow movement of the First Quartet to its equivalent in the Ninth Symphony, and in the discreet quotation from the song cycle *An die ferne Geliebte* in the *Finale* of the Second Quartet. Mendelssohn's influence, meanwhile, may be discerned in the adoption of the 'elfin' style that characterises the Scherzo of the First Quartet, founded on rapid surface movement and feverish calls answered by the frail, delicate lines of the violins. While the monothematic conception of certain movements looks back to Haydn, the spirit of fantasy, the swiftly changing harmonic rhythm, the ideas bursting forth on all sides and the rapid alternation of contrasting moods are Schumann's alone.

Yet, although they constitute a trilogy, each of the works has its own personality. The introduction to the First Quartet moves the listener at once with its half-tones revealing some sombre mood. In the ensuing *Allegro*, all the thematic elements are derived from the opening bars through a meticulous process of generation. The Scherzo is interrupted in the middle by an interlude in long note values, in which lines broken by syncopation and chromaticism are heard. The slow movement opens with a short exordium on the cello, which introduces a prayer-like melody. The disjunct intervals and dissonances create a tension that lasts until the recapitulation, before the coda takes up the opening bars and enfolds the movement within itself – as if it were all a dream. The first theme of the Presto finale generates the other elements, as in the first movement. The keys of A minor and F major are still very much in evidence, as are contrapuntal devices such as the canon at the fourth preceding a recapitulation that starts with the second theme.

The Second Quartet offers a typically Schumannesque combination of retreat into the inner self and exaltation, the tone constantly oscillating between reverie and febrility. The first movement is unified by a single theme: a long melody whose various elements, constantly varied, nourish the texture in an unceasing lyrical effusion. The *Andante* is built on a set of variations, each section exploiting the expressive potential of the basic motif. Based on a very simple element, the Scherzo combines lyricism and *Witz* – the piquant witticism inspired by the writings of Heinrich Heine. The *Finale* again reveals how close we are to the world of the lied, and culminates in the series of *stretti* that crown the development and then the coda.

The beginning of the Third Quartet might serve in itself to illustrate the concept of 'poetic music', in which notes can express more than words. The work opens with a recitative that instantly establishes a confiding, intimate character. Its motif permeates the entire *Allegro*, giving rise to the main themes. The second movement turns its back on tradition by substituting a theme and variations for the expected scherzo. This is built on a melody consisting of three brief elements: a cell turning on an auxiliary note, a siciliana rhythm, and a *lamento* motif embellished with syncopations and rests. That Schumann managed to construct so thrilling a movement from such terse material seems nothing short of a miracle. In the *Adagio molto*, the treatment of dissonance lends the discourse a degree of unpredictability that keeps the listener constantly on tenterhooks waiting for an event to occur. The *Finale* concludes the cycle with a delightful *mise en abyme* founded on a succession of interlocking panels, themselves conceived in continuously subdivided ternary forms. Galloping rhythms, lyrical episodes and concertante sections offer a new strategy of duration, which bypasses both development and variation in favour of a dazzling juxtaposition of contrasting elements.

Sketched in the late summer of 1842, the Piano Quintet too was completed in a matter of weeks. The work was an immediate success, a fact easily explained by the beauty of the themes, the renewed moods, the ingenious counterpoint and the sumptuous harmonies. The opening *Allegro* begins with a sense of excitement and urgency. The wide intervallic leaps and multiple dissonances immediately establish an agitated and exalted tone which subsides only with the statement of the second theme, a reverie founded on dialogues between the instruments. The tension created between the improvisatory climate and the striving for symmetry reveals a highly personal approach to form, which is echoed in the slow movement, a funeral march. The restrained tone, devoid of solemnity, is interrupted by two contrasting episodes. The first brings some relief with its major key and gently shimmering keyboard textures; the second is an anguished *Agitato* into which the initial theme intrudes, taking on a deeply tormented character. The Scherzo continues this succession of changing moods, interweaving virtuoso episodes and lyrical passages in ever-changing keys. The *Finale* responds to Schumann's desire for a movement complete in itself that could also serve as epilogue to the entire work. It begins in a foreign key and has an unusual formal scheme that articulates two expositions, one in C minor, the other in E flat. An extended coda initially presents a fugato which leads to a 'false' ending. A second fugal episode then recalls the theme of the first movement, to which the *Finale* theme serves as countersubject. The final bars underpin the discourse with a drone (sustained fifths in the bass), thus blending the fantastical, the dreamlike, the popular, the serious and the festive into an unparalleled whole.

JEAN-FRANÇOIS BOUKOBZA
Translation: Charles Johnston

¹ Gustav Schilling (ed.), *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, vol.4 (Stuttgart: 1837), p.39.

A radiant Schumann

An interview with the Quatuor Hanson

What position does Robert Schumann occupy in your repertory, and what is your relationship with the four works you present here?

Schumann appeared on our horizon fairly early: in fact, we worked on the first quartet of his op.41 barely two years after the ensemble was formed. And it's one of the first Romantic quartets we tackled. Schumann's string quartets are relatively rarely performed and, being the keyboard virtuoso that he was, he often wrote in a rather pianistic style. So it took us a while to get to grips with his world. But his approach is somewhat reminiscent of Haydn's, in the sense that Schumann wanted to find a new way of writing, of expressing feeling as directly as possible. There's often an unpredictable side to these pieces, with passages where the lines give the impression of getting lost, of losing their way. This gives the performer the feeling of discovering a hidden language . . . And since that first time, Schumann has followed us pretty consistently, whether with these three quartets or with the Piano Quintet.

How does the Piano Quintet relate to the three string quartets?

It's worth pointing out that the four works were written almost at the same time: no sooner had Schumann completed the three quartets than he embarked on the quintet – this was between late summer and autumn 1842. The quintet is an independent composition, of course, but it derives from the same creative impulse. It too was one of the first works we performed, and in fact the very first one we played with Adam. It was then that something truly unique happened on the concert platform, a feeling of something completely natural, which has now assumed concrete form several years and several concerts later thanks to this recording.

When we think of Robert Schumann, it's often the cliché of the somewhat depressive Romantic artist that springs to mind. Is that really the case?

In part, yes, but the precise year in which he wrote these works was something of an exception! The year 1842 was an extremely happy one for him: after overcoming many obstacles, he had finally been able to marry Clara Wieck in September 1840. Since then, he had been in a state of extraordinary creative effervescence. Contrary to the image often associated with Schumann, these four works are, if not uniformly serene, at least exceptionally luminous, even radiant. As far as the three quartets are concerned, we can really see them as forming a single trajectory: we start with no.1, with its slow introduction in A minor, and progress through the twelve movements until we reach A major in the last movement of no.3. There's a genuine tonal progression here, which Schumann presents to us as a kind of journey towards the light. We might even say that the journey culminates in the quintet, which is also cast in a bright key (E flat major). It's by no means insignificant that the vast majority of these works are written in major keys – something sufficiently rare in Schumann's music for the fact to be worth underlining! Here we sense a form of optimism that contrasts sharply with the tortured side to his character that often shows through in most of his other great masterpieces. One could therefore speak of a golden parenthesis in his oeuvre and in his life. In these works, Schumann presents a great many elements that, in another way, correspond to the other side of his personality: brilliant, cultured, curious about anything new, as gifted at writing about music as he was at composing it.

Are there any specific musical influences to be found in these works? It's often been observed how difficult it was for all the Romantic composers to write for string quartet after Beethoven . . .

Here we have both folk influences and, which is perhaps less well-known, the legacy of Bach. Schumann wrote a fugue in two of the three quartets and in the quintet too. This way of looking at music, taking account of what has gone before, not making a clean break with the past but drawing inspiration from it in order to let your own sensibility speak for itself, is something we find extremely touching. And, without getting into the cliché of the Romantic musician, it has to be said that these works testify to the growing importance conferred on personal emotion, on the individual, on the place of humanity in Nature and in the universe . . . The somewhat fanciful conception of the Romantic composer lost inside his own bubble has no place here. At this time, Schumann was fascinated by science, and open to all the most innovative experiments. He was, as we would say today, very much 'in touch' with his time and his contemporaries.

You can sense that in his output. And to come back to the problem of finding one's way after Beethoven, Schumann differs quite clearly from the older composer in two respects: first of all, his form is much more classical, in that Schumann doesn't seek to revolutionise the genre as Beethoven seems to. But that doesn't prevent him from being highly personal: for Schumann rediscovers here an element that's very present in his pieces for piano solo, namely the use of brief forms, almost kaleidoscopic miniatures. There's something very concentrated and ephemeral in the quartets. And all of this is built on highly innovative rhythms, which explore the urgency produced by the use of syncopation. It creates a sense of dislocation that was quite unprecedented at the time. Schumann sets out to investigate the margins of the musical grammar inherited from Haydn and Mozart. In this sense, he too is experimenting, even if what he's doing may seem less radical than in Beethoven. The other major difference between the two men lies in the actual content of the discourse: in his late quartets, Beethoven sought to explode the discourse; Schumann, on the other hand, seeks to nourish every page of his works with highly personal emotions, placing the emphasis on expressivity and poetry – in this respect, he is a supremely Romantic composer.

A poetry of fleeting fragments?

In a way, yes . . . Schumann manages to concentrate a great deal of emotion into extremely dense cells. The aesthetic here is almost that of the haiku. Just look at the second movement of Quartet no.1: it's a brief Scherzo that soon leads into a Trio, which in turn gives way very quickly to an Intermezzo . . . Schumann explores only the most concise forms, which allow him to say a great deal in a very few bars. The same approach can be found in the Theme and Variations of Quartet no.2, where each little variation always says more or less the same thing, but the perspective, the sensibility and emotional background are different each time. In a sense, Schumann saw just how far he too could go in deconstructing the language while remaining perfectly intelligible...

How is the piano integrated into the texture of the quintet?

If the texture of the quintet is so brilliant, it's largely because of the way the keyboard part is written. Some passages are almost reminiscent of concertante style. To take just one example, the piano brings a touch of the grandiose to the concluding fugue, which seems to evoke the sound of an organ. Let's not forget that the piano was Schumann's favourite instrument, the one he knew most intimately, but it was also and above all Clara's instrument! So it's not too far-fetched to imagine that he invested the keyboard part with an intensely personal emotional charge – especially as Clara was the dedicatee, and it was she who played it at the premiere. What's more, the presence of the piano gives the quintet a kind of simplicity, a limpidity in any case, that you have to tease out and master to a greater extent in the string quartets. There's a marvellous naturalness about this work.

You mentioned a concertante aspect. Do you have the feeling that Schumann was trying to write a sort of chamber concerto here?

It would probably be going a bit too far to say that. Here we definitely remain within a chamber form. From beginning to end, a relationship between the five players is established and persists. The different voices intermingle with a richness of detail that has nothing in common with what the concertante style would entail. And it should be added that Schumann's music is highly expressive in the way it uses background voices: behind the melody, infinite contrapuntal lines shed a different light on what seems to be said on the face of it, suggesting one thing or another, commenting on or questioning what is being stated . . . The background is always of vital interest to him. A big part of our task as performers, especially in the quartets, is to achieve the delicate balance that allows all this complex poetry to emerge without ever losing clarity for the listener.

Interviewer: MARIE-LAURE FAVIER
Translation: Charles Johnston

Lange Zeit wurde die Kammermusik in Deutschland in Verbindung mit einer alten Konzeption definiert: als eine höfische Musik nämlich, die zur Unterhaltung des Herrschers und seinem Gefolge dienen sollte. Diese Auffassung war in zahlreichen Musiklexika zu finden, bis sich die Sicht im Laufe der 1830er Jahre zu ändern begann. In Gustav Schillings *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* ... ist zu lesen, dass diese Disziplin „für Kenner und Liebhaber bestimmt“ sei und nicht mehr nur für den Adel. Außerdem beruhe die Eigentümlichkeit dieser Musik darauf, dass sie „nur für einen kleineren Raum [...] berechnet war“ und daher „feiner ausgebildet, schwieriger, auch künstlicher [wurde], weil im kleineren Raume Manches sich mit Vergnügen hören und unterscheiden läßt, was im größeren Raume wirkungslos verschwindet.“²

Schumann hatte vermutlich die Vorstellung, dass Kammermusik etwas für Kenner sei und deshalb eine raffiniertere Arbeit verlange. Entsprechend schwierig gestaltete sich seine Annäherung an diese Gattung. Ende der 1820er Jahre, also noch in jugendlichem Alter, versuchte er sich an der Komposition eines Klavierquartetts, das er jedoch unvollendet ließ, um sich auf das Schreiben von Stücken für Klavier solo und das Studium dieses Instruments zu konzentrieren. Zehn Jahre später hörte er Beethovens 14. *Streichquartett*, was in ihm erneut den Wunsch weckte, ein Kammermusikwerk zu komponieren. Doch war er immer noch zögerlich und entschloss sich daher, zuerst das neueste Schaffen kennenzulernen: So organisierte er im Winter 1838 sechs „Streichquartett-Matinee“, in denen er einige Werke seiner Zeitgenossen aufführen ließ. Gleichzeitig schrieb er eine Reihe von Artikeln und bekam damit Gelegenheit, seine Ansprüche zu formulieren: ein weder zu symphonischer noch zu theatralischer, sondern dem Medium angepasster Tonsatz; das Festhalten am Mozart'schen Ideal einer „Konversation zu viert“; und das Bemühen um eine erlesene Poesie – denn das Quartett sollte mehr sein als schlichte Unterhaltung, nämlich das Ziel haben, das Denken zu erheben und zu verfeinern. Es lag Schumann zudem daran, die „Tradition der Meister“ – Haydn, Mozart, Beethoven – fortzusetzen. Die Historizität war für ihn ein grundlegendes Kriterium, was jedoch nicht bedeutete, dass er seine Vorgänger zu kopieren beabsichtigte. Er strebte die Kombination der Mozart'schen Anmut und Beethoven'schen Größe mit dem romantischen Konzept einer „poetischen Musik“ an, die darauf abzielt, das Unaussprechliche zu sagen. Waren die ästhetischen Absichten einmal klar definiert, erfolgte ihre Realisierung rasch. Das *Erste Streichquartett* wurde in vier Tagen vollendet, und zwar Anfang Juni 1842. Die Niederschrift des *Zweiten* und *dritten Streichquartetts* dauerte jeweils weniger als zwei Wochen, und die Partituren bekam Clara dann zu ihrem Geburtstag am 13. September geschenkt.

Das Opus 41 stellt eine Trilogie dar, die mit der verinnerlichten Einleitung des *Ersten Quartetts* beginnt und mit dem ungestümen *Finale* des *Dritten Quartetts* schließt. Drei Tonarten (in der Reihenfolge der Quartette: a-Moll, F-Dur, A-Dur) gliedern das Ganze, und die „Lektion der Meister“ hat auf perfekte Weise Eingang gefunden. Der Bezug zu Beethoven zeigt sich in der Ähnlichkeit der Themen in den langsamen Sätzen des *Ersten Quartetts* mit denen der *Neunten Symphonie* sowie in dem dezenten Zitat des Zyklus *An die ferne Geliebte* im letzten Satz des *Zweiten Quartetts*. Mendelssohns Einfluss ist in der Aneignung des „elfenhaften“ Stils spürbar, der das *Scherzo* des *Ersten Quartetts* prägt und auf raschen, „huschenden“ Bewegungen sowie fiebrigen Rufen beruht, auf welche die Violinen mit zarten, feinen Linien antworten. Die monothematische Gestaltung gewisser Sätze knüpfen an Haydn an, doch der launige Witz, der rasche harmonische Rhythmus, die überall hervorsprudelnden Einfälle und der schnelle Wechsel gegensätzlicher Stimmungen gehören allein in die Welt von Schumann.

Auch wenn es sich um eine Trilogie handelt, hat doch jedes der drei Werke seine eigene Persönlichkeit. Mit ihrer leicht eingetübten Tonsprache, die nicht ohne düsteren Einschlag ist, vermag die Einleitung des *Ersten Quartetts* auf Antrieb zu bewegen. Die thematischen Elemente im sich anschließenden *Allegro* stammen alle aus den ersten Takten und werden sorgfältig ausgestaltet. Das *Scherzo* hat im Mittelteil ein Zwischenspiel mit langen Noten, das von Synkopen und Chromatismen geprägte Linien hören lässt. Der langsame Satz beginnt mit einer kurzen Einleitung des Violoncellos, das eine Melodie im Stil eines Gebets einführt. Weite Intervalle und Dissonanzen erzeugen eine Spannung, die bis zur Reprise anhält. Die Coda nimmt die ersten Takte wieder auf und beendet den Satz in sich geschlossen – als ob alles nur ein Traum gewesen wäre. Im ersten Thema des letzten Satzes erscheinen die anderen Elemente, genau wie im ersten Satz. Die Tonarten a-Moll und F-Dur bleiben durchgehend präsent, ebenso die kontrapunktischen Verfahren wie der Kanon mit Quartsprung, der einer Reprise vorausgeht, die mit dem zweiten Thema beginnt.

Die typische Schumann'sche Mischung aus Rückzug ins Selbst und Hochgefühl kennzeichnet das *Zweite Streichquartett*, wobei der Ton ständig zwischen Träumerei und Aufgeregtheit schwankt. Der erste Satz wird durch sein einziges Thema zu einer Einheit: Es ist eine lange Melodie, deren unentwegt variierte Elemente in stetigem, gefühlvollem Überschwang das Tongeflecht speisen. Die Konstruktion des *Andante* beruht auf Abschnitten mit Variationen, wobei jede Sektion das expressive Potential des Grundmotivs ausschöpft. Das *Scherzo* ist auf einem sehr einfachen Element aufgebaut und vereint Emotion und Witz – auf die geistreiche, bissige Art, wie sie in den inspirierenden Schriften Heinrich Heines zu finden ist. Im letzten Satz zeigt sich erneut die Nähe zu der Welt des Lieds. Er gipfelt in einer „Stretta“-Serie, welche die Durchführung krönt, worauf eine Coda folgt.

Allein der Anfang des *Dritten Streichquartetts* veranschaulicht das Konzept der besagten „poetischen Musik“, wo Noten mehr ausdrücken als Worte. Das Werk beginnt mit einem Rezitativ, das sogleich eine von Vertrautheit und Intimität geprägte Atmosphäre herbeiführt. Das Motiv versorgt das ganze darauffolgende *Allegro* und etabliert die Hauptthemen. Im zweiten Satz findet insofern eine Abkehr von der Tradition statt, als das zu erwartende *Scherzo* durch die Form „Thema und Variationen“ ersetzt wird. Sie wird mit einer Melodie gestaltet, die auf drei kurzen Elementen basiert: einer wie eine Stickei anmutenden Zelle, einem Rhythmus „alla Siciliana“ und einem Klagemotiv, das mit Synkopen und Pausen verziert wird. Es scheint wie ein Wunder, dass Schumann mit einem so knappen Material einen so mitreißenden Satz zu schaffen vermochte. Der Umgang mit den Dissonanzen im *Adagio molto* erzeugt einen derart unvorhersehbaren Diskurs, dass der Zuhörer in eine andauernde Erwartungshaltung versetzt wird. Das *Finale* schließlich beendet den Zyklus mit einer reizvollen Selbstreferenz, wo Ebenen ineinandergreifen, die wiederum als dreiteilige, ständig unterteilte Formen gestaltet sind. Sich überlappende Rhythmen, gefühlvolle Episoden und konzertante Abschnitte stellen eine neue Strategie bezüglich der Zeiträume dar, welche die Durchführung und die Variation zugunsten einer faszinierenden Gegenüberstellung kontrastierender Elemente umgeht.

Eine erste Skizze von Schumanns *Klavierquintett* entstand am Ende des Sommers 1842, und auch dieses Werk wurde in wenigen Wochen vollendet. Schon ab seiner Uraufführung war es erfolgreich, was sich mit der Schönheit der Themen, den neuartigen Stimmungen, dem einfallsreichen Kontrapunkt und den wunderbaren Harmonien leicht erklären lässt. Es beginnt mit einem *Allegro*, fieberhaft und eilig. Große Intervallsprünge und sich häufende Dissonanzen setzen sogleich einen hitzigen Ton, der sich erst mit der Exponierung des zweiten Themas ändert, einer Träumerei, in der die Instrumente miteinander in Dialog treten. Die Spannung zwischen launigem Fantasieren und dem Streben nach Symmetrie offenbart einen sehr persönlichen Zugriff auf die Form, der sich auch im langsamen Satz, einem Trauermarsch, zeigt. Die verhaltende, jeder Feierlichkeit entbehrende Klangsprache wird von zwei kontrastierenden Episoden unterbrochen. Die erste bringt mit ihrer Dur-Tonart und dem zarten Schillern im Klavier eine Beruhigung; die zweite ist ein angsterfülltes *Agitato*, in das sich das Anfangsthema einschleicht und dabei einen schmerz erfüllten Charakter annimmt. Im *Scherzo* setzt sich dieser Wandel der Seelenzustände fort, indem virtuose mit gefühlvollen Passagen vermischt werden, und dies in ständig wechselnden Tonarten. Das finale *Allegro ma non troppo* entspricht Schumanns Wunsch nach einem in sich geschlossenen Satz, der auch als Epilog des Ganzen dienen kann. Es beginnt in einer fremden Tonart und einer ungewöhnlichen Form, die nämlich zwei Expositionen vorsieht, die erste in c-Moll, die zweite in Es-Dur. Das erste *fugato* der ausgedehnten Coda mündet in einen „falschen“ Schluss.

Eine zweite fugierte Episode erinnert an das Thema des ersten Satzes, für den die Gestaltung des Finalsatzes das Gegenstück darstellt. In den letzten Takten bewegt sich der Diskurs über einem Bordun (Quinte in der Tiefe), und es ergibt sich eine Mischung aus fantastischen, traumhaften, volkstümlichen, ernsten und festlichen Elementen in einem Ganzen, das einzigartig ist.

JEAN-FRANÇOIS BOUKOBZA
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

² Gustav Schilling (Hg.): *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart 1837, Bd. 4, S. 39

Ein sonniger Schumann

Gespräch mit dem Quatuor Hanson

Welchen Platz nimmt Robert Schumann in Ihrem Repertoire ein, und wie ist Ihre Beziehung zu den vier Werken, die hier zu hören sind?

Schumann ist recht spät in unser Blickfeld geraten: Sein erstes Streichquartett op. 41 haben wir effektiv knapp zwei Jahre nach der Gründung des Ensembles erarbeitet. Und es gehört zu den ersten Quartetten der Romantik, mit denen wir uns beschäftigt haben. Schumanns Streichquartette werden relativ selten gespielt, und als guter Klaviervirtuose schrieb er oft in pianistischer Manier. Wir brauchten also etwas Zeit, um uns diese Welt anzueignen. Schumanns Vorgehen erinnert insofern ein wenig an Haydn, als er eine neue Gestaltungsart finden und Emotionen sehr direkt ausdrücken wollte. Es gibt in dieser Musik häufig unerwartete Passagen, die den Eindruck vermitteln, dass man sich verliert und auf Abwege geführt wird. Dadurch bekommt der Interpret das Gefühl, auf eine verborgene Tonsprache zu stoßen... Jedenfalls ist der Komponist seither unser kontinuierlicher Begleiter, sei es durch diese drei Streichquartette, sei es durch das Klavierquintett.

Welcher Zusammenhang besteht zwischen dem Klavierquintett und den drei Streichquartetten?

Rufen wir uns in Erinnerung, dass diese vier Werke fast zeitgleich entstanden: Kaum hatte Schumann die drei Quartette vollendet, machte er sich an das Quintett – wir befinden uns im Jahr 1842, in der Zeit zwischen dem Sommerende und dem Herbst... Gewiss steht das Quintett für sich selbst, aber es profitierte vom gleichen kreativen Schwung. Es handelt sich übrigens um eines der ersten Werke, die wir im Konzert gespielt haben, und unser erstes mit Adam Laloum. Auf dem Podium geschah damals etwas Einmaliges, es war alles so klar, und das konkretisiert sich nun etliche Jahre und Konzerte später mit dieser Aufnahme.

Denkt man an Robert Schumann, drängt sich meist das Klischee des zu Depressionen neigenden romantischen Musikers auf. War es wirklich so?

Ja, zum Teil, aber ausgerechnet das Jahr, in dem diese Musik entstand, bildet eine Ausnahme! Das Jahr 1842 war für Schumann ausgesprochen glücklich: Nach vielen Schwierigkeiten konnte er endlich Clara Wieck heiraten. Er befand sich in einem außergewöhnlichen Schaffensrausch. Im Gegensatz zu der Vorstellung, die man allgemein von Schumann hat, sind diese vier Werke, wenn nicht durchgehend heiter, so doch von Helligkeit, sogar von Sonnenlicht erfüllt. Was die drei Streichquartette betrifft, so gehören sie zu ein- und demselben Prozess: Das erste beginnt mit einer Einleitung in a-Moll, dann schließen sich zwölf Sätze an, und man endet in A-Dur mit dem letzten Satz des dritten Quartetts. Es findet ein regelrechtes tonales Fortschreiten durch diese drei Werke statt, als ob Schumann uns mit diesem Gang ins Licht führen wollte. Man könnte sogar sagen, dass dieser Weg im Klavierquintett gipfelt, das ebenfalls in einer leuchtenden Tonart steht (Es-Dur). Übrigens ist es von nicht geringer Bedeutung, dass diese Werke hauptsächlich in Dur geschrieben sind – das kommt bei Schumann selten vor und muss betont werden! Man spürt hier eine Form von Optimismus, die sich sehr deutlich von der gequälten Stimmung abhebt, die in den meisten seiner anderen Hauptwerke durchscheint. So könnte man von einer goldenen Klammer sprechen, die sein Schaffen und sein Leben hier umschließt... Diese Werke zeigen eine Fülle von Elementen, die der anderen Seite entsprechen, die man von Schumann kennt: Er war brilliant, kultiviert, neugierig, und er war nicht nur ein hervorragender Komponist, sondern verstand es ebenso gut, über Musik zu schreiben.

Sind in diesen Werken bestimmte Einflüsse zu spüren? Man spricht zuweilen von der Schwierigkeit, die alle Komponisten der Romantik nach Beethoven beim Schreiben von Streichquartetten hatten...

Es gibt hier Einflüsse der Volksmusik, aber zugleich – und das ist vielleicht weniger bekannt – haben wir es mit dem Erbe von Bach zu tun. Tatsächlich kommt in fast allen Quartetten und auch im Quintett eine Fuge vor. Diese Art des Umgangs mit der Musik, die alles, was war, berücksichtigt und die Vergangenheit nicht einfach ausradiert, sondern als Inspirationsquelle dient, um die eigenen Emotionen auszudrücken, bewegt uns sehr. Und ohne in das Klischee des romantischen Musikers zu verfallen, muss man doch feststellen, dass diese Werke von der wachsenden Bedeutung zeugen, die der persönlichen Gefühlswelt, dem Individuum und dem Platz des Menschen in Natur und Universum beigemessen wird... Die etwas trügerische Auffassung des romantischen Komponisten, der sich in seiner Blase verliert, passt hier nicht. Schumann war zu der Zeit wissensdurstig und offen für ganz neue Experimente und Erfahrungen...

Er hatte eine enge Verbindung zu seiner Zeit und seinen Zeitgenossen – heute würde man sagen, er war „vernetz“t. Und das macht sich in diesen Werken bemerkbar. Um wieder auf das Problem zu sprechen zu kommen, das darin besteht, nach Beethoven seinen eigenen Weg zu finden: Schumann entfernte sich in zweierlei Hinsicht recht deutlich von seinem Vorgänger. Zum einen haben wir es hier mit klassischen Formen zu tun, denn Schumann ging es nicht darum, die Gattung zu revolutionieren, wie das bei Beethoven der Fall zu sein scheint. Das hindert ihn jedoch nicht daran, etwas sehr Persönliches zu schaffen. Er brachte hier etwas ein, das für seine Klavierwerke sehr charakteristisch ist: kurze Formen und fast kaleidoskopische Miniaturen. Es gibt hier ein sehr konzentriertes, funkelndes Element... Und dies alles über sehr innovativen Rhythmen, die der von den Synkopen hergestellten Dringlichkeit nachspüren. Das vermittelt ein Gefühl der Diskrepanz, die für jene Zeit sehr ungewöhnlich ist. Schumann versuchte den Spielraum der musikalischen Grammatik auszuschöpfen, die Haydn und Mozart hinterlassen haben... Insofern war er ebenfalls ein Komponist, der ausprobierte, wenn auch nicht in so radikaler Weise wie Beethoven. Der andere große Unterschied betrifft den Inhalt des Diskurses. Diesen suchte Beethoven in seinen letzten Streichquartetten aufzubrechen; Schumann dagegen strebte danach, seine Musik mit sehr persönlichen Emotionen zu durchdringen und Expressivität sowie Poesie in den Vordergrund zu stellen – in dieser Hinsicht ist er ein ganz und gar romantischer Komponist.

Eine Poesie der Zersplitterung?

Ja, auf eine gewisse Art... Schumann gelingt es, große Gefühle in äußerst dichten Zellen zu konzentrieren. Man befindet sich hier fast in der Ästhetik der Haiku. Es genügt, sich den zweiten Satz des ersten Streichquartetts anzuschauen: Ein kurzes *Scherzo* geht sehr schnell in ein *Trio* über, das wiederum rasch einem *Intermezzo* Platz macht... Schumann beschäftigt sich nur mit gedrängten Formen, die es ihm ermöglichen, mit ganz wenigen Takten sehr viel zu sagen. Ein ähnlicher Ansatz findet sich in den Variationen des zweiten Streichquartetts: Jede sagt das gleiche aus, erscheint jedoch in einem anderen Licht, hat eine andere Empfindsamkeit im Ausdruck und einen anderen emotionalen Hintergrund. In gewisser Weise schaut auch Schumann, wie weit er beim Zerlegen der Sprache gehen und gleichzeitig verständlich bleiben kann.

Wie passt sich das Klavier beim Quintett ein?

Seine Brillanz verdankt dieses Werk hauptsächlich der Art, wie der Klavierpart geschrieben ist. Einige Passagen haben Ähnlichkeit mit einer konzertanten Tonsprache. Um nur ein Beispiel zu nennen: Das Klavier sorgt für etwas Grandioses in der finalen Fuge, die an die Klänge einer Orgel denken lässt. Vergessen wir nicht, das Klavier war das bevorzugte Instrument von Schumann, mit dem er am meisten vertraut war; aber es war auch und insbesondere das Instrument von Clara! Man muss nicht falsch liegen mit der Vorstellung, dass hier eine ganze Ladung sehr persönlicher Gefühle eingebracht wurde – Clara ist ja auch die Widmungsträgerin, und sie es war, die bei der Uraufführung den Klavierpart spielte. Übrigens verleiht die Präsenz des Klaviers diesem Werk eine gewisse Einfachheit, eine Klarheit jedenfalls, die man in den Quartetten suchen und sich erobern muss... Es gibt in diesem Werk eine wunderbare Natürlichkeit...

Depuis sa fondation en 2013 à Paris, les musiciens du **Quatuor Hanson** n'ont eu de cesse d'explorer la richesse d'un répertoire offrant des ressources essentielles et inépuisables, que ce soit sur le plan humain ou purement musical. Leur premier album, un double disque consacré à Joseph Haydn (2019, Aparté), a été vivement salué par la presse internationale (*The Strad*, *Ongaku Geijutsu*, *The Classic Review*...) et récompensé d'un Diapason d'or de l'année et d'un CHOC de *Classica*. Ce compositeur, qui représente le point d'ancrage du répertoire, accompagne les Hanson depuis leurs débuts, l'inventivité de sa musique étant pour eux un terrain de jeu sans cesse renouvelé. Ce double album en forme de portrait éclectique de Haydn met en relief sa modernité et la variété de ses quatuors à cordes.

“Not all cats are grey”, leur deuxième opus, explore les mondes nocturnes de la musique au XX^e siècle. Cet album, également salué de façon unanime par la critique, contraste complètement avec la période classique et confirme l'éclectisme du Quatuor Hanson. Il défend l'idée que les musiques dites contemporaines sont d'une variété extrême, pleines de vie et de contrastes, et méritent d'être découvertes et appréhendées sans *a priori*.

Le Quatuor Hanson a créé son identité en explorant des horizons différents, travaillant notamment avec des maîtres autrichiens, tout en gardant une empreinte forte de leur héritage de l'École française. Ensemble à la curiosité aiguisée, le Quatuor Hanson se passionne également pour des compositeurs de son temps tels que Toshio Hosokawa, Wolfgang Rihm, ou encore Matthias Pintscher, dont ils interprètent la première française de *Figura IV* au Festival de l'IRCAM. Ils enregistrent en live *Black Angels*, pièce saisissante pour quatuor amplifié de George Crumb au Festival de Deauville (août 2021, B. Records). Ils se plaisent également à provoquer des rencontres anachroniques entre des compositeurs de différentes époques et aiment proposer des programmes où ces contrastes éclairent les œuvres d'une manière nouvelle et inattendue.

Lauréat de nombreux prix internationaux dont le concours de Genève, le Quatuor Hanson est soutenu par la Fondation Singer-Polignac, où les musiciens sont en résidence, et par la Fondation Cordes Sensibles (Fondation de France). Ses musiciens sont lauréats de la Fondation Banque Populaire.

Ils poursuivent une carrière internationale en se produisant à l'Auditorium du Louvre, au Wigmore Hall à Londres, à la Philharmonie de Paris, au Victoria Hall de Genève, à l'ORF Radiokulturhaus à Vienne, à l'Auditori de Barcelone et jouent régulièrement en Asie. Ils sont également invités dans de prestigieux festivals tels que La Folle Journée de Nantes ou le Festival de Deauville, et les rencontres artistiques qui en résultent sont pour eux une richesse essentielle.

Adam Laloum a reçu une reconnaissance internationale en remportant en 2009 le Premier Prix du prestigieux concours Clara Haskil puis, en 2017, une Victoire de la Musique Classique dans la catégorie “Instrumentiste de l'année”.

Que ce soit en récital ou pour des concertos, il se produit dans les plus grandes salles et les plus prestigieux festivals internationaux et joue avec des orchestres et des chefs renommés tels que l'Orchestre du Mariinsky et Valery Gergiev, le Deutsches Sinfonie-Orchester Berlin et Nicholas Collon (Philharmonie de Berlin), l'Orchestre Philharmonique de Radio-France et Sir Roger Norrington, l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo et Alain Altinoglu, l'Orchestre National de France et Andris Poga ou encore le Luzerner Sinfonieorchester et James Gaffigan.

Après la parution d'un premier disque Brahms (Mirare), salué par la critique, le second consacré à Schumann reçoit le Diapason d'or de l'année 2014, le Grand Prix de l'Académie Charles-Cros, *ffff* de *Télérama* et la plus haute distinction du magazine allemand Fono Forum. Paraît ensuite un album Schumann/Schubert (Mirare) puis un enregistrement des deux concertos pour piano de Brahms avec le Rundfunk Sinfonieorchester de Berlin sous la direction de Kazuki Yamada (Sony). Avec *harmonia mundi*, il fait paraître en 2020 deux sonates de Schubert encensées par la critique, puis un album consacré à l'*Opus 116* et la 3^e *Sonate* de Brahms qui est récompensé d'un CHOC de *Classica*. Son tout dernier (janvier 2024) est à nouveau consacré à Schubert, avec les *Moments Musicaux* et la *Sonate en la majeur D. 959*.

Musicien de chambre passionné, Adam Laloum enregistre plusieurs albums avec le Trio Les Esprits (Mirare et Sony). Avec le clarinetiste Raphaël Sévère et le violoncelliste Victor Julien-Laferrrière, il enregistre les deux *Sonates pour clarinette* et le *Trio avec clarinette* de Brahms (Mirare), un album qui reçoit un Diapason d'or de l'année 2015 et *ffff* de *Télérama*. Avec l'altiste Lise Berthaud, il grave un CD consacré à Schumann, Schubert et Brahms (Aparté), également récompensé par un Diapason d'or et avec la violoniste Mi-Sa Yang, un album consacré à Poulenc, Prokofiev, Stravinsky, Debussy (Mirare).

Depuis 2015, il est le cofondateur et directeur artistique du festival Les Pages Musicales de Lagrasse consacré au répertoire de musique de chambre.

Adam Laloum a commencé le piano dès l'âge de dix ans. Il a mené ses études musicales au Conservatoire de Toulouse avant d'intégrer le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris en 2002 dans la classe de Michel Béroff, puis le CNSMD de Lyon dans la classe de Géry Moutier. Il rejoint ensuite la classe hambourgeoise d'Evgeni Koroliov (lui-même lauréat en 1977 du Prix Clara Haskil).

The **Quatuor Hanson** was founded in Paris in 2013. Since then, the four musicians have devoted their efforts to exploring the enormously rich repertoire composed for string quartet and to realising the essential and inexhaustible possibilities, both musical and personal, offered by this musical formation.

The quartet's first recording, released by the Aparté label in 2019, was a double album devoted to the music of Joseph Haydn. This composer, the cornerstone of the string quartet repertoire, has been a constant companion and guide since the members made their debut. The inventiveness of his music is a constantly renewed source of inspiration to them, and the double CD takes the form of an eclectic portrait illustrating Haydn's modernity and the diversity of his quartets. This first release received several major awards, including a Diapason d'Or of the Year (*Diapason*), CHOC de *Classica* and a Qobuzissime award, and was selected by France Musique as well as being highly acclaimed by the International musical press (*The Strad*, *Ongaku Geijutsu*, *The Classic Review*, etc.).

“Not all cats are grey”, the quartet's second release, explores nocturnal music of the twentieth century. This critically praised album displays a total contrast with the Classical period and confirms the group's eclecticism. The Quatuor Hanson champions the idea that so-called contemporary music is extremely diverse, full of contrasts and life, and deserves to be discovered and listened to without preconceptions.

The Quatuor Hanson has forged a distinct musical identity embracing a wide spectrum of musical horizons and has worked with internationally recognised Austrian mentors such as Hatto Beyerle and Johannes Meissl as well as with distinguished representatives of the French school of chamber music, including the Èbène and Ysaÿe quartets. Its members are also passionately engaged with contemporary composers such as Toshio Hosokawa, Wolfgang Rihm and Matthias Pintscher, whose *Figura IV* they gave its French premiere at the IRCAM Festival. The quartet has also recorded a live performance from the Deauville Festival of George Crumb's electric quartet *Black Angels* which was released on B. Records in 2022. This project was named *BBC Music Magazine* Choice and voted one of the best contemporary music recordings of the year in the Preis der deutschen Schallplattenkritik awards. The Quatuor Hanson enjoys sparking off anachronistic encounters between composers of differing periods in its concert programmes, with aim of shedding a new and unexpected light on the individual works.

The quartet has won a number of international prizes, notably at the Geneva Competition, the Joseph Haydn Competition in Vienna and the Lyon Chamber Music Competition. It receives support from the Fondation Singer-Polignac, where the musicians are currently in residence, and the Fondation Cordes Sensibles (Fondation de France); they are also *lauréats* of the Fondation Banque Populaire.

The Quatuor Hanson pursues an international career, performing in such prestigious venues as the Théâtre des Champs-Élysées, the Auditorium du Louvre, the Philharmonie de Paris, Wigmore Hall in London, the Victoria Hall in Geneva, the ORF Radiokulturhaus in Vienna and the Auditori in Barcelona, in addition to touring Asia regularly. It is also invited to appear at leading festivals including Deauville and La Folle Journée de Nantes, where the enriching experience of exchanging with other musicians plays a key role in its members' artistic development.

Adam Laloum achieved international recognition by winning First Prize at the prestigious Clara Haskil Piano Competition. In 2017, he won the Victoires de la Musique Classique in the category “Instrumentalist of the Year”.

He appears in solo recitals or as concerto soloist in the leading concert halls and the most prestigious international festivals, performing with such renowned orchestras and conductors as the Mariinsky Orchestra and Valery Gergiev, the Deutsches Sinfonie-Orchester Berlin and Nicholas Collon (at the Berlin Philharmonie), the Orchestre Philharmonique de Radio France and Sir Roger Norrington, the Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo under Alain Altinoglu, the Orchestre National de France under Andris Poga and, the Luzerner Sinfonieorchester and James Gaffigan.

Following the release of a critically acclaimed first disc, a Brahms recital on the Mirare label, his second recording, devoted to Schumann, received the Diapason d'Or of the Year for 2014, the Grand Prix de l'Académie Charles Cros, *ffff* de *Télérama*, and the top award of *Fono Forum* magazine in Germany. Then came a Schumann/Schubert album (Mirare) and a recording of Brahms's two piano concertos with the Rundfunk Sinfonieorchester Berlin conducted by Kazuki Yamada (Sony).

Adam Laloum – Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

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

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

“Laloum is a noted chamber player, but this
 recording is a reminder of his solo excellence...”

The Op. 116 Fantasien are gorgeously played,
 Laloum making the most of the huge landscape
 they inhabit.” – **BBC Music magazine**

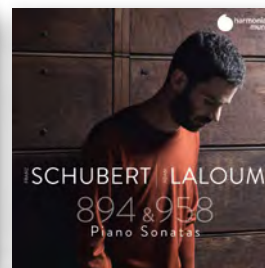
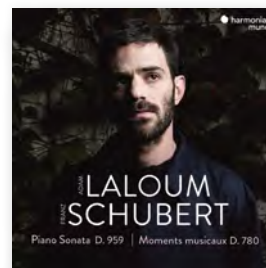
„Was Laloums jüngste Brahms-Darstellungen
 so hörenswert macht, ist die Verbindung von
 pianistisch großem, aber niemals hartem oder
 klobigem Zugriff mit einem Spielfluss, der trotz
 sehr sorgfältiger Umsetzung des Notentextes
 niemals ins Stocken gerät.“ – **Fonoforum**



LATEST RELEASE

FRANZ SCHUBERT
Piano Sonata D. 959
Moments musicaux Op. 94, D. 780
 CD HMM 902386

Piano Sonatas D. 894 & 958
 CD HMM 902660



Avec le soutien du Théâtre Auditorium de Poitiers



harmonia mundi musique s.a.s.

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

Enregistrement : octobre et novembre 2023, TAP - Théâtre Auditorium de Poitiers (France)

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

Accord piano : Cyril Mordant

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

Photo : Marco Borggreve

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
quatuorhanson.com

HMM 902726.27