

ADAM LALOUM
JOHANNES
BRAHMS

Piano Sonata op. 5 | 7 Fantasien op. 116

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Sonata No. 3 in F minor op. 5 (1853)

fa mineur / f-Moll

1		I. Allegro maestoso	10'57
2		II. Andante espressivo	11'33
3		III. Scherzo. <i>Allegro energico - Trio</i>	5'00
4		IV. Intermezzo [Rückblick]. <i>Andante molto</i>	3'48
5		V. Finale. <i>Allegro moderato ma rubato</i>	7'58

7 Fantasien op. 116 (1892)

6		I. <i>Capriccio. Presto energico</i>	2'30
7		II. Intermezzo. <i>Andante</i>	3'49
8		III. <i>Capriccio. Allegro passionato</i>	3'22
9		IV. Intermezzo. <i>Adagio</i>	4'34
10		V. Intermezzo. <i>Andante con grazia ed intimissimo sentimento</i>	3'19
11		VI. Intermezzo. <i>Andantino teneramente</i>	3'17
12		VII. <i>Capriccio. Allegro agitato</i>	2'23

ADAM LALOUM, piano Steinway

“L’histoire est achevée, le cercle est refermé.”

De l’aube au crépuscule. Ce programme Brahms illustre l’intuition du compositeur (confiée à Clara Schumann en août 1894) que le cercle de ses créations est en train de se refermer. Génialement lui-même, le blond Nordique l’était déjà à vingt ans. L’adulte grisonnant au regard clair scrutateur l’est plus que jamais à soixante ans. Ces quarante années n’ont fait que confirmer son altier cheminement vers les hauteurs de l’exigence et de l’intégrité.

Permanence aussi dans l’enjeu affectif : la jeune *Sonate* op. 5 était intimement liée à Robert et Clara Schumann ; les tardifs *Opus* 116-119 sont une offrande musicale à la veuve de Schumann. Si les figures de Bach, Beethoven, Schubert et Mendelssohn ont participé à la construction artistique de Brahms, son histoire humaine est en effet liée depuis l’automne 1853 au couple Schumann. Or, cette même année, un autre “parrain” s’était présenté en la personne de Franz Liszt. Que s’est-il donc passé ?

Au printemps 1853, le jeune Johannes quitte Hambourg, sa ville natale, pour se frotter *in situ* à la “grande musique allemande”. Dans son baluchon, il emporte, entre autres, deux sonates pour piano. L’arrêt à Weimar auprès du radieux Liszt – qui exécute aussitôt la *Sonate en ut majeur* de l’inconnu et l’honneur de sa propre *Sonate en si mineur* – est décevant. Par la faute de Brahms. Le séjour à Düsseldorf auprès des Schumann est en revanche une révélation. Foudroyés d’admiration et d’émotion, les trois artistes nouent une relation indestructible. Schumann reprend sa plume de critique visionnaire pour annoncer la venue d’un génie, qu’il recommande aussitôt à ses éditeurs Breitkopf & Härtel. Quand le timide garçon gagne Leipzig, la ville musicienne de l’Allemagne est prête à se gausser. Or son irrésistible talent joint à la plus extrême modestie provoque au contraire une bienveillante attention. Tous sont conquis. Le Français Hector Berlioz le serre sur son cœur et le généreux Liszt ne demande qu’à l’enrôler dans son cénacle de Weimar. Mais le destin a déjà parlé : Brahms a choisi Schumann.

Ce choix historique s’illustre dans les deux sonates les plus grandioses et antinomiques de la seconde moitié du siècle : la *Sonate en si mineur* de Liszt et la *Sonate en fa mineur* de Brahms. Toutes deux paraissent en 1854, celle de Liszt dédiée à Schumann interné, celle de Brahms, hélas, non. S’il a osé offrir à Clara Schumann, pianiste et compositrice, l’hommage de sa 2^e *Sonate*, il n’ose, éperdu de vénération qu’il est, dédier sa 3^e *Sonate* au maître.

Composée sous le regard de Schumann, cette 3^e *Sonate en fa mineur* op. 5 s’inscrit pourtant exactement dans la lignée la *Sonate en fa mineur* op. 14 de l’aîné (en cinq mouvements dans sa version originelle). Et, comme Schumann, Brahms se contentera de trois sonates de jeunesse pour s’adonner ensuite à des cycles de variations et des recueils de pièces. Précédées de plusieurs détruites, les trois sonates – signées “Joh. Kreisler jun.”, par identification au héros de Hoffmann – sont d’une stupéfiante maturité.

Dans la troisième en fa mineur, magistrale symphonie pianistique des vingt ans du jeune créateur, le ton brahmien éclate dans la spatialisation sonore, les denses tierces et sixtes, les polarisations plagales, le souffle épique.

S’ouvrant en éventail, l’attaque héroïque de l’*Allegro maestoso* semble fusionner celles de l’*Opus* 106 beethovenien et de l’*Opus* 14 schumannien ; le feu intense, l’énergie fatale de ballade nordique saisissent l’auditeur, tandis que les pôles du farouche fa mineur, du tendre la bémol majeur et du méditatif ré bémol majeur qui régissent la sonate entière sont plantés, et que résonne le rythme du “destin” (trois brèves et une longue).

L’*Andante espressivo* est “l’*Adagio*” admiré par Berlioz. Alliant les concepts de chant sans paroles ou avec paroles, il est précédé de trois vers de *Junge Liebe* (Amour naissant) de Sternau : “La nuit tombe, la lune brille, deux cœurs unis par l’amour s’enlacent avec béatitude”. La mélodie en tierces descendantes et les balancements de sixtes du nocturne palpitant se retrouveront jusque dans la 4^e *Symphonie*. Romantique par son intense expression, ce *Lied ohne / mit Worte* est également novateur par sa forme (réitération variée de ses épisodes) et sa tonalité ouverte.

Un thème fulgurant, emprunté au *Trio en ut mineur* de Mendelssohn (autre natif de Hambourg et idole des Schumann), lance le *Scherzo energico* qui insère un trio méditatif en style de choral.

L’étrange *Intermezzo*, scandé par le rythme du destin, est le morceau “en plus” par rapport à l’équilibre classique. Sous-titré *Rückblick*, il porte son “regard en arrière” sur les mouvements précédents.

Rhapsodique, incluant choral, *fugato*, réminiscence de la *Fantaisie en fa mineur* de Chopin, paraphe *fa-la-mi* (*Frei aber einsam* / Libre mais seul) de l’ami Joachim, le Finale, achevé en majeur, *fortissimo* et *grandioso*, est du pur Johannes Kreisler junior.

Dès le 23 octobre 1854, Clara Schumann joue à Hambourg deux des mouvements médians ; Brahms révélera sa sonate entière à Vienne le 6 janvier 1863.

Les *Klavierstücke* op. 116-119 des soixante ans de Brahms appartiennent à l’été indien de sa création. Après la remontée de sève créatrice provoquée par l’écoute du clarinetriste Richard Mühlfeld, il compose ou revoit pour son instrument *alter ego* un ensemble de pièces, d’esprit vagabond dans une forme volontiers tripartite (ABA’), qu’il nomme par devers lui “*Wiegenlieder meiner Schmerzen* / Berceuses de ma douleur”. Un nouveau *Rückblick...* à l’échelle d’une vie. Le critique et ami Eduard Hanslick y entend l’esprit des *Fantasiestücke* de Schumann. On peut songer également aux huit *Fantasien des Kreisleriana* et au lied-aveu *Schöne Wiege meiner Leiden* op. 24 de l’aîné. Et c’est bien à la veuve de Schumann que s’adressent ces confidences mélancoliques, manière de confirmer en notes ce que Brahms lui écrivait en mots pour son anniversaire du 13 septembre 1892 : “Je ne peux que te redire aujourd’hui que toi et ton mari êtes la plus belle expérience de ma vie, et représentez son trésor le plus précieux et ses moments les plus nobles.”

Intimes, allusives, chantantes ou trépidantes, ces pièces sont engagées l’été 1892 à Bad Ischl, station estivale du Tout-Vienne, capitale du Sud germanique où Brahms le Nordique a enraciné son existence. Après ses 4 *Balladen* op. 10, 8 *Klavierstücke* op. 76, 2 *Rhapsodien* op. 79, voilà que ses 7 *Fantasien* op. 116, 3 *Intermezzi* op. 117, 6 *Klavierstücke* op. 118, 4 *Klavierstücke* op. 119 portent à 34 ses pièces éditées.

Les “schumanniennes” *Fantasien* op. 116 bouclent dans la bienveillance le choix existentiel du jeune Brahms de 1853. Car l’artiste mûr les dédie à l’immense pianiste (et chef d’orchestre) Hans von Bülow, l’ex-gendre bien-aimé de Franz Liszt et créateur de la fameuse *Sonate en si mineur* !

Que nous dit leur texture intriquée et ambiguë, toute de polymétries, syncopes, esquives ? Pour mieux comprendre, regardons la peinture posthume de Willy von Beckerath *Brahms au piano* : mains croisées, la gauche au-dessus, avec ses fameux “pouces de ténor” qui fouaillent la polyphonie médiane. On perçoit que, indifférent à la nouvelle musique à programme (Moussorgski, *Tableaux d’une exposition* ; Chabrier, *Pièces pittoresques*, etc.), bien plus proche de l’altier et schumannien Fauré des *Nocturnes*, Brahms est fasciné par le style luthé, la trame en “barricades mystérieuses” du Français François Couperin dont il vient de republier (magistralement) les quatre Livres et *L’Art de toucher le clavecin* (Londres, Augener, 1888).

D’une extrême intimité jusque dans leurs brusques déchaînements, les *Fantasien* op. 116 entrelacent paradoxalement trois *Capriccios* de caractère “*passionato*” et quatre *Intermezzos* “*con intimissimo sentimento*” d’une tendresse bouleversante. *Intermezzo* : vocable heinéen/schumannien s’il en est, déjà à l’œuvre dans l’*Opus* 5... Mais c’est sur deux farouches *Capriccios*, dans le funèbre ré mineur, que commence et se referme ce récit intime, l’ultime conclu en majeur, *fortissimo*, dans un sursaut d’énergie, comme déjà la jeune *Sonate* op. 5. “L’histoire est (presque) achevée” mais, génie oblige, “le cercle n’est (pas encore) refermé.”

BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY

That Johannes Brahms's appearance in the music world was immersed in a religious light by the literary prophecy of Robert Schumann must not be ascribed to the eccentricity of a fading spirit. It was a miracle. Even if his constricted, lower-middle-class family environment was not as miserable as frequently related, it remains incomprehensible how an eighteen-year-old buried entirely in his romantic dream world, who had no contact at all to this 'musical world,' could invent, at the kitchen table in his home, piano music that would astound Europe. And how it became known to the public is no less miraculous. As a nobody, he embarked in the spring of 1853 upon a journey that was supposed to be hardly more than a little concert tour, and ended it as an acclaimed 'genius' with the first printed works in his luggage. On this trip, which rather unexpectedly carried him to its turning point, the encounter with the Schumann family, the twenty-year-old Brahms wrote his Third Piano Sonata, which was to be his premature parting from this genre. This aspect, too, is mysterious.

The opening of this **F-Minor Sonata op. 5** is like an unexpected, sudden chemical reaction. With almost terrifying energy, a small descending-third motif sets free upward leaping intervals and explosively progressive modulations until the whole keyboard is conquered. It is not immediately to be perceived that this abstract germ cell also brings forth the ideas of the transition and the melody of the second subject. What one senses is a masterly sovereign art of condensation. In the two previous sonatas – the wild flattering one in F-sharp Minor and the somewhat sedate-classicistic Beethoven homage in C Major, which he selected as his opus 1 – he did not yet have this at his disposal. Here, an inexplicably progressive technique compels romantic-loquacious exuberance into the strict grammar of motivic metamorphosis that Arnold Schoenberg was later to praise as 'developing variation.' The germ cell of the opening movement also plays a role in the themes of the Scherzo and the Finale. Yet neither movement aspires to a comparable condensation. On the contrary. The unheard-of tension of the beginning stands opposite a gradual formal relaxation and tonal lightening. Such a process has been worked out in countless classical and romantic sonatas. But in this F-Minor Sonata something more complicated happens. Brahms places an extended Scherzo at the center of a five-movement architecture so that an ambiguous bridge form come into being.

With its leaping opening figure, this Janus-faced Scherzo refers to the opening movement, whose thematic germ it continues to process. This takes place, however, in an entirely scherzo-like relaxed manner with a eye to the 'cathartic' Finale.

We know from letters to Joseph Joachim that Brahms had great difficulty with this final movement. In this extended rondo, he places the strictness of the opening movement against a texture loosened to the point of shredding. Transition episodes sometimes sound as if the composer does not really know how to proceed, and the second episode summons up a disastrous chorale theme that burns in with the force of a patriotic hymn. It then also delivers material for the nearly endless apotheosis.

However one judges this conclusion, the large arc of the sonata is impressively spread out and shows us the picture of an irreversible development *per aspera ad astra*. The two slow movements, however, do not follow this path. They rescind it. Brahms prefixed the Andante with lines by the poet Sternau (alias Otto Inckermann), which not only presage how inspiring weak verses would become for him, but are altogether so explicit that serious analysts thought to hear in this symphonically widened structure a great love scene virtually portraying the verses ('Dusk falls, the moonlight shines. Two hearts are united there in love, and blissfully embrace one another'). But in spite of this never-ending rapture, Brahms proves that he can submit great melodic development to a similar technique of motivic transformation as in the concentrated first movement. With the fourth movement, Brahms now contrasts this miracle of fulfilled expansiveness, which even impressed his antipode Wagner, with a thematically closely related 'answer.' This Intermezzo with the subtitle 'Rückblick' (look back) is an austere, formally very reduced withdrawal of every spell of love. A virtually burned-out wasteland with the characteristics of a late work attests to a story that ended unhappily. And, for a lyrical piano piece, it is surprising how early Brahms connected the somewhat vague title 'Intermezzo' with characteristics of formal concentration and resigned mood. This little movement, as it were, anticipates the aesthetic attitude of the elder composer.

The late op. 116–119, published in 1892/93, represent a late style such as one hardly knows in such purity. Brahms's friend and critic Eduard Hanslick called it 'a breviary of pessimism.' The forms and titles are of intentional simplicity. Animated movements are mostly designated Capriccio, the slow movements always Intermezzo. In contrast to the loosely connected subsequent volumes, the seven **Fantasies op. 116** allow a kind of larger architecture to shine through.

Two agitated Capriccios in D Minor, motivically interlocked through simple descending sevenths, frame the opus. The first is of bleak excitement into which a consoling harmony does not insert itself. The last Capriccio reciprocates this tone and ends in a powerfully towering Coda that appears to conclude the whole work. Near the central axis stands the third, less ragged Capriccio, whose middle section with its ballade-like melody strikes up the tone of the early Brahms like no other piece of the late period. Is it early material? We do not know anything about the dates of the individual pieces, only about the years in which they assumed their final form.

Within this framework, which is a bit reminiscent of the early bridge form of the sonata, are four Intermezzi that display all the facets of Brahms's late-work lyricism. No. 2 is an A-Minor monologue of exquisite simplicity, disintegrating in the middle section into a web of the most delicate sixteenth-notes, and continually circling intervals of the third. This microstructure, already strikingly exposed in the germ cell of the F-Minor Sonata, is the composer's 'visiting card', and found also in other major works, for example in the *German Requiem*.

The E-Major Intermezzo (no. 4) also develops itself out of two elements that can hardly be simpler: descending sixths, fifths, and scales. But whoever sinks into the sweet downward trickle of chords of this nocturne will hardly be conscious that he/she finds him/herself in a laboratory for the intellectual processing of themes. Under the surface of this wistful, often bitter late lyricism are also found compositional-technical questions about the last, reduced solution.

MATTHIAS KORNEMANN
Translation: Howard Weiner

Dass Johannes Brahms' Erscheinen in der Musikwelt durch Robert Schumanns literarische Prophetie in ein religiöses Licht getaucht worden ist, muss man nicht der Überspanntheit eines erlöschenden Geistes zuschreiben. Es war ein Mirakel. Auch wenn sein beengtes, kleinbürgerliches Familienmilieu nicht so elend war wie häufig dargestellt, bleibt es unfasslich, wie ein ganz in seine romantische Traumwelt vergrabener 18jähriger, der keinerlei Kontakt zu dieser „musikalischen Welt“ hatte, am heimischen Küchentisch Klaviermusik erfinden konnte, die Europa in Erstaunen versetzen würde. Und wie sie in die Öffentlichkeit gelangte, war nicht weniger miraculös. Als Namenloser trat er im Frühling 1853 eine Reise an, die kaum mehr sein sollte als eine kleine Konzerttournee, und beendete sie als gefeierter „Berufener“, die ersten gedruckten Werke im Gepäck. Auf dieser Fahrt, die ihn eher ungeplant ihrem Wendepunkt, der Begegnung mit der Familie Schumann, entgegentrieb, schrieb der 20jährige seine dritte Klaviersonate, die sein vorzeitiger Abschied von dieser Gattung werden sollte. Auch dieser Umstand ist rätselhaft.

Der Beginn dieser **f-Moll-Sonate op. 5** gleicht einer unverhofft jäh chemischen Reaktion. Ein kleines Terzfallmotiv setzt mit geradezu erschreckender Energie aufschießende Intervalle und explosiv fortschreitende Modulationen frei, bis die ganze Tastatur erobert ist. Dass diese abstrakte Keimzelle auch den Überleitungsgedanken und den Gesang des Seitenthemas hervorbringt, wird man nicht unmittelbar wahrnehmen. Was man spürt, ist eine meisterlich souveräne Kunst der Verdichtung. In den vorangegangenen beiden Sonaten, der wild zerflatternden in fis-Moll und der etwas betulich-klassizistischen Beethovenhuldigung in C-Dur, die er zu seinem Opus 1 kürte, verfügte er noch nicht darüber. Hier zwingt eine unerklärlich fortgeschrittene Technik romantisch-redseligen Überschwang in die strenge Grammatik motivischer Verwandlungen, die Arnold Schönberg später als „entwickelnde Variation“ preisen sollte. Die Keimzelle des Kopfsatzes arbeitet auch in den Themen des *Scherzos* und des *Finales*, doch beide Sätze streben keine vergleichbare Verdichtung an. Im Gegenteil. Der unerhörten Anspannung des Beginns steht eine allmähliche formale Lockerung und klangliche Durchlichtung gegenüber. Ein solcher Prozess ist in unzähligen klassischen und romantischen Sonaten auskomponiert worden. Aber in dieser f-Moll-Sonate ereignet sich Komplizierteres. Brahms stellt ein ausgedehntes *Scherzo* ins Zentrum einer fünfsätzigen Architektur, sodass eine vieldeutige Brückenform entsteht. Dieses janusköpfige *Scherzo* verweist mit seiner aufschießenden Eingangsfigur auf den Kopfsatz, dessen Themenkeim es weiterverarbeitet. Das geschieht indes auf eine durchaus scherzhaft entspannte, zum „erlösenden“ *Finale* blickende Weise.

Wir wissen aus Briefen an Joseph Joachim, dass Brahms mit diesem Schluss-Satz große Schwierigkeiten hatte. Er stellt der Kopfsatzstrenge in diesem ausgedehnten Rondo eine bis zur Zerfaserung gelockerte Textur gegenüber. Überleitungsepisoden klingen manchmal so, als wisse der Komponist nicht recht, wie es weitergehen könnte, und das zweite Couplet bietet ein desaströses Choralthema auf, das sich mit der Gewalt einer vaterländischen Hymne einbrennt. Es liefert dann auch das Material zur kaum enden wollenden Apotheose.

Wie immer man diesen Schluss beurteilen mag, der große Sonatenbogen ist eindrucksvoll ausgespannt und zeigt uns das Bild einer unumkehrbaren Entwicklung *per aspera ad astra*. Die beiden langsamen Sätze folgen dieser Bahn indes nicht. Sie widerrufen sie. Dem *Andante* setzte Brahms Zeilen des Dichters Sternau (alias Otto Inkmann) voran, die nicht nur ankündigen, wie inspirierend schwache Verse für ihn werden sollten, sondern überhaupt so explizit sind, dass seriöse Analytiker in diesem sinfonisch geweiteten Gebilde eine große, die Verse quasi nachzeichnende Liebeszene hören wollten („Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint, Da sind zwei Herzen in Liebe vereint, Und halten sich selig umfängen.“). Aber trotz dieser nicht enden wollenden Schwärmerei beweist Brahms, dass er große melodische Entfaltungen einer ähnlichen Technik motivischer Verwandlung unterwerfen konnte wie im konzentrierten Kopfsatz. Diesem, selbst seinen Antipoden Wagner beeindruckenden, Wunder an erfüllter Weite stellt Brahms mit dem vierten Satz nun eine thematisch eng verwandte „Antwort“ gegenüber. Dieses *Intermezzo* mit dem Untertitel „Rückblick“ ist eine karge, formal äußerst verknappte Rücknahme allen Liebeszaubers. Eine geradezu ausgebrannte Ödnis mit spätwerkhaften Zügen kündigt von einer unglücklich ausgegangenen Geschichte. Und es überrascht, wie früh sich bei Brahms, der für ein lyrisches Klavierstück etwas vage Titel „Intermezzo“ mit Zügen formaler Konzentration und resignativer Stimmung verbindet. Wenn man so will, ahnt der kleine Satz die ästhetische Haltung des alten Komponisten voraus.

Die späten Opera 116-119, 1892/93 erschienen, repräsentieren einen Altersstil, wie man ihn reineren Wesens kaum kennt. „Ein Brevier des Pessimismus“ nannte sie Brahms' Hauskritiker Eduard Hanslick. Die Formen und Titel sind von absichtsvoller Schlichtheit. Bewegte Sätze heißen zumeist *Capriccio*, die langsamen immer *Intermezzo*. Im Gegensatz zu den lockerer gefügten Folgeheften lassen die sieben **Fantasien op.116** allerdings eine Art Großarchitektur durchscheinen.

Zwei aufgewühlte, motivisch durch die simple fallende Septime verzahnte *Capriccios* in d-Moll rahmen das Opus. Das erste ist von einer kahlen Erregtheit, in die nicht eine tröstende Harmonie einfällt, das letzte erwidert diesen Ton und endet in einer gewaltig aufgetürmten Coda, die den ganzen Zyklus zu beschließen scheint. Nahe der Mittelachse steht das dritte, weniger zerrissene *Capriccio*, dessen Mittelteil mit seinem balladenhaften Gesang den Tonfall des frühen Brahms anschlägt wie kaum ein zweites Stück der Spätzeit. Ist es frühes Material? Über die Datierung der einzelnen Stücke wissen wir ohnehin nichts, nur über die Jahre, in der sie endgültige Gestalt fanden.

In diesem ein wenig an die frühe Brückenform der Sonate erinnernden Rahmen sind vier *Intermezzi* aufgehoben, die alle Facetten des Brahms'schen Spätwerk-Lyrismus aufzeigen. Die Nr. 2 ist ein a-Moll-Monolog von erlesener Schlichtheit, im Mittelteil in zartestes Sechzehntelgespinnst aufgelöst und immer Terzintervalle umkreisend. Diese Mikrostruktur, schon in der Keimzelle der f-Moll-Sonate markant exponiert, ist eine „Visitenkarte“ des Komponisten und findet sich auch in anderen Großwerken, etwa dem *Deutschen Requiem*. Auch das *E-Dur-Intermezzo* (Nr. 4) entwickelt sich aus zwei Elementen, die schlichter kaum sein könnten, fallenden Sexten und Quinten und absteigenden Skalen. Aber wer in das süße Herabrieseln der Akkorde dieses Nocturnes versinkt, wird sich kaum bewusst, dass er sich in einem Laboratorium intellektueller Themenverarbeitung befindet. Unter der Oberfläche dieser wehmütigen, oft bitteren Alterslyrik finden auch kompositionstechnische Fragen zu letzter, reduzierter Lösung.

MATTHIAS KORNEIMANN

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



“Pour servir ce double Schubert, un pianiste – Adam Laloum – qui partage avec le compositeur le génie de l’assimilation. Magnifique !”

Le Monde

“Adam Laloum ne lâche pas la proie pour l’ombre et tient une sublime ligne claire, réfléchie et profonde.”

Le Figaro



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

Télérama

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

Classica

Découvrez la nouvelle **ⓑ**outique en ligne

All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet Boutique ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store' or at **store.harmoniamundi.com**

Merci à Anna Petron et Itay Jedlin



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2021

Enregistrement : décembre 2020, Salle Gaveau, Paris (France)

Direction artistique, prise de son et montage : Hugues Deschaux

Accordeur : Cyril Mordant, Régie Pianos

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

Photo Adam Laloum : © Julien Benhamou

Maquette : Atelier harmonia mundi