



hyperion


SCHUMANN

Dauidsbündlertänze

Humoreske

Blumenstück

LUCA BURATTO

 honens



CONTENTS

TRACK LISTING	☞	<i>page 4</i>
ENGLISH	☞	<i>page 5</i>
FRANÇAIS	☞	<i>page 12</i>
DEUTSCH	☞	<i>Seite 16</i>

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion

ROBERT SCHUMANN

(1810–1856)



	Humoreske in B flat major Op 20 (1839)	[25'40]
1	Einfach – Sehr rasch und leicht – Wie im Anfang	[4'58]
2	Hastig – Nach und nach immer lebhafter und stärker – Adagio	[4'20]
3	Einfach und zart – Intermezzo	[4'30]
4	Innig – Sehr lebhaft – Mit einigem Pomp	[5'55]
5	Zum Beschluß	[5'56]
6	Blumenstück in D flat major Op 19 (1839)	[6'20]
	Dauidsbündlertänze Op 6 (1837, revised 1850/1)	[32'57]
7	Lebhaft	[1'25]
8	Innig	[1'20]
9	Mit Humor	[1'21]
10	Ungeduldig	[1'15]
11	Einfach	[1'51]
12	Sehr rasch	[1'41]
13	Nicht schnell	[3'58]
14	Frisch	[1'00]
15	Lebhaft	[1'32]
16	Balladenmässig: Sehr rasch	[1'27]
17	Einfach	[1'36]
18	Mit Humor	[0'41]
19	Wild und lustig	[2'58]
20	Zart und singend	[2'12]
21	Frisch	[2'05]
22	Mit gutem Humor	[1'36]
23	Wie aus der Ferne	[3'22]
24	Nicht schnell	[1'27]

LUCA BURATTO piano

IN THE SUMMER OF 1837, and in the face of her father's implacable opposition to their union, Clara Wieck and Schumann became secretly engaged. The date they chose for their betrothal was 14 August—the name-day of St Eusebius—and it was less than a week later that Schumann began composing his **Davidsbündlertänze**. As he had done the previous year with his F sharp minor sonata, Op 11, whose title-page bore a prominent dedication to Clara, Schumann suppressed his own name when the work was published, attributing the music instead to his twin creative alter egos of 'Florestan' and 'Eusebius'. Moreover, each of the eighteen pieces was signed with the initial F or E (or occasionally both together), indicating their 'authorship' by these opposing sides of Schumann's creative persona—the former unruly and impetuous, the latter a dreamer and a poet. The initials were removed from the much later second edition of the work, as was the 'old saying' that headed the score:

In each and every time
 joy and grief go hand in hand:
 keep faith in times of joy
 and meet grief with courage.

The *Davidsbündlertänze* were inscribed to Walther von Goethe, a grandson of the great writer, but no one could be in any doubt that the music was addressed to Clara. The opening bars, clearly labelled 'Motto by C W', quote the start of a mazurka from her *Soirées musicales*, Op 6 (Schumann also began to sketch out an entire piece based on her theme), and Schumann confessed that the pieces were more urgently dedicated to her than anything else he had composed. In offering to send her the *Davidsbündlertänze* together with his Op 12 *Fantasiestücke* early in 1838, Schumann told her: 'There are many wedding thoughts in the dances—they arose in the most beautiful state of

excitement I can ever recall.' And a few weeks later, he explained: 'The whole story is a *Polterabend*, and now you can imagine it all from beginning to end.' (A 'Polterabend' is a party held on the eve of a wedding, when crockery is smashed outside the door of the bride's parents to bring luck to the young couple.)

The 'Davidsbund' had been dreamed up by Schumann in his role as a music critic: an army of progressively minded artists dedicated to fighting the conservatives. His *Carnaval*, Op 9, had ended with a 'March of the Davidsbündler against the Philistines'; and Schumann had toyed with the idea of calling his *Études symphoniques*, Op 13, 'Zwölf Davidsbündleretüden'. In later years he reacted against such fanciful titles: when, in 1842, he first thought of revising the *Davidsbündlertänze*, he contemplated replacing their name with 'Zwölf Charakterstücke' (though whether he intended so radically to reduce the number of pieces in the work is unclear). When he eventually carried out his revision, in 1850/1, the name of 'Davidsbündler' was allowed to stand, but the provocative suffix of 'Tänze' was dropped: there were, after all, very few dance-like pieces in the collection.

Together with the change in title, the second edition added metronome markings and eliminated some of the earlier version's more fanciful performance directions. The evocative 'Etwas hahnbüchen' ('somewhat clumsily') of the third piece, for instance, was replaced by a more prosaic 'Mit Humor'; and the 'Sehr rasch und in sich hinein' ('very quickly and inwardly') of No 6 was shortened to 'Sehr rasch'—a heading that does not conjure up quite so vividly the sense of breathless agitation the performer needs to convey. Schumann's revision also altered many details in the music itself, introducing, in particular, internal repeats in several of the numbers in order to make them more

*In all' und jeder Zeit
 Verknüpft sich Lust and Leid:
 Bleibt fromm in Lust und seydt
 Dem Leid mit Muth bereit.*



symmetrical, and more easily absorbed by the listener. Many pianists prefer to retain at least some aspects of the original 1837 version, but the present recording follows Schumann's second edition closely.

Like all of Schumann's piano cycles, the *Davidsbündler-tänze* have more than one tonal centre. The main focus is on the keys of G major and B minor, and yet each of the two books into which the work is divided ends with a piece in C major. In the first edition the pieces in question carried a superscription. The first of them (No 9) was headed 'Hereupon Florestan stopped, and his lips quivered painfully'. The quivering was symbolized in the original ending of the piece, where the last note of the concluding phrase was suddenly stripped of its harmony, leaving the note C hanging for an instant in isolation. After this, two understated C major chords dropping through an octave brought this first half of the work to a nervous close. The unfulfilled striving towards C seemed to represent a yearning for Clara, and this was a further detail that Schumann no longer felt necessary to express in 1850: the revised edition allowed the final phrase to resolve conventionally in a fully harmonized C major, and the two concluding chords were eliminated.

The second appearance of C major, at the end of the work, comes as still more of a surprise. The music's true conclusion is clearly the penultimate number, in B major, which grows out of the preceding piece (these are the only two pieces in the work that are linked together in this fashion), before it eventually recapitulates the cycle's second number. The entire penultimate piece is played 'as if from afar', lending the music a patina of nostalgia. None of this, however, prevented Schumann from adding his C major postscript—a gentle waltz whose simplicity is infinitely affecting. As it draws towards its close, the music begins to fade away with the chimes of midnight sounding deep in the bass. The inscription Schumann placed at the head of this

piece in the original edition tells its own story: 'Quite superfluously Eusebius added the following; but in so doing, much happiness radiated from his eyes.'

The **Humoreske in B flat major**, Op 20, is not, as its title might suggest, a short and capricious character piece like the examples by Dvořák, Grieg, Reger and others, but a piano cycle on a scale to match that of the *Davidsbündler-tänze*. Schumann's choice of the word 'humoreske' (he was to use it again for the second of his four *Fantasiestücke*, Op 88, for piano trio) is explained in a letter to Clara of 11 March 1839:

Not to have written to you for a week, is that right?
But I have been rhapsodizing about you, and have thought of you with a love such as I have never experienced before. The whole week I have been sitting at the piano, composing and writing, laughing and crying all at once. All this you will find nicely portrayed in my Op 20, the grand *Humoreske*, which is also about to be engraved. You see, that's how quickly things go with me: conceived, written out and printed. And that's how I like it. Twelve sheets completely written out in a week.

The conflicting emotions Schumann felt while composing his *Humoreske* are reflected in the music's contrasting moods, or 'humours'. In a letter of 15 March 1839 to his Belgian follower Simonin de Sire, Schumann provided a hint as to the meaning of the work's title when he pointed out that the word 'humoreske' couldn't adequately be translated into French. 'It is a pity', said Schumann, 'that there are no good and apt words in the French language for such deeply ingrained characteristics and concepts as *Gemütlichkeit*, and for humour, which is the happy fusion of the *gemütlich* and the witty. But it is this that binds the whole character of the two nations together.' The previous year, in drawing de Sire's attention to his F sharp minor sonata, Op 11, and the *Fantasiestücke*, Op 12, Schumann told him: 'The human



heart sometimes seems strange, and pain and joy are intermingled in wild variegation.'

The *Humoreske* has one of the most beautiful openings in all Schumann: a song-like melody that begins away from the tonic, as though the music were starting in mid-stream. The note F sharp with which the melody begins—the home key is B flat major—has long-term implications: it presages first a middle section in G flat major (the aural equivalent of F sharp), with the pianist's left hand effortlessly and undemonstratively in canon with the right; and secondly, a similar turn of harmonic events in the first of the ensuing quick sections. The opening number itself is cast in a symmetrical arch-like structure, with the initial slow material returning at the close. (Its emergence as a tempo 'dissolve' out of the preceding fast section is a remarkable stroke.)

The opening bars of the second number have given rise to much speculation. The music is notated on three staves, with the middle staff designated as an 'inner voice'. Attempts to link its melodic outline to that of a *Romance* by Clara Wieck written around the same time have been less than wholly convincing. More likely is that the additional staff merely indicates the melodic shape implicit in the syncopated swirl of semiquavers at the top of the texture, and that the 'inner voice' is to be imagined by the pianist, rather than actually played. If it is a secret message to Clara, it has yet to be decoded.

There is further curious syncopation later on in this second piece, with the pianist's left hand acting as a sort of timekeeper while the right is instructed to play 'as though out of tempo'. From this point on, the music gradually accelerates, until the outline of the material surrounding the 'inner voice' suddenly returns in the form of a series of long-held chords, as though the music had become frozen into immobility. This wholly unexpected moment of stasis takes the place of any reprise of the initial eight bars of the



ROBERT SCHUMANN

piece, and the opening section's swirling figuration is duly rejoined at what had been the ninth bar. It is one of the most remarkable returns in all Schumann, and the source, perhaps, of similarly overlapping recapitulations in Brahms, perhaps the most striking of which occurs in the opening movement of his fourth symphony.

The following number (track 3) contrasts a tender G minor melody with a rapid intermezzo in the relative

major (B flat). The intermezzo confronts the pianist with a technical challenge: its rapid semiquaver figuration occurs at one point in octaves for the right hand—a passage that may have been marginally less daunting on the instruments of Schumann's day, with their slightly narrower keys (which would have allowed for more of the octaves to be 'fingered') and shallower action.

The last piece in the cycle is more open-ended than its predecessors. It is, indeed, a not so miniature *Humoreske* in itself. Its opening section [4] returns to the mood and harmonic outline of the work's beginning; but this reflective passage eventually gives way to an agitated episode written very much in the style of Schumann's *Kreisleriana*. (It is strikingly similar to one of the intermezzi in the second piece of that earlier work.) This in turn accelerates, to form what promises to be a vertiginous conclusion to the work as a whole. At this point, however, Schumann the satirist steps in, with an exaggeratedly pompous march which fades slowly away, to give rise to the final section [5]: a characteristically Schumannesque 'end of story', complete with passages that hint at a recitative style. Finally, as if to shrug off the notion of a poetic conclusion of that kind, Schumann introduces an energetic allegro which brings the work to a firm, if abrupt, close.

On a much smaller scale is the **Blumenstück in D flat major**, Op 19, composed, like the *Humoreske*, during an eight-month stay in Vienna, where Schumann was trying—

unsuccessfully, as it turned out—to find a publisher for the *Neue Zeitschrift für Musik*, of which he was editor. Reporting to Clara Wieck in January 1839 on the progress of his compositions, Schumann told her that he written 'a *Rondolett*, a small one, and then I want to put together the small things, of which I have so many, and call them "Kleine Blumenstücke", in the way that one calls pictures.' 'Blumenstück' is, indeed, the German word used for a still-life of flowers.

The *Blumenstück* is a perfect example of the 'Biedermeier' side of Schumann's art. Surprisingly, its opening theme turns out to play a much less important role than the melody of the slightly slower second section, which acts as a recurring refrain during the course of the piece. The initial theme never actually reappears, though the four-note descending scale figure with which it begins runs like a thread through each of the succeeding sections. The fourth of the nine short linked sections also occurs more than once, and the sequence is clearly marked by Schumann in the score: 1-2-3-2-4-5-2-4-2. Despite the absence of a reprise of the first piece, the circular pattern of the *Blumenstück* as a whole is assured by the fact that the final return of No 2 occurs in the work's main key of D flat major.

MISHA DONAT © 2017

LUCA Buratto

Luca Buratto, 2015 Honens Prize Laureate, is a pianist of 'fiery imagination and finesse' (*Musical America*). In addition to his success at Canada's Honens Piano Competition, the Italian pianist was awarded third prize at the International Robert Schumann Competition (Zwickau) and the special 'Acerbi' prize, awarded to a distinguished finalist at Milan's Shura Cherkassky Competition, both in 2012. He first caught the public's attention at the Conservatory of Milan's Sala Verdi where, for a Holocaust Remembrance Day event in 2003, he performed music by Renzo Massarani, his great-grandfather. Through Honens' Artist Development programme, Buratto performs at London's Wigmore Hall, Zankel Hall at Carnegie Hall, Berlin's Konzerthaus, Marlboro Music Festival, Ottawa

International Chamber Music Festival and Busoni Festival. Orchestral engagements following his Honens win include performances with the Toronto Symphony Orchestra, London Philharmonic and his concerto debut at La Scala with Orchestra Giuseppe Verdi.

Luca Buratto earned his piano diploma from Milan Conservatory and his master's from Bolzano Conservatory. He was a Theo Lieven Scholar at the Conservatory of Lugano, from which he received his Master of Advanced Studies. Luca Buratto studies at The Colburn School in Los Angeles with Fabio Bidini. His teachers have included Davide Cabassi, William Grant Naboré and Edda Ponti.

www.lucaburattopiano.com

*This recording is the result of many years of work and faith:
thank you to the Hyperion and Honens teams for making it possible*

*Special thanks to my teachers:
Edda, we share a special love for Robert
Davide, we know the Davidsbündler
To my parents, Daniela and Eddi, who show me what perserverance is
To my brother, Andrea, who teaches me every day that life is not that serious
To my grandmother, Cicci, who always has a story to cheer me up*



honens

Honens discovers, nurtures and presents Complete Artists—twenty-first-century pianists for twenty-first-century audiences. Honens prepares its Laureates for the rigours and realities of professional careers in music and creates opportunities for growth and exposure. Honens Laureates are critically acclaimed all over the world and the triennial 'Search for the Complete Artist' awards one of the most generous and prestigious prizes of its kind. For more information please visit honens.com

Recorded in the Concert Hall, Wyastone Estate, Monmouth, on 3–5 June 2016

Recording Engineer SIMON EADON

Recording Producer ANDREW KEENER

Piano STEINWAY & SONS

Piano Technician EDWARD STROUD

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXVII

Front illustration: *The Kiss* by Gilbert Baldry (1876–1928)
Simon Carter Gallery, Woodbridge, Suffolk / Bridgeman Images

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE



From the Honens Prize Laureate 2012
PAVEL KOLESNIKOV

PYOTR TCHAIKOVSKY (1840–1893)

The seasons Op 37b

Six morceaux Op 19

CDA68028

‘It would be difficult to imagine a finer or more impressive debut for this young pianist ... this CD is very strongly recommended. I look forward to future releases from this very gifted young musician’ (*International Record Review*)



FRÉDÉRIC CHOPIN (1810–1849)

Mazurkas

CDA68137

‘These performances are the most beautiful and strikingly original I’ve heard’ (*Gramophone*)

‘The world seems to be awash in brilliant young Russian pianists just now, but Pavel Kolesnikov stands apart. His recording for Hyperion of Chopin’s intimate dances is daringly original—a revelation’ (*The Daily Telegraph*)

SCHUMANN *Davidsbündlertänze*, Humoresque & Blumenstück



AU COURS DE L'ÉTÉ 1837 et face à l'inflexible opposition de son père à leur union, Clara Wieck et Schumann se fiancèrent en secret. La date qu'ils choisirent pour leur fiançailles fut le 14 août—le jour de la fête de saint Eusèbe—et c'est moins d'une semaine plus tard que Schumann commença à composer ses **Davidsbündlertänze**. Comme il l'avait fait l'année précédente avec sa sonate en fa dièse mineur, op.11, dont la page de titre porte une dédicace marquante à Clara, Schumann supprima son propre nom lorsque l'œuvre fut publiée et attribua plutôt la musique à ses deux alter ego en matière de création « Florestan » et « Eusebius ». En outre, chacune des dix-huit pièces fut signée de l'initiale F ou E (ou parfois des deux ensemble), soulignant leur « paternité » par ces côtés opposés du personnage créateur de Schumann—le premier indiscipliné et impétueux, le second rêveur et poète. Les initiales furent retirées d'une deuxième édition beaucoup plus tardive de l'œuvre, comme le « vieil adage » qui figurait en tête de la partition :

En tout temps
Joie et peine vont de pair :
Garde-toi pur dans la joie
Et sois courageux dans le malheur.

Les *Davidsbündlertänze* furent dédiées à Walther von Goethe, petit-fils du grand écrivain, mais personne ne pouvait douter le moins du monde que la musique s'adressait à Clara. Les premières mesures, avec la mention bien précise « Motto von C W », citent le début d'une mazurka des *Soirées musicales*, op.6, de Clara (Schumann commença aussi à esquisser une pièce complète basée sur ce thème de Clara), et il avoua que ces pièces lui étaient plus instamment destinées que tout ce qu'il avait composé par ailleurs. En proposant de lui envoyer les

Davidsbündlertänze avec ses *Fantasiestücke*, op.12, au début de l'année 1838, Schumann lui dit : « Dans les danses, il y a beaucoup de motifs qui font rêver au mariage—ils ont pris naissance dans les plus beaux moments d'excitation dont j'ai souvenir. » Et quelques semaines plus tard, il expliqua : « C'est un *Polterabend*. Tu n'as qu'à imaginer le début et la fin de l'histoire » (un « *Polterabend* » est une fête à la veille des noces, où on brise de la vaisselle devant la porte des parents de la future mariée pour porter chance au jeune couple).

*In all' und jeder Zeit
Verknüpft sich Lust and Leid:
Bleibt fromm in Lust und sey
Dem Leid mit Muth bereit.*

Le « *Davidsbund* » avait été conçu par Schumann dans son rôle de critique musical : une armée d'artistes à l'esprit progressiste dévoués à la lutte contre les conservateurs. Son *Carnaval*, op.9, se terminait par une « Marche des *Davidsbündler* contre les Philistins » ; et Schumann avait joué avec l'idée d'appeler ses *Études symphoniques*, op.13, « *Zwölf Davidsbündleretüden* ». Plus tard, il changea d'attitude à propos de titres aussi fantaisistes : lorsque, en 1842, il pensa pour la première fois à réviser les *Davidsbündlertänze*, il envisagea de remplacer leur nom par « *Zwölf Charakterstücke* » (mais on ignore s'il avait l'intention de réduire de façon aussi radicale le nombre de pièces de cette œuvre). Quand il effectua sa révision, en 1850/51, il conserva le nom de « *Davidsbündler* » mais supprima le suffixe provocant de « *Tänze* » : après tout, il y avait très peu de pièces en forme de danses dans le recueil.

Avec le changement de titre, la seconde édition s'enrichit d'indications métronomiques et vit disparaître certaines instructions plus fantaisistes de la première version sur la manière de les jouer. Par exemple, l'évocateur « *Etwas hahnbüchen* » (« avec gaucherie ») de la troisième pièce fut remplacé par un plus prosaïque « *Mit Humor* » ; et le « *Sehr rasch und in sich hinein* » (« très rapide et intérieure-



ment ») du n° 6 fut raccourci à « Sehr rasch »—intitulé qui n'évoque pas de façon aussi frappante l'impression d'agitation fébrile que l'interprète doit communiquer. La révision de Schumann modifia également de nombreux détails dans la musique elle-même, introduisant, en particulier, des reprises internes dans plusieurs numéros afin de les rendre plus symétriques et plus faciles à assimiler par l'auditeur. Beaucoup de pianistes préfèrent conserver au moins certains aspects de la version originale de 1837, mais le présent enregistrement suit de près la seconde édition.

Comme tous les cycles de musique pour piano de Schumann, les *Davidsbündlertänze* ont plus d'un centre tonal. Il s'agit surtout des tonalités de sol majeur et si mineur, et pourtant chacun des deux livres qui composent cette œuvre s'achève par une pièce en ut majeur. Dans la première édition, les pièces en question portaient une sorte d'en-tête. La première d'entre elles (n° 9) se composait de l'inscription « Sur ce, Florestan s'arrêta, et un douloureux frisson passa sur ses lèvres ». Le frisson était symbolisé dans la fin originale de la pièce, où la dernière note de la phrase conclusive était soudain vidée de son harmonie, laissant un do seul, suspendu pendant un instant. Ensuite, deux accords discrets d'ut majeur descendant d'une octave menaient cette première moitié de l'œuvre à une conclusion tendue. Cette quête insatisfaite de l'ut majeur semblait représenter une aspiration vers Clara et c'est un autre détail que Schumann ne jugeait plus nécessaire d'exprimer en 1850 : l'édition révisée permettait à la dernière phrase de se résoudre de manière conventionnelle dans un ut majeur entièrement harmonisé, et les deux derniers accords furent éliminés.

La deuxième apparition d'ut majeur, à la fin de l'œuvre, est encore plus surprenante. La véritable conclusion de la musique est clairement l'avant-dernier numéro, en si majeur, qui naît de la pièce précédente (ce sont les deux

seules pièces de l'œuvre qui s'enchaînent de cette manière), avant de finir par réexposer le deuxième numéro du cycle. Toute l'avant-dernière pièce est jouée « comme venant de loin », ce qui prête à la musique une aura de nostalgie. Mais rien de tout cela n'empêcha Schumann d'ajouter son post-scriptum en ut majeur—une douce valse dont la simplicité est infiniment touchante. Quand elle se dirige vers sa conclusion, la musique commence à décliner, le carillon de minuit sonnait dans l'extrême grave. L'inscription que Schumann a placée en tête de cette pièce dans l'édition originale raconte sa propre histoire : « Eusebius ajouta encore ceci, c'était bien superflu ; mais, ce faisant, ses yeux étaient remplis de félicité. »

L'Humoresque en si bémol majeur, op.20, n'est pas, comme pourrait le suggérer son titre, une pièce de caractère courte et fantasque à la manière de Dvořák, Grieg, Reger ou d'autres compositeurs, mais un cycle pour piano à la même échelle que les *Davidsbündlertänze*. Le choix que fit Schumann du mot « humoresque » (il allait l'utiliser à nouveau pour la deuxième de ses quatre *Fantasiestücke*, op.88, pour trio avec piano) est expliqué dans une lettre à Clara du 11 mars 1839 :

Ne pas t'avoir écrit pendant une semaine, est-ce juste ? Mais je t'ai aimée passionnément et j'ai rêvé de toi, et avec quel amour. Je n'avais encore jamais éprouvé rien de tel. Je suis resté assis à mon piano pendant toute la semaine et j'ai composé, écrit, ri et pleuré, tout à la fois ; tu trouveras tout cela joliment dépeint dans mon op.20, la grande *Humoresque*, qui est déjà à l'impression. Voilà comment, maintenant, cela marche avec moi. Au galop ! Créer, transcrire et être imprimé. Voilà ce qui me plaît. J'ai complètement terminé une douzaine de feuillets en huit jours.

Les émotions contradictoires que Schumann ressentait pendant qu'il composait l'*Humoresque* se reflètent dans les atmosphères contrastées, ou « humeurs », de la musique.



Dans une lettre du 15 mars 1839 à l'un de ses admirateurs, le Belge Simonin de Sire, Schumann donna une idée de la signification du titre de cette œuvre lorsqu'il souligna que le mot « humoreske » ne pouvait se traduire de manière adéquate en français. Il dit : « C'est dommage qu'il n'y ait pas de termes appropriés en français pour des notions et particularismes aussi enracinés dans la nation allemande que *Gemütlichkeit* et *Humor*, lequel est précisément un mélange heureux de *Gemütlich* et d'esprit farceur. Mais c'est cela qui lie toute la nature des deux nations. » L'année précédente, en attirant l'attention de Simonin de Sire sur sa sonate en fa dièse mineur, op.11, et sur les *Fantasiestücke*, op.12, Schumann lui dit : « Le cœur humain semble parfois étrange, et la souffrance et la joie se mélangent dans une diversité délirante. »

Le début de l'*Humoresque* est l'un des plus beaux de toute la musique de Schumann : une mélodie qui ressemble à un lied et qui commence loin de la tonique, comme si la musique commençait à mi-parcours. La note fa dièse avec laquelle débute la mélodie (la tonalité de base est si bémol majeur) a des implications à long terme : elle présage tout d'abord une section médiane en sol bémol majeur (l'équivalent à l'oreille de fa dièse), la main gauche du pianiste intervenant en canon avec la main droite sans effort et de manière peu démonstrative ; puis vient une tournure analogue des événements harmoniques dans la première des sections rapides suivantes. Le premier numéro lui-même est coulé dans une structure symétrique en forme d'arche, le matériel lent initial revenant à la fin (son émergence à un tempo « diminué » à la fin de la section rapide précédente est un procédé remarquable).

Les premières mesures du deuxième numéro ont donné lieu à de nombreuses spéculations. La musique est notée sur trois portées, la portée du milieu étant désignée comme une « voix intérieure ». Certains rapprochements de son contour mélodique avec celui d'une *Romance* de Clara Wieck écrite

à peu près à la même époque ne sont pas vraiment convaincants. Il semblerait plutôt que la portée supplémentaire indique simplement la forme mélodique implicite dans le tourbillon de doubles croches syncopées au sommet de la texture et que la « voix intérieure » doive être imaginée par le pianiste, plutôt que d'être vraiment jouée. S'il s'agit d'un message secret à Clara, il faut encore le décoder.

Un peu plus tard dans cette deuxième pièce, on trouve d'autres syncopes étranges, la main gauche du pianiste agissant comme une sorte de chronomètre tandis qu'il est demandé à la main droite de jouer « comme en dehors du tempo ». À partir de là, la musique accélère peu à peu, jusqu'au retour soudain du matériel entourant la « voix intérieure » sous la forme d'une série d'accords longuement tenus, comme si la musique s'était figée. Ce moment de stagnation totalement inattendu tient lieu de reprise des huit premières mesures de la pièce et la figuration tourbillonnante de la section initiale est rejointe comme prévu à l'emplacement de la neuvième mesure. C'est l'un des plus remarquables retours dans toute la musique de Schumann et peut-être la source de réexpositions qui se chevauchent de la même façon chez Brahms, dont l'exemple le plus frappant se présente sans doute dans le premier mouvement de sa symphonie n° 4.

Le numéro suivant (page 3) fait ressortir le contraste entre une tendre mélodie en sol mineur et un intermezzo rapide au relatif majeur (si bémol). L'intermezzo confronte le pianiste à un défi technique : sa figuration en doubles croches rapides se transforme à un certain moment en octaves à la main droite—un passage qui posait peut-être moins de problèmes sur les instruments de l'époque de Schumann, avec leur mécanisme moins profond et leurs touches un peu plus étroites (qui permettait peut-être de « doigter » un plus grand nombre d'octaves).

La dernière pièce de ce cycle est plus ouverte que les précédentes. En fait, cette *Humoresque* n'est pas si

miniature que ça. La section initiale [4] revient à l'atmosphère et au contour harmonique du début de l'œuvre ; mais ce passage profond fait finalement place à un épisode agité écrit dans un style très proche des *Kreisleriana* de Schumann (il ressemble de manière frappante à l'un des intermezzi de la deuxième pièce de cette œuvre antérieure). À son tour, ce passage accélère pour former ce qui promet d'être une conclusion vertigineuse de l'œuvre dans son ensemble. Pourtant, à ce point, Schumann le satiriste intervient avec une marche exagérément pompeuse qui s'éteint lentement, pour donner naissance à la section finale [5] : une « fin de l'histoire » typique de Schumann, avec des passages qui font allusion à un style récitatif. Pour finir, comme pour ignorer la notion d'une conclusion poétique de ce genre, Schumann introduit un *allegro* énergique qui mène l'œuvre à une fin définitive, bien que brusque.

À une échelle beaucoup plus réduite, le **Blumenstück en ré bémol majeur**, op.19, fut composé, comme l'*Humoresque*, au cours d'un séjour de huit mois à Vienne, où Schumann essaya—sans succès en fin de compte—de trouver un éditeur pour la *Neue Zeitschrift für Musik*, dont il était le rédacteur en chef. Tenant Clara au courant de

l'évolution de ses compositions, Schumann lui dit en janvier 1839 qu'il avait écrit « un petit *Rondolett*, et je vais rassembler plusieurs petites pièces, comme j'en ai beaucoup, et les appeler 'Kleine Blumenstücke', comme si c'étaient des peintures ». « Blumenstück » est, en fait, le terme allemand employé pour désigner une nature morte florale.

Le *Blumenstück* est un exemple parfait du côté « Biedermeier » de l'art de Schumann. Chose surprenante, son thème initial s'avère jouer un rôle beaucoup moins important que la mélodie de la seconde section légèrement plus lente, qui sert de refrain récurrent tout au long du morceau. En fait, le thème initial ne réapparaît jamais, même si la figure de gamme descendante de quatre notes sur laquelle il débute court comme un fil dans chacune des sections suivantes. La quatrième des neuf courtes sections enchaînées se présente aussi plusieurs fois, et la séquence est clairement marquée par Schumann sur la partition : 1-2-3-2-4-5-2-4-2. Malgré l'absence de reprise de la première pièce, le schéma circulaire du *Blumenstück* dans son ensemble est assuré par le fait que le retour final du n° 2 survient dans la tonalité principale de l'œuvre, ré bémol majeur.

MISHA DONAT © 2017
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

SCHUMANN Davidsbündlertänze, Humoreske & Blumenstück



IM SOMMER 1837 verlobten sich—angesichts des erbitterten Widerstands ihres Vaters—Clara Wieck und Schumann heimlich. Als Datum ihres Verlobungstags wählten sie den 14. August, den Namenstag des heiligen Eusebius. Keine Woche darauf begann Schumann mit der Komposition seiner **Davidsbündlertänze**. Und wie schon im Vorjahr bei seiner Sonate fis-Moll, op. 11—auf ihrem Titelblatt prangte eine Widmung an Clara—ließ Schumann im Druck nicht seinen eigenen Namen erscheinen; stattdessen setzte er die Namen seiner beiden schöpferischen Alter Egos „Florestan“ und „Eusebius“ ein. Außerdem war jedes der 18 Stücke mit den Initialen F oder E gezeichnet, bisweilen auch mit beiden; so kennzeichnete er die Beteiligung dieser beiden gegensätzlichen Seiten seiner schöpferischen Persönlichkeit, die erste rebellisch und ungestüm, die zweite ein Träumer und Dichter. Aus der sehr viel später erschienenen zweiten Auflage wurden die Initialen getilgt und mit ihnen der „Alter Spruch“, der den Noten vorangestellt war:

In all' und jeder Zeit
Verknüpft sich Lust und Leid;
Bleibt fromm in Lust und sey
Dem Leid mit Muth bereit.

Die *Davidsbündlertänze* wurden Walther von Goethe gewidmet, einem Enkel des großen Dichters; doch stand es außer Frage, dass die Musik Clara zugehört war. Die ersten Takte, bezeichnet mit „Motto von C W“, zitieren den Beginn einer Mazurka aus ihren *Soirées musicales*, op. 6 (es existiert sogar die Skizze eines ganzen Satzes über dieses Thema), und Schumann bekannte, dass keines seiner bisherigen Werke ihr inniger gewidmet sei als diese Stücke. Als er ihr im Frühjahr 1838 versprach, ihr die *Davidsbündlertänze* zusammen mit seinen *Fantasiestücken*, op. 12, zuzusenden, schrieb er ihr: „In den Tänzen sind viele Hochzeitsgedanken—sie sind in der schönsten

Erregung entstanden, wie ich mich nur je besinnen kann.“ Und wenige Wochen darauf erklärte er: „Ein ganzer Polterabend nämlich ist die Geschichte u. Du kannst Dir nun Anfang und Schluß aus mahlen.“ (Beim Brauch des Polterabends wurde vor dem Elternhaus der Braut Geschirr zerworfen, was dem jungen Paar Glück bringen sollte.)

Den „Davidsbund“ hatte Schumann sich zu seinen Zeiten als Musikkritiker ausgedacht: eine Schar fortschrittlich gesinnter Künstler, die sich dem Kampf gegen die Konservativen verschrieben hatten. Am Schluss seines *Carnaval*, op. 9, steht ein „Marche des Davidsbündler contre les Philistins“; und bei den *Études symphoniques*, op. 13, spielte er mit dem Gedanken, sie „Zwölf Davidsbündleretüden“ zu nennen. In späteren Jahren entwickelte er eine Abneigung gegen derlei fantastische Titel: Als er 1842 den Gedanken fasste, die *Davidsbündlertänze* zu überarbeiten, kam ihm auch die Idee, den Titel durch „Zwölf Charakterstücke“ zu ersetzen (ob er die Zahl der Sätze tatsächlich so stark zusammenstreichen wollte, bleibt unklar). Als er sich 1850/51 dann an die Revisionsarbeit machte, durften die „Davidsbündler“ stehen bleiben; der provokante Wortteil „Tänze“ jedoch wurde gestrichen, denn es gab in der Satzfolge nur sehr wenige tanzartige Stücke.

Doch änderte Schumann in der zweiten Auflage nicht nur den Titel. Er fügte auch Metronomzahlen hinzu und tilgte einige extravagante Vortragsanweisungen. So wurde aus der Anweisung „Etwas hahnbüchchen“ im dritten Stück das etwas nüchternere „Mit Humor“, und von „Sehr rasch und in sich hinein“ im sechsten Satz blieb nur „Sehr rasch“ stehen—eine Überschrift, die nun nicht mehr ganz so lebhaft das Gefühl atemloser Erregung andeutete, das der Pianist hier vermitteln muss. Hinzu kamen bei der Überarbeitung viele Detailänderungen, etwa die neu eingetragenen Wiederholungen in manchen Sätzen, die sie regelmäßiger und dem Hörer besser verständlich machen

sollten. Viele Pianisten halten sich zumindest teilweise an die Fassung von 1837; diese Aufnahme folgt allerdings der zweiten Auflage.

Wie alle Klavierzyklen Schumanns haben die *Davidsbündlertänze* mehr als eine Zentraltonart. Der Schwerpunkt liegt auf den Tonarten G-Dur und h-Moll; trotzdem endet jeder der beiden Teilbände des Werks mit einem Stück in C-Dur. Im Erstdruck trugen diese beiden Stücke eine Überschrift. Das erste (Nr. 9) war überschrieben: „Hierauf schloss Florestan und es zuckte ihm schmerzlich um die Lippen.“ Im ursprünglichen Schluss wurde das Zucken symbolisiert, indem der Schlusston der Endphrase plötzlich seines Akkords beraubt wurde, sodass die Note C einen Augenblick lang einsam nachklang. Danach brachten zwei trockene C-Dur-Akkorde im fallenden Oktavabstand den ersten Teil des Werkes zu einem nervösen Abschluss. Das unerfüllte Streben nach C stand offenbar für die Sehnsucht nach Clara—weiteres Detail, das Schumann 1850 nicht mehr für notwendig hielt: In der überarbeiteten Fassung darf die Schlussphrase ganz konventionell in ein voll ausgesetztes C-Dur münden, und die beiden Schlussakkorde fielen weg.

Noch überraschender tritt C-Dur zum zweiten Mal am Ende des Werks ein. An ihr eigentliches Ende kommt die Musik in der vorletzten Nummer in H-Dur, die sich aus dem vorangehenden Stück heraus entwickelt (das einzige Mal im Werk, dass zwei Sätze so miteinander verbunden werden), bevor es dann die zweite Nummer des Zyklus' wieder aufgreift. Der gesamte vorletzte Satz ist „Wie aus der Ferne“ zu spielen, wodurch die Musik eine nostalgische Färbung annimmt. All das hält Schumann jedoch nicht davon ab, seinen Nachsatz in C-Dur hinzuzufügen—einen Walzer von unendlich anrührender Schlichtheit. Gegen Ende beginnt die Musik, allmählich zu verschwinden, während tief im Bass die Glocken Mitternacht schlagen. Der kleine Kommentar, den Schumann über den Satzbeginn schrieb,

spricht für sich: „Ganz zum Überfluss meinte Eusebius noch Folgendes: dabey sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen.“

Die **Humoreske B-Dur**, op. 20, ist nicht etwa, wie der Titel nahelegt, ein kurzes, launiges Charakterstück wie bei Dvořák, Grieg, Reger und anderen, sondern ein Klavierzyklus, der dem Umfang nach den *Davidsbündlertänzen* in nicht nachsteht. Warum er den Ausdruck „Humoreske“ als Titel wählte—später verwendete er ihn auch für das zweite seiner *Fantasiestücke*, op. 88, für Klaviertrio—, erläuterte er Clara in einem Brief vom 11. März 1839:

Dir über acht Tage lang nicht zu schreiben, ist das recht? Aber geschwärmt hab ich in Dir, und mit einer Liebe an Dich gedacht, wie ich schon gar nicht gekannt. Die ganze Woche saß ich am Klavier und componirte und schrieb und lachte und weinte durcheinander; dies findest Du nun Alles schön abgemalt in meinem Op. 20, d. großen *Humoreske*, die auch schon gestochen wird. Sieh, so schnell geht es jetzt bei mir. Erfunden, aufgeschrieben und gedruckt. Und so hab' ich's gerne. Zwölf Bogen in acht Tagen fertig geschrieben.

Die widerstreitenden Gefühle, die Schumann während der Komposition der *Humoreske* empfand, spiegeln sich in den Stimmungskontrasten des Stücks wider, in seinen „Humoren“, verstanden als Launen. In einem Brief vom 15. März 1839 an seinen belgischen Anhänger Simonin de Sire gab Schumann einen Hinweis auf die Bedeutung des Werktitels, als er anmerkte, man könne das Wort „Humoreske“ nicht treffend ins Französische übersetzen. „Es ist schlimm, daß gerade für die in der deutschen Nationalität am tiefsten eingewurzelten Eigenthümlichkeiten und Begriffe wie für das Gemütliche (Schwärmerische) und für den Humor, der die glückliche Verschmelzung von Gemüthlich und Witzig ist, keine guten und treffenden Worte in der französischen Sprache vorhanden sind. Es hängt



dieses aber mit dem ganzen Charakter der beiden Nationen zusammen.“ Als er Jahr zuvor de Sire auf seine fis-Moll-Sonate, op. 11, und die *Fantasiestücke*, op. 12, hinwies, schrieb Schumann ihm: „Sonderbar sieht es manchmal im Menschenherzen aus, und Schmerz und Freude durchkreuzen sich in wilder Buntheit.“

Der Beginn der *Humoreske* zählt zu den schönsten Werkanfängen in Schumanns gesamtem Schaffen: eine liedhafte Melodie, die fern der Grundtonart anhebt, so als finge die Musik mittendrin an. Der Ton Fis, mit dem die Melodie beginnt—Grundtonart ist B-Dur—hat Auswirkungen bis weit ins Stück hinein: Sie ist die Vorahnung erstens eines Mittelteils in Ges-Dur (der enharmonischen Verwechslung von Fis-Dur), in dem die linke Hand des Spielers ganz zwanglos und ohne Aufhebens im Kanon mit der rechten geführt wird; zweitens nimmt sie eine ähnliche Wendung der Harmonik im ersten der beiden folgenden raschen Abschnitte vorweg. Das Eröffnungsstück selber ist in symmetrischer Bogenform gehalten; das langsame Material des Beginns kehrt zum Schluss wieder. (Bemerkenswert und überraschend ist, wie es sich aus der Auflösung des vorhergehenden schnellen Abschnitts ergibt.)

Die Anfangstakte der zweiten Nummer haben Anlass zu vielerlei Spekulationen gegeben. Sie sind auf drei Systemen notiert, das mittlere ist als „innere Stimme“ bezeichnet. Es wurde versucht, ihr melodisches Profil mit einer *Romance* Claras aus etwa derselben Zeit in Beziehung zu setzen, allerdings wenig überzeugend. Wahrscheinlicher ist es, dass das zusätzliche System lediglich die melodische Kontur aufzeigen soll, die sich im Wirbel der Sechzehntel an der Oberfläche des Satzes verbirgt, und dass der Pianist sich die „innere Stimme“ vorstellen soll, statt sie tatsächlich zu spielen. Sollte sich dahinter eine geheime Botschaft an Clara verbergen, so harrt sie noch ihrer Entzifferung.

Im weiteren Verlauf des Stücks kommt es zu eigentümlichen Synkopen: Die linke Hand des Spielers

spielt die Rolle eines Taktgebers, während die rechte die Anweisung „Wie außer Tempo“ erhält. Von hier an beschleunigt sich die Musik nach und nach, bis plötzlich die Umrisse des Materials, das zuvor die „innere Stimme“ umgibt, als Folge lang ausgehaltener Akkorde wiederkehren—als sei die Musik plötzlich zur Unbeweglichkeit erstarrt. Dieser unvorhergesehene Moment des Stillstands übernimmt den Platz der Reprise der acht Anfangstakte des Satzes, und die wirbelnden Figurationen des Anfangsabschnitts setzen wieder mit deren neuntem Takt ein. Es ist eine der eigentümlichsten Reprisen bei Schumann überhaupt und vielleicht das Vorbild für ähnlich in die Reprise hineinragende Abschnitte bei Brahms, am auffälligsten im Kopfsatz von dessen 4. Sinfonie.

Die folgende Nummer (Track [3]) kontrastiert eine zarte Melodie in g-Moll mit einem raschen Intermezzo in der Paralleltonart B-Dur. Das Intermezzo stellt den Pianisten vor eine besondere Schwierigkeit: Seine rasenden Sechzehntelfigurationen erscheinen an einer Stelle in Oktaven für die rechte Hand; eine Passage, die auf den Instrumenten der Schumann-Zeit vielleicht etwas weniger halsbrecherisch war, denn diese besaßen schmalere Tasten—sodass man die Passage mit Fingersatz-Oktaven spielen konnte—mit weniger Tiefgang.

Das Schlusstück des Zyklus' endet noch offener als seine Vorgänger. Es bildet eine *Humoreske* für sich—allerdings wäre es nicht übertrieben, es „Humoreske en miniature“ zu nennen. Sein Beginn [4] kehrt zur Stimmung und Harmoniefolge des Werkanfangs zurück; doch diese nachdenkliche Passage weicht bald einer erregten Episode, deren Stil an Schumanns *Kreisleriana* erinnert (sie ähnelt stark einem der Intermezzi im zweiten Stück des älteren Werks). Diese beschleunigt sich weiter, und man erwartet den schwindelerregenden Abschluss des ganzen Werks. Da jedoch tritt der Satiriker Schumann auf den Plan mit einem übertrieben pompösen Marsch, der langsam verebbt, um





dem Schlussabschnitt Raum zu geben [5], einem für Schumann typischen „Ende der Geschichte“—wie es sich gehört, mit rezitativartigen Abschnitten. Schließlich lässt Schumann, als wollte er die Idee eines solchen poetischen Schlusses abschütteln, ein drängendes Allegro einbrechen, das das Werk zu einem knappen, aber entschlossenen Schluss führt.

Weitaus bescheidener angelegt ist das **Blumenstück Des-Dur**, op. 19, das wie die *Humoreske* während Schumanns achtmonatigen Aufenthalts in Wien komponiert wurde; dorthin war Schumann auf der—letztlich erfolglosen—Suche nach einem Verleger für die von ihm herausgegebene *Neue Zeitschrift für Musik* gereist. Als er Clara im Januar 1839 berichtete, wie er mit seinen Kompositionen vorankam, schrieb er ihr, er habe ein „Rondolett“ geschrieben, „ein kleines, und dann will ich die kleinen Sachen, von denen ich so viel habe, hübsch zusammenreihen und sie ‘Kleine Blumenstücke’ nennen,

wie man Bilder so nennt“, eine Anspielung auf das Wort „Blumenstück“ als Ausdruck für ein Blumenstillleben.

Das *Blumenstück* ist ein Beispiel für Schumanns biedermeierliche Seite. Überraschenderweise spielt seine Anfangsmelodie eine viel unwichtigere Rolle als die des etwas langsameren zweiten Abschnitts, die durchs ganze Stück hindurch als Refrain wiederkehrt. Das Anfangsthema wird im Stück nie wieder aufgegriffen, auch wenn die viertönige fallende Skalenfigur, mit der es beginnt, wie ein roter Faden die folgenden Abschnitte durchzieht. Auch der vierte der neun ineinander übergehenden Abschnitte erklingt mehr als einmal; die Abfolge wird von Schumann in den Noten deutlich angegeben: 1-2-3-2-4-5-2-4-2. Obwohl eine Reprise des ersten Abschnitts ausbleibt, wird die kreisförmige Anordnung des Ganzen dadurch abgesichert, dass Abschnitt 2 bei seiner abschließenden Wiederkehr in Des-Dur erklingt, der Grundtonart des Werks.

MISHA DONAT © 2017

Übersetzung FRIEDRICH SPRONDEL

