

IMOGEN COOPER

CHANDOS

Schumann

Fantasiestücke · Kreisleriana

Brahms

Theme and Variations from
String Sextet No. 1





Robert Schumann, 1839

Robert Schumann (1810 – 1856)

Fantasiestücke, Op. 12 (1837)

29:13

(Fantasy Pieces)

Miß Anna Robena Laidlaw zugeeignet

1	Des Abends (Evening). Sehr innig zu spielen	3:37
2	Aufschwung (Soaring). Sehr rasch	3:24
3	Warum? (Why?). Langsam und zart	2:44
4	Grillen (Whims). Mit Humor	3:45
5	In der Nacht (In the Night). Mit Leidenschaft – Etwas langsamer – Tempo I	4:29
6	Fabel (Fable). Langsam – Schnell – Langsam – Schnell – Tempo I [Schnell] – Langsam	2:46
7	Traumes Wirren (Restless Dreams). Äußerst lebhaft	2:47
8	Ende vom Lied (The End of the Story). Mit gutem Humor – Etwas lebhafter – Tempo I	5:33

Johannes Brahms (1833 – 1897)

- 9 **Theme and Variations** (1859) 10:29
in D minor • in d-Moll • en ré mineur
from String Sextet No. 1, Op. 18 (1859 – 60)
in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur
Arranged by the composer for solo piano
Für Clara Schumann gesetzt: Zum 13. September 1860 als freundlichen Gruß
Andante, ma moderato

Robert Schumann

- Kreisleriana, Op. 16** (1838) 35:43
Fantasien
(Fantasies)
Seinem Freunde Herrn F. Chopin zugeeignet
- 10 1 Äußerst bewegt 2:53
- 11 2 Sehr innig und nicht zu rasch – Adagio –
Intermezzo I. Sehr lebhaft – Erstes Tempo – Adagio –
Intermezzo II. Etwas bewegter – Langsamer (erstes Tempo) – Adagio –
Erstes Tempo 10:19

12	3	Sehr aufgeregt – Etwas langsamer – Erstes Tempo – Noch schneller	5:19
13	4	Sehr langsam – Bewegter – Erstes Tempo – Adagio	3:50
14	5	Sehr lebhaft	3:02
15	6	Sehr langsam – Etwas bewegter – Erstes Tempo	4:38
16	7	Sehr rasch – Noch schneller – Etwas langsamer	2:22
17	8	Schnell und spielend	3:16
			TT 75:32

Imogen Cooper piano

Schumann / Brahms: Fantasiestücke; Kreisleriana / Theme and Variations

Schumann: Fantasiestücke, Op. 12

The period of your stay here will always remain a really beautiful memory for me, and you will find the truth of what I write all the more clearly in eight Fantasy Pieces.

Thus did Schumann write to the eighteen-year-old Yorkshire-born pianist Robena Laidlaw on 19 August 1837. She had, at her own request, been introduced to him two months previously in a letter from the composer and conductor Carl Reissiger in Dresden, where she was studying. As a result, she visited Schumann in Leipzig, where she gave a concert in the Gewandhaus on 2 July. The eighteen-month period of separation between Schumann and Clara Wieck, which had begun in March 1836, had yet one month to run, and it is clear that Schumann and Laidlaw became extremely close: he noted in his diary that he had said farewell to her 'with grief'. In his letter, Schumann went on to reveal that he had dedicated the *Fantasiestücke*, Op. 12 to Laidlaw without first asking her permission since 'they belong to you – and the entire Rosenthal, with its

romantic associations, is present in the music' (the reference is to a wooded park area to the north of Leipzig, where Schumann and Laidlaw had walked together with her mother).

We should not take Schumann too literally here. By the following March he was writing to Clara (based at that time in Vienna) that the final piece had been intended to evoke a happy wedding,

but toward the end my sorrow over
you returned, and so it sounds like a
combination of wedding bells and death
knells.

Then again, in a massive fifty-three-page letter begun on 13 April and concluded only on 9 May he proposed that 'In der Nacht' could be interpreted through the story of Leander and the nocturnal swims he made to his beloved Hero:

first he plunges into the sea – she calls –
he answers – he swims through the waves
and reaches land successfully – now the
cantilena [b. 69 ff.] when they are in each
other's arms...

And, as he admitted to his Belgian admirer Simonin de Sire in a letter of 15 March 1839,

the titles of all my compositions only
ever come to me after the composition is
already finished with.

Schumann was keen to know how
appropriate Clara found this reading, adding
that 'I hear so little about my compositions'.
This is a reminder that, although the
Fantasiestücke were well received among
Schumann's circle (Liszt and Laidlaw, and of
course Clara herself, were active in performing
them), this was still regarded as difficult, rather
private music. Schumann himself was aware of
this: in February 1838 he had advised Clara
perhaps to perform 'Traumes Wirren' together
with 'Des Abends' but cautioned that "'In der
Nacht" strikes me as too long'. Not only is it
the longest of the eight pieces, its underlying
ABA scheme (the F major 'cantilena' flanked
by the F minor outer sections) is complicated
by the return to Tempo I and insertion of
an oversized transitional section (if it may
be called that) thirty-five bars before the
A section resumes – only to be quite
substantially recomposed. Also challenging here
is the very quality of the melodic or thematic
substance: the one-bar melodic fragment which
emerges from the opening vamp is clearly
missing its final note (F), for example.

His advice to Clara further reminds us
that Schumann did not necessarily expect

these pieces to be performed as a complete set.
It is clear, however, that the order in which
they were published was not coincidental.
Slow and intimate (*innig*) and fast and
bold characters are alternated throughout
(commentators often refer in this context
to Schumann's 'Eusebius' and 'Florestan'
personae), and a tonal scheme can be
discerned whereby D flat and F minor / major
feature prominently, with F major gaining
ascendancy across the second group of
four (the first edition of the *Fantasiestücke*
appeared in February 1838 in two *Hefte* of
four pieces each). Moreover, the manuscript
sources reveal not only that the published
order was not the original one ('Grillen' and
'In der Nacht' were at one time the third
and fourth pieces, for example) but that a
ninth piece (first published only in 1935) had
originally been intended for inclusion before
Schumann deleted it.

One of the most important early studies of
the music of Schumann was published in his
own journal, the *Neue Zeitschrift für Musik*,
by Franz Brendel, to whom Schumann had
sold it in 1845. Writing of the *Fantasiestücke*,
Brendel suggested that

Schumann's compositions can often
be compared to landscape paintings in
which the foreground gains prominence

in sharply delineated, clear contours while the background becomes blurred and vanishes in a limitless perspective. They may be compared to fog-covered landscapes from which only now and then an object emerges glowing in the sunlight.

He linked this characteristic to a specific technical detail, namely Schumann's liking for the open pedal, which 'let the harmonies appear in blurred contours', and pointed to 'Des Abends' and 'In der Nacht' as two examples in which the performer must strive for less sharpness and 'a greater tenderness and a certain murkiness in producing the sound'.

Schumann: Kreisleriana, Op. 16

But if he had high praise for the *Fantasiestücke*, Brendel was even more impressed by *Kreisleriana*, Op. 16, composed between March and May 1838 and published as a single collection of eight *Fantasiën* in September of the same year. (A revised edition was published in 1850, and it is this version that is recorded here.) In this, 'the most beautiful composition of the first stage of [Schumann's] development',

everything, excepting the last piece, is expressed clearly and precisely; here the

forms have gained the highest degree of transparency, and at the same time the work contains the most magnificent poetic outpourings. I consider this work one of the most beautiful pieces of contemporary piano music, and those who do not yet know it are simply at a loss. The earlier nocturnal humour appears clarified and purified, the excess of fantasy... has been channelled into the confines of distinct musical structures.

That *Kreisleriana* might be regarded as a more 'abstract' collection than the *Fantasiestücke* would seem reinforced by the simple numbering Schumann applied to the pieces, rather than resorting to poetic titles. On the other hand, we have his own admission, in his letter to de Sire, that the title *Kreisleriana* refers to the 'eccentric, wild, ingenious Kapellmeister' Kreisler invented by E.T.A. Hoffmann (the literary source – Hoffmann's *Fantasiestücke in Callot's Manier* – conversely gives us the more 'abstract' general title of Schumann's Op. 12).

Perhaps it was the 'eccentric' syncopations in the bass line of the main section of the final piece, and its unpredictable returns *in medias res* (see bars 49 and 113) and in the wrong key, which prompted Brendel to his cautionary remarks about it; but the clarity

and transparency which he claimed for the other movements hardly seem appropriate to the chromatic complexities and stark generic contrasts (siciliano *versus* French overture) of No. 6, for example, nor yet the fragment-like structure of No. 4 (with Brendel's open pedal much in evidence, here as elsewhere). In many respects, *Kreiseriana* seems to reach back across the *Fantasiestücke* to the more inscrutable and quirky music of earlier cycles such as *Carnaval*, Op. 9, even if the individual numbers are generally now more extended and formally rounded. In any case, later listeners have heard much darker ('nocturnal?') things in *Kreiseriana*, in which there is a preponderance of minor rather than major keys, than did Brendel. Roland Barthes, in a famous essay (*Rasch*), described hearing

no note, no theme, no contour, no
grammar, no meaning... No, what I
hear are blows: I hear what beats in the
body, what beats the body, or better:
this body that beats.

Barthes is referring largely to what John Daverio summarises as 'an underlying panic in the incessant rhythmic drive of many of the pieces' before himself identifying 'more than a passing element of terror in the stark contrasts between and within pieces'.

If the *Fantasiestücke* belonged to Laidlaw, as Schumann had claimed, Clara and one of her ideas supposedly played the principal role in *Kreiseriana*, of which she was the initial dedicatee (see the letter of 13 April 1838). This was not to be, however: in the face of her father's opposition, and at her own prompting, Schumann eventually replaced her name with that of 'his friend Herr F. Chopin'.

Brahms: Theme and Variations from String Sextet, Op. 18

But parental opposition could not get in the way of the dedication to Clara of the remaining work performed here. On her forty-first birthday, 13 September 1860, she received from Brahms the manuscript of his arrangement for piano of the variation movement of what was to become his String Sextet in B flat major, Op. 18, published in July 1861. This and the first movement had been written by the end of 1859 and Clara was evidently familiar with this austere, baroque-inspired theme and its six variations. As Julian Littlewood has observed, the arrangement by Brahms retains the qualities of his very full string writing; some dilution is inevitable, 'yet the identity of the piece remains intact'. Clara was delighted now to

be able to play the variations herself, as she wrote in a letter to Brahms three days later. Nonetheless, the first public performance of the set did not take place until a concert in Frankfurt on 31 October 1865.

© 2013 Nicholas Marston

Note by the performer

Duality, intermingling and juxtaposing identities, the dream world, the subconscious, wild humour, the supernatural, disguise, madness, the outsider: such is the inner world of Robert Schumann, one he shared with the writer E.T.A. Hoffmann (1776–1822), whose novel *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (The Life and Opinions of the Tomcat Murr) was a rich source of inspiration, in particular for *Kreislariana*, Op. 16. Murr is a tomcat with literary pretensions. In writing his feline autobiography, he uses pages from a book containing the biography of the fictional *Kapellmeister* Johannes Kreisler, the consequence being that the reader is swung with no warning between the tomcat and the *Kapellmeister* to confusing and hilarious effect. The result is destabilising and incomprehensible.

Such organised chaos is a constant thread through both *Kreislariana* and the *Fantasiestücke*,

Op. 12. The duality that marked the psyche of Schumann was profound, his invented personae Florestan and Eusebius, conceived as a literary device in his critical writings, often appearing, as simple initials, at the end of pieces to denote the extrovert and the introvert. His own extremes of temperament (a diagnosis of bipolarity has been much discussed but never wholly convincingly) – or at least the mental states that affected him chronically in the tertiary stages of syphilis – were dark shadow areas underpinning most of his adult life.

However, we simply should not underestimate the rich poetic genius of Schumann, his extraordinary ability to express the gamut of human emotions in a highly imaginative language that draws the best from the performer as well as the piano, pushing both to their limits, and beyond – just as Schumann approached his own life.

© 2013 Imogen Cooper

Imogen Cooper CBE has established a reputation as one of the finest interpreters of the classical repertoire, recognised worldwide for her virtuosity and poetic poise. She has appeared with the New York Philharmonic under Sir Colin Davis and Wiener Philharmoniker under Sir Simon Rattle,

as well as with the Royal Concertgebouw, Leipzig Gewandhaus, Budapest Festival, and NHK Symphony orchestras. She has played with all the major British orchestras, including the London Symphony Orchestra under Daniel Harding and Philharmonia Orchestra under Christoph Eschenbach, and given solo recitals in New York, Tokyo, Paris, Vienna, Prague, and London, among others. A committed chamber musician, she performs and records regularly with the baritone Wolfgang Holzmair and cellist Sonia Wieder-Atherton. She has recorded Concertos

by Mozart with the Northern Sinfonia and a solo recital at the Wigmore Hall, while her recent solo Schubert cycle in London was recorded live and released under the title *Schubert Live*. Imogen Cooper was made an Honorary Doctor of Music at the University of Exeter in 1999, appointed CBE in the Queen's New Year Honours List in 2007, and the following year received the Instrumentalist Award of the Royal Philharmonic Society. She is the Humanitas Visiting Professor in Classical Music and Music Education at the University of Oxford for 2012 / 13.



Susie Ahlburg

Imogen Cooper

Schumann / Brahms: Fantasiestücke; Kreisleriana / Thema und Variationen

Schumann: Fantasiestücke op. 12

Die Zeit Ihres Aufenthaltes hier wird mir stets eine recht schöne Erinnerung bleiben, und daß dies wahr ist, was ich schreibe, werden Sie noch klarer in acht Phantasiestücken für Pianoforte finden.

So schrieb Schumann am 19. August 1837 an die englische Pianistin Anna Robena Laidlaw. Sie war auf ihren eigenen Wunsch hin zwei Monate zuvor durch einen Brief des an ihrem Studienort Leipzig wirkenden Komponisten und Dirigenten Carl Reissiger mit ihm bekannt gemacht worden. Als sie am 2. Juli ein Konzert im Gewandhaus gab, kam es zu einer persönlichen Begegnung. Schumann litt unter der im Frühjahr 1836 erzwungenen Trennung von Clara Wieck, die sich noch auf achtzehn Monate erstrecken sollte, und es zeigt sich, dass zwischen Schumann und Laidlaw ein enges Verhältnis entstand: In seinem Tagebuch vermerkte er, dass er "mit Trauer" von ihr Abschied nahm. In dem eingangs zitierten Brief teilte er ihr weiter mit, dass er sich erlaubt habe, diese *Fantasiestücke* op. 12 ihr zu widmen, denn "sie gehören Ihnen – und das ganze

Rosenthal [*sic*] mit romantischem Zubehör steht in der Musik" (im Rosental, einem Teil des Leipziger Auenwaldes, waren Schumann und Laidlaw unter Begleitung ihrer Mutter flaniert).

Allzu wörtlich sollten wir Schumann hier nicht nehmen. Im folgenden März schrieb er an Clara, die in Wien weilte, dass sich im letzten Stück alles in eine lustige Hochzeit auflösen sollte,

aber am Schluß kam wieder der Schmerz um Dich dazu und da klingt es wie Hochzeits- und Sterbegeläute untereinander.

In einem dreiundfünfzig Seiten langen Brief, den er am 13. April begann und erst am 9. Mai beendete, ließ er Clara wiederum wissen, man könnte "In der Nacht" als Geschichte von Leander verstehen, der allnächtlich durch das Meer zu seiner Geliebten Hero schwimmt:

erst wie er sich in's Meer stürzt – sie ruft – er antwortet – er durch die Wellen glücklich an's Land – nun die Cantilene [Takt 69 ff.], wo sie sich in Armen haben ...

Und am 15. März 1839 bekannte er in einem Brief an seinen belgischen Bewunderer Simonin de Sire:

Die Überschriften zu allen meinen
Compositionen kommen mir immer
erst, nachdem ich schon mit der
Composition fertig bin.

Schumann war sehr daran gelegen, von Clara zu erfahren, wie sie zu dieser Lesart stand, denn "Ich erfahre so wenig über meine Compositionen". Man darf schließlich nicht vergessen, dass die *Fantasiestücke* in Schumanns Kreisen zwar wohlwollend aufgenommen wurden (Liszt und Laidlaw und natürlich Clara selbst führten die Stücke gerne auf), diese Musik jedoch als schwierig und persönlich galt. Schumann selbst war dies bewusst: Im Februar 1838 hatte er Clara geraten, "Traumes Wirren" vielleicht gemeinsam mit "Des Abends" aufzuführen, doch "In der Nacht" scheint mir zu lang". Es ist nicht nur das längste der acht Stücke, sondern das ABA-Grundschemata (zwei Teile in f-Moll flankieren die Cantilene in F-Dur) wird auch kompliziert durch die Rückkehr zum Tempo I und die Einfügung eines längeren Überleitungsabschnitts (wenn man ihn so beschreiben darf) fünfunddreißig Takte vor der Wiederaufnahme des A-Teils – nur um dann erheblich umgestaltet zu

erscheinen. Eine Herausforderung bildet auch die Beschaffenheit des melodischen und thematischen Stoffes: So fehlt beispielsweise dem eintaktigen Melodiefragment, das aus der einleitenden Improvisation hervortritt, eindeutig die letzte Note (F).

Wie sein Rat an Clara verdeutlicht, dürfte Schumann kaum erwartet haben, dass dieser Zyklus komplett aufgeführt werden würde. Das soll allerdings nicht heißen, dass er bei der Drucklegung die Reihenfolge dem Zufall überlassen hätte. Langsame, innige und schnelle, leidenschaftliche Figuren wechseln sich immer wieder ab (man spricht in diesem Zusammenhang oft von Schumanns gegenpoligen Charakteren "Eusebius" und "Florestan"), und es tritt ein Klangschema hervor, in dem Des-Dur, f-Moll und F-Dur eine wichtige Rolle spielen, wobei sich F-Dur über die zweite Vierergruppe hinweg durchsetzt (die erste Ausgabe der *Fantasiestücke* erschien im Februar 1838 in zwei Heften mit jeweils vier Stücken). Auch geht aus handschriftlichen Quellen hervor, dass nicht nur die veröffentlichte Reihenfolge von den ursprünglichen Absichten abwich ("Grillen" und "In der Nacht" standen beispielsweise zunächst an dritter und vierter Stelle), sondern dass auch ein neuntes Stück inbegriffen war, das von Schumann

gestrichen wurde und schließlich erst 1935 im Druck erschien.

Eine der bedeutendsten frühen Studien der Musik Schumanns erschien in seiner eigenen *Neuen Zeitschrift für Musik*, die er 1845 an Franz Brendel verkauft hatte. Mit Blick auf die *Fantasiestücke* schrieb Brendel:

Sch.'s Compositionen sind häufig landschaftlichen Gemälden, in welchen der Vordergrund in scharfbegrenzten, klaren Umrissen hervortritt, der Hintergrund dagegen verschwimmt, und in eine unbegrenzte Perspective sich verliert, sind einer von Nebeln verschleierten Landschaft zu vergleichen, aus der nur hier und da ein Gegenstand sonnenbeleuchtet hervortritt.

Er führte diese innere Eigentümlichkeit auf ein technisches Detail zurück, nämlich den Umstand, dass Schumann "sehr mit aufgehobenem Pedal zu spielen liebt, um die Harmonien öfter nicht ganz deutlich hervortreten zu lassen", und verwies auf "Des Abends" und "In der Nacht" als zwei Beispiele, in denen der Interpret "weniger den scharf ausgeprägten sinnlichen Ton" des Virtuosen geltend machen dürfe, sondern "mehr Zartheit und etwas Verwisches im Anschlag" zu erreichen suchen müsse.

Schumann: Kreisleriana op. 16

Bei aller Bewunderung für die *Fantasiestücke* empfand Brendel ein anderes Werk Schumanns als "die schönste Composition der ersten Entwicklungsstufe". Gemeint waren die *Kreisleriana* op. 16, die in der Zeit von März bis Mai 1838 entstanden und in einem Heft von acht *Fantasien* im September jenes Jahres aufgelegt wurden. (1850 folgte eine revidierte Ausgabe, die der vorliegenden Einspielung zugrundeliegt.)

Hier hat Alles, mit Ausnahme der letzten Nummer, klaren, präzisen Ausdruck, hier haben die Formen die höchste Durchsichtigkeit gewonnen, und zugleich sind darin die herrlichsten poetischen Ergüsse. Ich halte dies Werk für eines der schönsten der neueren Pianofortemusik, und es ist geradehin ein Verlust für diejenigen, welche es noch nicht kennen; der frühere nächtliche Humor erscheint geklärt und geläutert, und das Übermaß der Phantasie ist jetzt ... in plastische Formenbegrenzung eingegangen.

Dass die *Kreisleriana* vielleicht "abstrakter" sind als die *Fantasiestücke*, zeigt sich womöglich bereits an dem Umstand, dass Schumann die Stücke einfach nummerierte, anstatt sie mit poetischen Titeln zu versehen.

Andererseits bekannte er selber in seinem Brief an de Sire, dass sich der Titel *Kreiseriana* auf den von E.T.A. Hoffmann ins Leben gerufenen "excentrischen, wilden, geistreichen Capellmeister" Kreisler bezog (die literarische Quelle – Hoffmanns *Fantasiestücke in Callot's Manier* – gab Schumann wiederum den "abstrakten" Titel für sein Opus 12).

Vielleicht waren es beim letzten Stück die "excentrischen" Synkopen in der Bassstimme des Hauptabschnitts, kombiniert mit den unberechenbaren Momenten der Rückkehr zur Sache (siehe Takte 49 und 113), zumal auch noch in der falschen Tonart, die Brendel zu warnenden Worten veranlassten; doch die Klarheit und Durchsichtigkeit, die er den anderen Sätzen beimaß, mutet als Fehlurteil an, wenn man beispielsweise die chromatischen Komplexitäten und scharfen Kontraste (Siciliano gegen französische Ouvertüre) in Nr. 6 bedenkt, oder die fragmentiert wirkende Struktur von Nr. 4 (wobei das von Brendel erwähnte "aufgehobene Pedal" hier, wie überhaupt, deutlich in Erscheinung tritt). In vielerlei Hinsicht scheinen die *Kreiseriana* über die *Fantasiestücke* auf die weniger durchschaubare, skurrilere Musik früherer Zyklen wie *Carnaval* op. 9 zurückzugreifen, selbst wenn die einzelnen Nummern länger gestreckt sind

und von der Form her gelungener wirken. Jedenfalls haben spätere Generationen in den von Moll-Tonarten dominierten *Kreiseriana* viel finstere ("nächtliche"?) Dinge wahrgenommen als Brendel. Roland Barthes beschrieb in seinem berühmten Essay *Rasch* seine Eindrücke von diesem Werk:

[Ich höre] eigentlich keine Note, kein Motiv, keine Zeichnung, keine Grammatik, keinen Sinn heraus ... Nein, was ich höre, sind Schläge. Ich höre das im Körper Schlagende, das den Körper Schlagende oder besser: diesen schlagenden Körper.

Barthes bezog sich auf das, was John Daverio später als "eine unterschwellige Panik in dem unnachlässigen rhythmischen Trieb vieler dieser Stücke" bezeichnete, bevor er selbst "mehr als ein flüchtiges Element des Schreckens in den krassen Gegensätzen innerhalb der Stücke und zwischen ihnen" ausmachte.

Wenn die *Fantasiestücke*, wie Schumann behauptet hatte, Laidlaw gehörten, spielte offenbar Clara mit einem ihrer Gedanken die Hauptrolle in den ihr anfangs zugeeigneten *Kreiseriana* (vgl. den Brief vom 13. April 1838). Die Anerkennung war nicht von Dauer: Angesichts der Ablehnung durch ihren Vater und auf ihre eigene Bitte hin

widmete Schumann schließlich das Werk
"Seinem Freunde HERRN F. CHOPIN".

**Brahms: Thema und Variationen aus dem
Streichsextett op. 18**

Der elterliche Widerstand konnte indes nicht verhindern, dass das letzte hier enthaltene Werk tatsächlich Clara gewidmet wurde. Am 13. September 1860, ihrem einundvierzigsten Geburtstag, erhielt sie von Brahms das Manuskript seiner Klavierfassung des Variationssatzes aus dem späteren Streichsextett B-Dur op. 18, das im Juli 1861 erschien. Dieser und auch der erste Satz lagen bereits Ende 1859 vor, und Clara war allem Anschein nach mit dem nüchternen, barockhaften Thema und seinen sechs Variationen vertraut. Wie Julian Littlewood bemerkt hat, wahrt Brahms in dieser Neufassung die Qualitäten seines satten Streichersatzes; eine gewisse Verdünnung ist unvermeidbar, "doch die Identität des Stückes bleibt unversehrt". Clara bereitete es nun große Freude, die Variationen selber spielen zu können, wie sie Brahms drei Tage später in einem Brief berichtete. Dennoch fand die erste öffentliche Aufführung des Satzes erst am 31. Oktober 1865 in Frankfurt statt.

© 2013 Nicholas Marston
Übersetzung: Andreas Klatt

Überlegungen der Interpretin

Dualität, Verschlingung und
Gegenüberstellung von Identitäten,
die Traumwelt, das Unterbewusstsein,
unbändiger Humor, das Übernatürliche,
Verschleierung, Wahnsinn, der Außenseiter:
Das ist die innere Welt Robert Schumanns –
eine Welt, die er mit dem Schriftsteller
E.T.A. Hoffmann (1776 – 1822) teilte. Dessen
Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr*
war ihm eine reiche Quelle der Inspiration,
insbesondere zu den *Kreisleriana* op. 16. Murr
ist ein Kater mit literarischen Ambitionen.
Bei der Arbeit an seiner Autobiographie
benutzt er Seiten aus einer bereits erschienenen
Biographie des fiktiven Kapellmeisters
Johannes Kreisler, sodass der Leser ohne
Vorwarnung zwischen Kater und Kapellmeister
hin- und hergerissen wird. Das Ergebnis ist
verwirrend und urkomisch, destabilisierend
und unverständlich.

Ein ähnlich organisiertes Chaos zieht
sich wie ein roter Faden sowohl durch die
Kreisleriana als auch die *Fantasiestücke*
op. 12. Schumanns Psyche war von einer
tiefreichenden Dualität geprägt; seine als
literarischer Kunstgriff für kritische Schriften
erfundenen Charaktere Florestan und
Eusebius erscheinen oft als einfache Initialen
am Ende eines Stückes, um es als extrovertiert

oder introvertiert zu kennzeichnen. Seine eigenen Stimmungsextreme (eine bipolare affektive Störung ist als Diagnose viel diskutiert worden, ohne je völlig überzeugt zu haben) – oder zumindest die Geisteszustände, die ihn im Tertiärstadium der Syphilis chronisch beeinflussten – warfen dunkle Schatten über weite Strecken seines erwachsenen Lebens.

Unterschätzen wir aber deshalb auf keinen Fall das reiche poetische Genie Schumanns, seine außerordentliche Fähigkeit, das Spektrum menschlicher Emotionen in einer fantasievollen Sprache auszudrücken, die im Interpretieren und seinem Klavier das Beste hervorbringt, beide bis zum Äußersten und darüber hinaus treibt – ganz so wie Schumann sein eigenes Leben lebte.

© 2013 Imogen Cooper
Übersetzung: Andreas Klatt

Imogen Cooper CBE zählt zu den Spitzeninterpreten des klassischen Repertoires und wird weltweit für ihren virtuosen und lyrisch gewandten Vortrag geschätzt. Sie ist mit dem New York Philharmonic unter Sir Colin Davis und den Wiener Philharmonikern unter Sir Simon Rattle aufgetreten und hat mit dem Concertgebouw Orkest Amsterdam, dem

Gewandhausorchester Leipzig, dem Budapesti Fesztiválzenekar und dem NHK Symphony Orchestra Tokio konzertiert. Ebenso ist sie mit allen großen britischen Orchestern, wie dem London Symphony Orchestra unter Daniel Harding und dem Philharmonia Orchestra unter Christoph Eschenbach, aufgetreten und hat Solo-Recitals unter anderem in New York, Tokio, Paris, Wien, Prag und London gegeben. Als engagierte Kammermusikerin arbeitet sie regelmäßig mit dem Bariton Wolfgang Holzmair und der Cellistin Sonia Wieder-Atherton zusammen. Sie hat Klavierkonzerte von Mozart mit der Northern Sinfonia und ein Solo-Recital in der Londoner Wigmore Hall aufgezeichnet; ihr jüngster Solozyklus von Werken Schuberts wurde in London mitgeschnitten und erschien unter dem Titel *Schubert Live*. Imogen Cooper wurde 1999 von der Universität Exeter die Ehrendoktorwürde in Musik verliehen; 2007 wurde sie mit dem britischen Verdienstorden CBE (Commander of the Order of the British Empire) ausgezeichnet, und im Jahr darauf erhielt sie den Instrumentalist Award der Royal Philharmonic Society. Im akademischen Jahr 2012 / 13 wirkt sie als Humanitas-Gastprofessorin für klassische Musik und Musikpädagogik an der Universität Oxford.

Schumann / Brahms: Fantasiestücke; Kreisleriana / Thème et Variations

Schumann: Fantasiestücke, op. 12

Votre séjour ici restera toujours pour moi un vraiment beau souvenir et vous verrez encore plus clairement que je le pense dans huit Pièces de fantaisie pour piano.

Voici ce que Schumann écrivit le 19 août 1837 à Robena Laidlaw, une pianiste de dix-huit ans originaire du Yorkshire. Elle avait demandé à lui être présentée, une demande satisfaite deux mois plus tôt grâce à une lettre du compositeur et chef d'orchestre de Dresde Carl Reissiger, ville où elle faisait ses études. Elle rendit donc visite à Schumann à Leipzig, où elle donna un concert au Gewandhaus, le 2 juillet. La période de séparation de dix-huit mois entre Schumann et Clara Wieck, qui avait commencé en mars 1836, devait encore durer un mois et il est clair que Schumann et Laidlaw devinrent très proches: il nota dans son journal intime qu'il lui avait fait ses adieux "avec chagrin". Dans sa lettre, Schumann révéla aussi qu'il avait dédié les *Fantasiestücke*, op. 12, à Laidlaw sans lui en demander auparavant l'autorisation car "elles vous appartiennent – et tout le Rosenthal, avec ses associations romantiques, est présent

dans la musique" (il fait ici référence à un parc boisé dans le Nord de Leipzig, où Schumann et Laidlaw s'étaient promenés avec la mère de la jeune fille).

Il convient en l'occurrence de ne pas prendre Schumann trop à la lettre. Au mois de mars suivant, il écrivait à Clara (alors installée à Vienne) que la dernière pièce avait été destinée à évoquer un mariage heureux,

mais vers la fin mon chagrin à votre propos est revenu et elle ressemble donc à un mélange de cloches de mariage et de glas.

Puis à nouveau, dans une très longue lettre de cinquante-trois pages commencée le 13 avril et terminée seulement le 9 mai, il proposa que "In der Nacht" (Dans la Nuit) puisse être interprété au travers de l'histoire de Léandre nageant chaque nuit pour aller retrouver sa bien-aimée Héro:

Il commence par plonger dans la mer – elle appelle – il répond – il traverse les vagues à la nage et atteint la rive avec succès – maintenant la cantilène [mes. 69 et suivantes] où ils sont dans les bras l'un de l'autre...

Et, comme il l'avoua à son admirateur belge Simonin de Sire dans une lettre du 15 mars 1839,

les titres de toutes mes compositions ne me viennent à l'esprit qu'après les avoir déjà terminées.

Schumann tenait à savoir si Clara trouvait sa lecture appropriée, ajoutant: "J'entends si peu parler de mes compositions." Ceci rappelle que si les *Fantasiestücke* avaient reçu un bon accueil dans le cercle de Schumann (Liszt et Laidlaw, et bien sûr Clara elle-même, s'employaient à les jouer), elles étaient encore considérées comme une musique difficile, plutôt réservée à une sphère privée. Schumann en avait conscience: en février 1838, il avait conseillé à Clara de jouer peut-être "Traumes Wirren" (Songe voilé) avec "Des Abends" (Au soir), mais il l'avertissait que "In der Nacht" me semble trop longue". C'est non seulement la plus longue des huit pièces, son plan ABA sous-jacent (la "cantilène" en fa majeur flanquée des sections externes en fa mineur) est compliqué par le retour au Tempo I et par l'insertion d'une transition gigantesque (si on peut l'appeler ainsi) trente-cinq mesures avant la reprise de la section A – en grande partie recomposée. D'un abord également difficile, la qualité même de la substance mélodique ou thématique: par exemple, il

manque clairement la dernière note (fa) au fragment mélodique d'une mesure qui émerge de la figure initiale répétée en ostinato.

Le conseil de Schumann à Clara nous rappelle en outre qu'il ne s'attendait pas nécessairement à ce que ces pièces soient jouées sous forme d'un recueil complet. Toutefois, il est clair que l'ordre dans lequel elles furent publiées n'était pas fortuit. La lenteur et l'intimité (*innig*) d'une part, et la rapidité et la vigueur d'une autre alternent d'un bout à l'autre (les commentateurs font souvent allusion dans ce contexte aux personnages de Schumann, "Eusebius" et "Florestan"), et l'on peut discerner un plan tonal où ré bémol et fa mineur / majeur prédominent, fa majeur prenant l'ascendant dans le second groupe de quatre pièces (la première édition des *Fantasiestücke* parut en février 1838 en deux *Hefte* [cahiers] de quatre pièces chacun). En outre, les sources manuscrites révèlent non seulement que l'ordre de la publication n'était pas l'ordre original ("Grillen" [Caprices] et "In der Nacht" furent à une époque les troisième et quatrième pièces, par exemple), mais aussi qu'une neuvième pièce (publiée pour la première fois en 1935 seulement) devait faire partie à l'origine du recueil avant que Schumann ne la retire.

L'une des premières études parmi les plus importantes consacrée à la musique de Schumann fut publiée dans son propre journal, la *Neue Zeitschrift für Musik*, par Franz Brendel, à qui Schumann l'avait vendu en 1845. À propos des *Fantasiestücke*, Brendel suggéra :

Les compositions de Schumann peuvent souvent être comparées à des peintures de paysage où le premier plan prend de l'importance dans des contours nettement délimités et clairs alors que l'arrière-plan devient flou et disparaît dans une perspective illimitée. On peut les comparer à des paysages nappés de brouillard, dont émerge de temps en temps un objet qui brille au soleil.

Il reliait cette caractéristique à un détail technique spécifique, à savoir le goût de Schumann pour la pédale, qui "laisse les harmonies apparaître dans des concours flous", et désignait "Des Abends" et "In der Nacht" comme deux exemples où l'interprète doit s'efforcer de donner moins de tranchant et "une plus grande tendresse et une certaine opacité dans la production sonore".

Schumann: Kreisleriana, op. 16

Mais si Brendel portait aux nues les *Fantasiestücke*, il fut encore plus impressionné

par les *Kreisleriana*, op 16, composées entre mars et mai 1838 et publiées en un seul recueil de huit *Fantasiestücke* en septembre de la même année (une édition révisée parut en 1850, et c'est cette version qui est enregistrée ici). Dans cette œuvre,

la plus belle composition de la première phase du développement [de Schumann], tout, sauf la dernière pièce, est exprimé avec clarté et précision; ici les formes ont atteint le plus haut degré de transparence et, en même temps, cette œuvre contient les effusions poétiques les plus magnifiques. Je considère que c'est l'une des plus belles pièces de musique pour piano contemporaine et ceux qui ne la connaissent pas encore perdent quelque chose tout simplement. L'humour nocturne des œuvres antérieures semble éclairci et purifié, l'excès de fantaisie... a été canalisé aux confins de structures musicales précises.

La simple numérotation que Schumann a appliqué à ces pièces au lieu d'avoir recours à des titres poétiques vient à l'appui du fait que les *Kreisleriana* peuvent être considérées comme un recueil plus "abstrait" que les *Fantasiestücke*. D'autre part, il admit lui-même, dans sa lettre à Simonin de Sire, que le titre *Kreisleriana* se réfère

à Kreisler, le “Kapellmeister excentrique, sauvage et plein d’esprit” inventé par E.T.A. Hoffmann (inversement, la source littéraire – *Fantasiestücke in Callot’s Manier* de Hoffmann – nous donne le titre général plus “abstrait” de l’op. 12 de Schumann).

Ce sont peut-être les syncopes “excentriques” de la basse de la section principale de la dernière pièce, et ses retours imprévisibles *in medias res* (voir mesures 49 et 113) dans la mauvaise tonalité, qui suscitèrent les remarques de Brendel à ce sujet; mais la clarté et la transparence qu’il affirma pour les autres mouvements semblent difficilement convenir aux complexités chromatiques et aux contrastes génériques saisissants (*siciliano* contre ouverture française) du no 6, par exemple, ni même la structure fragmentée du no 4 (avec la pédale de Brendel très en évidence, ici comme ailleurs). À maints égards, les *Kreisleriana* semblent remonter au travers des *Fantasiestücke* à la musique plus énigmatique et excentrique de cycles antérieurs comme le *Carnaval*, op. 9, même si chaque numéro est en général plus long et étoffé sur le plan formel. En tout cas, les auditeurs ultérieurs entendirent des choses beaucoup plus sombres (“nocturnes”?) que Brendel dans les *Kreisleriana*, où il y a une prépondérance de tonalités mineures sur

les tonalités majeures. Dans un essai célèbre (*Rasch*), Roland Barthes dit n’entendre aucune note, aucun thème, aucun dessin, aucune grammaire, aucun sens... Non, ce que j’entends, ce sont des coups: j’entends ce qui bat dans le corps, ce qui bat le corps, ou mieux, ce corps qui bat.

Barthes fait largement allusion à ce que John Daverio résume comme “une panique sous-jacente dans l’élan rythmique incessant d’un grand nombre des pièces” avant d’identifier lui-même “plus d’un élément passager de terreur dans les contrastes saisissants entre les pièces et au sein de ces pièces”.

Si les *Fantasiestücke* appartenaient à Laidlaw, comme l’affirma Schumann, Clara et l’une de ses idées sont supposées avoir joué le rôle principal dans les *Kreisleriana*, dont elle fut la dédicataire initiale (voir lettre du 13 avril 1838). Ce ne fut toutefois pas le cas: face à l’opposition de son père et à son instigation à elle, Schumann remplaça finalement son nom par celui de “son ami Herr F. Chopin”.

Brahms: Thème et Variations d’après le Sextuor à cordes, op. 18

Mais l’opposition parentale ne put entraver la dédicace à Clara de la dernière œuvre interprétée ici. Pour son quarante-et-unième

anniversaire, le 13 septembre 1860, elle reçut de Brahms le manuscrit de sa transcription pour piano des variations de ce qui allait devenir son Sextuor à cordes en si bémol majeur, op. 18, publié en juillet 1861. Ces variations et le premier mouvement avaient été écrits à la fin de l'année 1859 et Clara connaissait manifestement ce thème austère d'inspiration baroque et ses six variations. Comme le remarque Julian Littlewood, la transcription par Brahms conserve les qualités de son écriture très pleine pour les cordes: une certaine dilution est inévitable, "mais l'identité de la pièce reste intacte". Clara fut alors enchantée de pouvoir jouer elle-même les variations, comme elle l'écrivit dans une lettre adressée à Brahms, trois jours plus tard. Néanmoins, la première exécution publique de l'ensemble n'eut lieu que le 31 octobre 1865 lors d'un concert à Francfort.

© 2013 Nicholas Marston
Traduction: Marie-Stella Pâris

Note de l'interprète

La dualité, le mélange et la juxtaposition d'identités, un monde de rêves, le subconscient, un humour fou, le surnaturel, l'artifice, la folie, l'étranger: tel est l'univers intime de Robert Schumann, un univers

qu'il partagea avec E.T.A. Hoffmann (1776 – 1822), dont le roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (La Vie et les opinions du Chat Murr) fut une riche source d'inspiration, en particulier pour les *Kreisleriana*, op. 16. Murr est un chat qui a des prétentions littéraires. En écrivant son autobiographie féline, il utilise des pages d'un livre qui contient la biographie du *Kapellmeister* imaginaire Johannes Kreisler, si bien que le lecteur passe subitement du chat au *Kapellmeister* avec un effet déroutant et désopilant. Le résultat est déstabilisant et inintelligible.

Ce chaos organisé est un fil permanent dans les *Kreisleriana* comme dans les *Fantasiestücke*, op. 12. La dualité du psychisme de Schumann était profonde, ses personnages inventés Florestan et Eusebius, conçus comme un procédé littéraire dans ses écrits critiques, apparaissant souvent, sous de simples initiales, à la fin des morceaux pour dénoter l'extraverti et l'introverti. Ses propres excès de tempérament (on a beaucoup parlé d'un diagnostic de bipolarité sans jamais être totalement convaincant) – ou au moins les états mentaux qui affectèrent terriblement au stade tertiaire de la syphilis – furent des zones d'ombre profonde qui étayèrent la majeure partie de sa vie d'adulte.

Toutefois, il ne faut absolument pas sous-estimer le riche génie poétique de Schumann, son extraordinaire talent pour exprimer tout l'éventail des émotions humaines dans un langage très imaginaire qui tire le meilleur de l'interprète comme du piano, poussant les deux à leurs limites, et au-delà – juste comme Schumann abordait sa propre vie.

© 2013 Imogen Cooper
Traduction: Marie-Stella Pâris

Reconnue dans le monde entier pour sa virtuosité et pour son sens poétique, la pianiste **Imogen Cooper** CBE s'est imposée comme l'une des meilleures interprètes du répertoire classique. Elle s'est produite avec le New York Philharmonic et Sir Colin Davis et avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Sir Simon Rattle. Elle a également donné des concerts avec l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre du Festival de Budapest et l'Orchestre symphonique de la NHK. Imogen Cooper a joué avec tous les

grands orchestres britanniques, notamment le London Symphony Orchestra et Daniel Harding ou le Philharmonia Orchestra et Christoph Eschenbach. Elle a aussi donné des récitals, notamment à New York, Tokyo, Paris, Vienne, Prague et Londres. Chambriste engagée, elle joue et enregistre régulièrement avec le baryton Wolfgang Holzmair et la violoncelliste Sonia Wieder-Atherton. Elle a enregistré des concertos de Mozart avec le Northern Sinfonia et un récital en solo au Wigmore Hall; son récent cycle Schubert en solo a été enregistré live à Londres et publié sous le titre *Schubert Live*. Imogen Cooper a reçu un doctorat *honoris causa* en musique de l'Université d'Exeter en 1999 et a été nommée commandeur de l'Ordre de l'Empire britannique en 2007 au titre des distinctions honorifiques décernées par la Reine à l'occasion de la nouvelle année. Un an plus tard, elle a reçu l'Instrumentalist Award de la Royal Philharmonic Society. Elle est Humanitas Visiting Professor (professeur invitée "Humanitas") en musique classique et éducation musicale à l'Université d'Oxford pour l'année 2012 – 2013.

Also available



CHAN 10692

Schumann
String Quartets, Op. 41
—

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

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

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

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



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

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

Steinway Model D (579 072) grand piano, built 2007 by Steinway Hamburg, provided by Aldeburgh Music (www.aldeburgh.co.uk)

Piano technicians: Ulrich Gerhartz, Director, Concert & Artists Services, Steinway & Sons, London (23 July 2012), and Peter Law (24–26 July 2012)

Recording producer Rachel Smith

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineer Paul Quilter

Editor Rachel Smith

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Concert Hall, Snape Maltings, Suffolk; 23–26 July 2012

Front cover Photograph of Imogen Cooper by Sussie Ahlburg

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2013 Chandos Records Ltd

© 2013 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10755

Robert Schumann (1810 – 1856)

- 1-8 *Fantasiestücke, Op. 12* (1837) 29:13
(Fantasy Pieces)

Johannes Brahms (1833 – 1897)

- 9 *Theme and Variations* (1859) 10:29
in D minor · in d-Moll · en ré mineur
from *String Sextet No. 1, Op. 18* (1859 – 60)
in B flat major · in B-Dur · en si bémol majeur
Arranged by the composer for solo piano

Robert Schumann

- 10-17 *Kreisleriana, Op. 16* (1838) 35:43
Fantasiën
(Fantasies)

TT 75:32

Imogen Cooper piano

© 2013 Chandos Records Ltd © 2013 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

SCHUMANN / BRAHMS: PIANO WORKS – Imogen Cooper

CHANDOS
CHAN 10755

SCHUMANN / BRAHMS: PIANO WORKS – Imogen Cooper

CHANDOS
CHAN 10755