



BIS

SCHUMANN
KUNGSBACKÅ PIANO TRIO

PIANO TRIOS VOL. 2
Piano Quartet in C minor
Lawrence Power viola

SCHUMANN, Robert (1810–56)

	Piano Trio No. 3 in G minor, Op. 110 (1851)	26'11
1	I. <i>Bewegt, doch nicht zu rasch</i>	9'10
2	II. <i>Ziemlich langsam</i>	5'30
3	III. <i>Rasch</i>	4'06
4	IV. <i>Kräftig, mit Humor</i>	7'14
	 Sechs Studien in kanonischer Form, Op. 56 (1845)	17'15
	for pedal piano, arranged for piano trio by Theodor Kirchner	
5	1. <i>Nicht zu schnell</i>	1'53
6	2. <i>Mit innigem Ausdruck</i>	4'06
7	3. <i>Andantino</i>	1'39
8	4. <i>Innig</i>	3'24
9	5. <i>Nicht zu schnell</i>	2'16
10	6. <i>Adagio</i>	3'34

Piano Quartet in C minor (1829)

33'23

edited and supplemented by Joachim Draheim (*Schott*)

- | | | |
|----|------------------------------------|-------|
| 11 | I. <i>Allegro molto affetuoso</i> | 13'45 |
| 12 | II. Menuetto. <i>Presto</i> | 4'53 |
| 13 | III. <i>Andante</i> | 6'23 |
| 14 | IV. <i>Allegro giusto – Presto</i> | 8'02 |

TT: 77'58

Kungsbacka Piano Trio

Malin Broman *violin*

Jesper Svedberg *cello*

Simon Crawford-Phillips *piano*

with Lawrence Power *viola* [tracks 11–14]

Instrumentarium:

Violin: Stradivarius 1709, on kind loan from the Järnåker Foundation

Cello: Grancino 1699, on kind loan from the Järnåker Foundation

Piano: Steinway D

Viola: Antonio Brenzi, Bologna 1590

A Counterpoint

It has been fascinating to record the early piano quartet and final piano trio for the same disc. The quartet shows a wildly creative mind at work, lit by the fire and drama of Beethoven, inspired by Mendelssohn's bubbling agitato, borrowing from Chopin's deft arabesque and never far removed from Bach's counterpoint. At the same time the voice is personal, perhaps not fully formed but unquestionably full of the obsessive qualities that would infuse Schumann's later works in particular. A thrilling ride for performer and listener.

Obsessive impulses are indeed the calling card of the Third Piano Trio; restless waves of melody and harmony in the first movement give way to the slow lift of the second movement, itself interrupted by an impulsive middle section, and then to the troubled, angular melody of the scherzo and the wild relief of the final movement's folk-like dance.

Framed by these two works are the Canonic Studies, small contrapuntal jewels which display an obsession of a different kind. Robert and Clara Schumann poured over Johann Sebastian Bach's Preludes and Fugues daily and, at a moment in his life where he was finding it harder to compose, these miraculous miniatures perhaps offered some catharsis. Originally written for the exotic pedal piano, these pieces have entranced many musicians and inspired arrangements by Georges Bizet and Claude Debussy as well as Theodor Kirchner whose arrangement for piano trio is performed here. For us, at least, they seem to represent Robert Schumann's expression in its purest form.

Simon Crawford-Phillips

A tide has turned in the appreciation of Schumann, particularly in regard to the works of his last years, before his final collapse into insanity in 1854. Whereas it used to be routine to point out alleged technical faults and ascribe them to Schumann's failing mental powers, now performers and commentators are inclined to take these eccentricities as evidence of a highly unusual creative intelligence – a mind under stress, no doubt, but far from 'diseased', as one critic notoriously put it.

The **Third Piano Trio** is a compelling example. Composed at lightning speed in 1851, between the two violin sonatas, it impressed Clara Schumann – she especially liked its strange, fleeting quasi-scherzo third movement. And yet piano trios still seem reluctant to play it. A clue as to why is provided in a chapter on Schumann's chamber music (in the collection *Robert Schumann: The Man and His Music*, 1976) by the British composer and musicologist John Gardner. Having noted the Third Trio's 'sad decline' in relation to the First, Gardner draws attention to the piano writing: 'One longs for the heights, for air, for silence; there is scarcely a rest from beginning to end! Yet', he adds, 'it is impossible to dislike the work if one loves the man who wrote it.' There perhaps is an indication of an answer: while the First Piano Trio takes a relatively objective view of mental turmoil, 'contains' it as it were, the Third plunges us directly into the subjective experience of its composer's fascinating but often tormented mind. That may be daunting for some, for others however – in an age that is inclined to be more accepting of neurodiversity and mental illness – it can make it thrilling and enlightening to work with, or simply to hear and, yes, enjoy.

Dark passion dominates the impetuous first movement, but there is ingenuity and delicacy here too. The violin's and cello's surging first phrases arise directly from the rippling accompanying figures in the piano's right hand, and the way the movement finally seems to exhaust itself, dissipating into a strangely forlorn hushed

pizzicato chord, has a desolate poetry of its own. The ardent second theme, echoing the upward thrust of the first, hinges on a rising sixth which is then echoed in the slow movement's opening melody, recalled with edgy emphasis by the violin at the start of the third movement, and then sounded emphatically in the finale's leading dance motif. As a unifying device this is particularly subtle, and it helps bind together a work which otherwise seems to take an almost devilish delight in juxtaposing extremes. The tender lyrical dialogue of the second movement, in a flowing 12/8, frames a middle section in a tense, jerky 9/8 – Schumann's 'fantastic' mode at its most unsettling. The third movement brings lightness and the 'air' John Gardner longed for in its two contrasting trios, yet the fleeting scherzo-like main theme seems more nervily obsessive with each return. After this the finale's determinedly upbeat tone can seem weirdly inappropriate, and its maddening 'earworm' main motif doesn't become any more joyous through its frequent repetitions. But modern ears are more widely attuned to irony than they seem to have been in Schumann's day. If this finale 'protests too much', in Shakespeare's famous phrase, that in itself can pack plenty of pathos, as Mahler and Shostakovich have expertly shown us. It is a measure of the Third Piano's Trio's success, not its alleged failure, that it can still disturb, well over a century and a half after it was written.

It was during his brief period on the staff of Mendelssohn's new Leipzig Conservatory, in 1843, that Schumann first encountered the pedal piano. Leipzig was already beginning to establish itself as one of the world's leading centres for instrument manufacture and development. A piano with a foot-operated keyboard was a valuable, and relatively inexpensive practice tool for organists, but for Schumann it also offered a means of enriching his own contrapuntal skills whilst retaining the romantic expressiveness of the piano. (As Stravinsky said of the organ, 'the monster never breathes.') Ever since Baron van Swieten had taken it upon himself to school Haydn and Mozart in the counterpoint of J.S. Bach and Handel, contrapuntal

writing had become a symbol of a uniquely Germanic form of musical expertise. Beethoven and Schubert had also struggled to master it, and Mendelssohn's potent evangelical work on behalf of Bach had increased the sense – still very much prevalent in Mahler and Schoenberg's day – that a truly German composer should also be a great contrapuntist.

For Schumann though there was another, more acutely personal motivation for writing the **Studien in kanonischer Form**. After four years of intensely productive work in the early 1840s, he had experienced in 1844 a terrifying mental breakdown, which had paralysed him creatively. The studies were one of the first things he undertook to pull himself out of the pit of despair. 'Continually engrossed in the study of fugue with Clara', he wrote in his diary in February 1845. 'Busy with fugal studies the last three weeks.' The music is of course 'fugal', rather than in fugue form *per se*, in that it develops the art of imitation, in which two or more voices echo and intertwine with each other in more or less identical melodic lines. The Bach of the *Well-Tempered Clavier* is clearly the model for the first study, but as they progress, these little pieces becoming increasingly expressive and even fanciful, as Schumann's authentic voice begins to make itself heard again. The intricate canonic writing in some of Bach's *Goldberg Variations* is recalled in the second study, but the marking, 'With heartfelt expression', aligns the music with post-Beethovenian romanticism. Imitation becomes more conversational in No. 3, and even takes on erotic intimacy in No. 4, while the bizarre No. 5 recalls the sinister 'Fürchtenmachen' ('Frightening') from *Kinderszenen*. The final study contains the most fugue-like writing of the six studies, yet it also feels closest to the more devotional songs and chamber music slow movements – a quality enhanced in the arrangement for piano trio by Theodor Kirchner, a student at the Leipzig Conservatory during Schumann's brief tenure. Kirchner's arrangement not only clarifies the contrapuntal writing by distributing it carefully amongst the three instruments.

In some places Kirchner takes lines down an octave to make them more playable for the cello, in the process clarifying some of the imitative textures still further. His arrangement also enhances the music's romantic sensibility, while some of the violin and cello exchanges acquire a tenderness that may set the listener thinking of Robert and Clara working together, the latter devotedly supporting her husband's growingly successful efforts to pull himself out of black despondency and dread.

Schumann was just eighteen, and (a consequence of stern parental pressure) a student of law at Leipzig University, when he wrote his first full-length composition, the **Piano Quartet in C minor** (1829). By neglecting his official studies spectacularly, he was able to devote himself to practising the piano and to a highly impulsive and undisciplined process of self-education in music, literature and philosophy, as well as having piano lessons with Friedrich Wieck who later, very reluctantly, was to become his father-in-law. While the Piano Quartet is no perfect precocious masterpiece, it is an astonishing achievement for a young man with almost no formal training in composition. And while it may be several steps short of mature, it is very obviously Schumann, both in its expressive manner and in some of its technical preoccupations – most strikingly of all the obsessive rhythmic repetitions that dominate the finale. Schubert – still very much a connoisseur taste at the time – is clearly an influence. Quite a few of Schubert's finales make thrilling cumulative use of repetitive rhythmic motifs, creating the effect the British musicologist Donald Tovey compared to 'the momentum of a planet in its orbit'.

Immature it may be, yet in a sense the Piano Quartet is also something of a musical manifesto. Full of passion, audaciously contrasting extremes and conceived on a grand scale, this four-movement work sets out the terms for the kind of large-scale work Schumann was to tackle in his thirties and early forties, both in chamber and orchestral fields (some of the writing in the first movement does sound rather like an orchestral transcription). The two middle movements, a racing 'Minuet' and

a pensive, sometimes troubled *Andante*, are the finest, but the intense conviction is sustained throughout, even when the development of the themes becomes a little creaky. The piano part wasn't quite fully written out by Schumann (particularly in the left hand), and in this edition it has been rendered performable by Joachim Draheim.

© *Stephen Johnson 2023*

Formed in 1997, the **Kungsbacka Piano Trio** has gained an enviable reputation as one of the most outstanding ensembles of its kind. Having established its credentials early on by winning First Prize in the Melbourne International Chamber Music Competition, the players went on to join the Young Concert Artists' Trust, the BBC Radio 3's New Generation Artists' scheme, and became 'Rising Stars' with the European Concert Halls Organisation, performing at venues including New York's Carnegie Hall, the Concertgebouw, Amsterdam and Konzerthaus, Vienna. In the United Kingdom, the Trio performs at the South Bank Centre, Wigmore Hall, Bridgewater Hall, LSO St Luke's and the City of London, Cheltenham and Edinburgh International Festivals. Highlights have included concert tours of Germany, France, Switzerland, South America and Sweden as well as frequent broadcasts for BBC Radio 3 and Sweden's Radio P2.

The Trio has recorded extensively, including music by Chopin, Fauré, Haydn, Mozart, Schubert and Schumann. The players are passionate about contemporary music, and trios have been written for them by Britta Byström, Kevin O'Connell, Deirdre Gribbin, Helen Grime and Karin Rehnqvist. They have also performed the music of Marc-André Dalbavie, Wolfgang Rihm, Mark-Anthony Turnage, Huw Watkins and Jörg Widmann.

The Trio founded the innovative Change Music Festival in the town of Kungsbacka, Sweden and was awarded the prestigious Interpretpris from the Swedish Royal Academy of Music in recognition of its artistic achievements.

Viola player **Lawrence Power** has won acclaim for his rich sound, technical mastery and passionate advocacy for new music. He appears regularly with leading orchestras including the Chicago Symphony Orchestra, Concertgebouworkest, Chamber Orchestra of Europe, BBC Symphony Orchestra, Philharmonia and the Royal Stockholm and Bergen Philharmonic Orchestras, collaborating with conductors such as Osmo Vänskä, Paavo Järvi, Vladimir Jurowski and Ilan Volkov.

As a chamber musician Lawrence Power is in much demand at Verbier, Salzburg, Aspen, Oslo and other festivals, performing with artists such as Steven Isserlis, Simon Crawford-Phillips, Vilde Frang and Joshua Bell. He is founder and artistic director of the West Wycombe Chamber Music Festival, and in 2021 was named associate artist at the Wigmore Hall.

Lawrence Power



Die Schumannrezeption hat maßgebliche Veränderungen erlebt, vor allem im Hinblick auf die Beurteilung der Werke aus den Jahren vor seiner geistigen Umnachtung 1854. Während es ehemals gang und gäbe war, vermeintliche technische Fehler zu vermerken und Schumanns nachlassenden mentalen Kräften zuzuschreiben, tendieren Musiker und Publizist heute dazu, derlei Extravaganzen als Beleg für eine höchst außergewöhnliche kreative Intelligenz zu betrachten – ein Geist, der zweifellos leidgeprüft, jedoch weit davon entfernt war, „krankhaft“ zu sein (wie einst Kritiker vermuteten).

Das **Klaviertrio Nr. 3** ist ein überzeugendes Beispiel hierfür. Das 1851 innerhalb kürzester Zeit zwischen den beiden Violinsonaten komponierte Werk beeindruckte Clara Schumann sehr, und insbesondere schätzte sie den eigentümlichen, behäbigen dritten Satz, eine Art Scherzo. Und doch scheinen die Klaviertrios immer noch mit ihm zu fremdeln. Einen möglichen Grund dafür nennt der britische Komponist und Musikwissenschaftler John Gardner in einem Aufsatz über Schumanns Kammermusik (in dem Sammelband *Robert Schumann: The Man and His Music*, 1976). Nachdem Gardner den „traurigen Verfall“ des Dritten Trios gegenüber dem Ersten festgestellt hat, lenkt er die Aufmerksamkeit auf den Klaviersatz: „Man sehnt sich nach den Höhepunkten, nach Luft, nach Stille; es gibt kaum eine Pause vom Anfang bis zum Ende! Dennoch“, fügt er hinzu, „ist es unmöglich, das Werk nicht zu mögen, wenn man den Menschen liebt, der es geschrieben hat.“ Und darin liegt vielleicht eine mögliche Antwort: Während das Klaviertrio Nr. 1 die seelischen Wirren relativ objektiv in den Blick nimmt, sie gleichsam „im Zaum hält“, taucht das Trio Nr. 3 unvermittelt in die subjektiven Erfahrungen des faszinierenden, aber oft gemarterten Geists seines Komponisten ein. Manche mag dies ängstigen, andere wieder mögen es als spannend und erhellend empfinden, sich damit auseinandersetzen (zumal in einer Zeit, die Neurodiversität und Geisteskrankheit bereitwilliger akzeptiert) – oder einfach zuzuhören und, ja, zu genießen.

Dunkle Leidenschaft bestimmt den ungestümen ersten Satz, der aber auch Züge von Raffinesse und Zartheit zeigt. Die aufbrandenden ersten Phrasen von Violine und Violoncello entspringen direkt den wellenförmigen Begleitfiguren der rechten Hand des Klavierparts, und die Art und Weise, wie sich der Satz schließlich zu verausgaben scheint und sich in einem seltsam tristen, verhaltenen Pizzicato-Akkord auflöst, ist von ganz eigener, trostloser Poesie. Das glühende zweite Thema, das den Aufwärtsdrang des ersten Themas aufgreift, basiert auf einer aufsteigenden Sexte, die in der Eröffnungsmelodie des langsamen Satzes wiederkehrt, von der Violine zu Beginn des dritten Satzes mit kantigem Akzent wiederholt wird und dann im tänzerischen Hauptmotiv des Finales nachdrücklich intoniert wird – ein ausgesprochen subtiles Bindeglied, das dazu beiträgt, ein Werk zusammenzuhalten, das ansonsten eine diebische Freude an der Gegenüberstellung von Extremen zu haben scheint. Der zarte lyrische Dialog des zweiten Satzes in fließendem 12/8-Takt umrahmt einen Mittelteil in spannungsgeladenem, ruckartigem 9/8-Takt: Schumanns „phantastischer“ Modus in seiner beunruhigendsten Form. Der dritte Satz bringt mit seinen beiden kontrastierenden Trios Leichtigkeit und die von John Gardner ersehnte „Luft“, doch das flüchtige, scherzartige Hauptthema wirkt mit jeder Wiederkehr nervöser und obsessiver. Im Anschluss daran mag der putzmuntere Ton des Finales seltsam unpassend erscheinen, und auch das aufsässige, ohrwurmartige Hauptmotiv wird durch häufiges Wiederholen nicht fröhlicher. Aber moderne Ohren sind für Ironie viel empfänglicher, als sie es zu Schumanns Zeiten gewesen zu sein scheinen. Wenn das Finale, um mit Shakespeare zu sprechen, „zu sehr aufbegehrt“, kann auch dies bereits sehr vielsagend sein, wie uns Mahler und Schostakowitsch meisterhaft gezeigt haben. Es ist ein Zeichen für den Erfolg des Klaviertrios Nr. 3, nicht für sein angebliches Scheitern, dass es auch anderthalb Jahrhunderte nach seiner Entstehung noch verstören kann.

Während seiner kurzen Lehrzeit im Jahr 1843 an Mendelssohns neuem Leipziger

Konservatorium begegnete Schumann zum ersten Mal dem Pedalklavier. Leipzig entwickelte sich damals zu einem der weltweit führenden Zentren des Instrumentenbaus. Ein Klavier mit zusätzlicher Pedalklavatur war ein willkommenes und vergleichsweise preisgünstiges Übungsinstrument für Organisten, Schumann aber bot es zudem die Möglichkeit, seine kontrapunktischen Fertigkeiten zu erweitern, ohne auf die romantische Expressivität des Klaviers zu verzichten. („Das Monster atmet nicht“, sagte Strawinsky einmal über die Orgel.) Seit Baron van Swieten es sich zur Aufgabe gemacht hatte, Haydn und Mozart mit dem Kontrapunkt von J. S. Bach und Händel vertraut zu machen, war der kontrapunktische Satz zu einem Symbol für eine spezifisch deutsche Form musikalischer Kompetenz geworden. Auch Beethoven und Schubert hatten darum gerungen, ihn zu beherrschen, und Mendelssohns gewichtiger missionarischer Einsatz für Bach hatte die noch zu Mahlers und Schönbergs Zeiten weit verbreitete Auffassung bekräftigt, ein wahrhaft deutscher Komponist müsse auch ein großer Kontrapunktiker sein.

Für Schumann gab es jedoch noch einen anderen, sehr viel persönlicheren Grund, die **Studien in kanonischer Form** zu schreiben. Nach vier Jahren ungemein fruchtbaren Schaffens in den frühen 1840er Jahren hatte er 1844 einen verheerenden Nervenzusammenbruch erlitten, der ihn schöpferisch lähmte. Die Studien waren eine der ersten Maßnahmen, der Verzweiflung zu entkommen. „Immer fleißig in Fugenstudien mit Klara“, notierte er im Februar 1845 im Haushaltsbuch. „Fleißige Fugenstudien seit 3 Wochen.“ Die Musik ist nicht eigentlich der gestrengen Fugenform verpflichtet, sondern entfaltet auf eher „fugierte“ Art die Kunst der Imitation, bei der zwei oder mehr Stimmen sich in mehr oder weniger identischen Melodie-linien spiegeln und ineinander verschlingen. Vorbild der Studie Nr. 1 ist unverkennbar der Bach des *Wohltemperierten Klaviers*, aber im weiteren Verlauf werden diese kleinen Stücke in dem Maße expressiver und gar kapriziöser, in dem Schumanns eigene Stimme sich wieder geltend macht. Nr. 2 erinnert an die komplexe

Kanontechnik einiger Bach'scher *Goldberg-Variationen*, doch die Vortragsanweisung „Mit innigem Ausdruck“ rückt die Musik in die Nähe nach-Beethoven'scher Romantik. In Nr. 3 wird die Imitation zur Zwiesprache, um in Nr. 4 sogar erotische Intimität anzudeuten, während die bizarre Nr. 5 an das unheimliche „Fürchtenmachen“ aus den *Kinderszenen* erinnert. Die letzte Studie ist nicht nur die fugenartigste unter den sechs Studien, sondern steht auch den Andachtsliedern und langsamen Kammermusiksätzen am nächsten – eine Eigenschaft, die die Klaviertriobearbeitung von Theodor Kirchner, der während Schumanns kurzer Amtszeit am Leipziger Konservatorium studierte, noch hervorhebt. Kirchners Bearbeitung verdeutlicht nicht nur den kontrapunktischen Satz, indem sie ihn sorgsam auf die drei Instrumente verteilt; mitunter legt er Linien eine Oktave tiefer, um sie dem Violoncello anzupassen, was manche der imitatorischen Texturen noch klarer hervortreten lässt. Darüber hinaus unterstreicht seine Bearbeitung die romantische Sensibilität der Musik; der Austausch zwischen Violine und Violoncello ist manchmal von einer Zärtlichkeit, die den Hörer an das Zusammenwirken von Robert und Clara denken lässt – und daran, wie letztere hingebungsvoll die immer erfolgreicheren Bemühungen ihres Mannes unterstützt, sich aus düsterer Verzweiflung und Furcht zu befreien.

Schumann war gerade 18 Jahre alt und, in eher elterlichem Auftrag, Student der Rechtswissenschaften an der Universität Leipzig, als er seine erste umfangreiche Komposition, das **Klavierquartett c-moll** (1829), schrieb. Die radikale Vernachlässigung seines offiziellen Studiums ermöglichte es ihm, sich dem Klavierspiel und einem höchst impulsiven und undisziplinierten Prozess der Selbsterziehung in Musik, Literatur und Philosophie zu widmen sowie Klavierunterricht bei Friedrich Wieck zu nehmen – der später, mit großem Widerwillen, sein Schwiegervater werden sollte. Auch wenn das Klavierquartett kein vollkommenes Meisterwerk früher Reife ist, so ist es doch eine erstaunliche Leistung für einen jungen Mann

ohne nennenswerte kompositorische Ausbildung. Und auch wenn es noch nicht ganz ausgereift sein mag, handelt es sich doch zweifellos um echten Schumann, sowohl hinsichtlich der Ausdrucksweise als auch einiger technischer Charakteristika, unter denen die obsessiven rhythmischen Wiederholungen, die das Finale beherrschen, besonders hervorragen. Der Einfluss Schuberts, der damals noch eine Angelegenheit für Kenner war, ist offenkundig. Einige von Schuberts Schlusssätzen verwenden auf mitreißende, zusehends gesteigerte Weise repetierte Rhythmusfiguren, die einen Effekt erzeugen, den der britische Musikwissenschaftler Donald Tovey mit der „Wucht eines Planeten in seiner Umlaufbahn“ verglichen hat.

Bei aller Unreife ist das Klavierquartett doch in gewisser Weise auch eine Art musikalisches Manifest. Voller Leidenschaft, mit kühn kontrastierten Extremen und im großen Stil konzipiert, steckt dieses viersätziges Werk den Rahmen ab für jene Art groß dimensionierten Werke, die Schumann in seinen Dreißigern und frühen Vierzigern in Angriff nehmen sollte – sowohl im kammermusikalischen als auch im orchestralen Bereich (manche Stellen im ersten Satz klingen tatsächlich eher wie die Transkription eines Orchesterwerks). Die beiden Mittelsätze – ein rasantes Minuetto und ein nachdenkliches, bisweilen unruhiges *Andante* – überzeugen am meisten, doch die engagierte Intensität ist durchgehend zu spüren, selbst dann, wenn die Entwicklung der Themen ein wenig knirscht. Schumann hat die Klavierstimme nicht gänzlich ausgeschrieben (insbesondere in der linken Hand); die für diese Aufnahme verwendete Spielfassung stammt von Joachim Draheim.

© *Stephen Johnson 2023*

Das 1997 gegründete **Kungsbacka Piano Trio** hat sich einen hervorragenden Ruf als eines der herausragendsten Ensembles seiner Art erworben. Nachdem sich die Musiker bereits früh mit dem 1. Preis des Melbourne International Chamber Music Competition etabliert hatten, gehörten sie dem Young Concert Artists' Trust und dem New Generation Artists-Programm von BBC Radio 3 an; als „Rising Stars“ der European Concert Halls Organisation traten sie u.a. in der New Yorker Carnegie Hall, dem Concertgebouw Amsterdam und dem Wiener Konzerthaus auf. In Großbritannien gastiert das Trio im South Bank Centre, in Wigmore Hall, Bridgewater Hall, LSO St Luke's sowie bei internationalen Festivals wie City of London, Cheltenham und Edinburgh. Zu seinen Höhepunkten gehören Konzertreisen durch Deutschland, Frankreich, die Schweiz, Südamerika und Schweden sowie regelmäßige Sendungen für BBC Radio 3 und das schwedische Radio P2.

Das Trio hat zahlreiche Aufnahmen vorgelegt, darunter Werke von Chopin, Fauré, Haydn, Mozart, Schubert und Schumann. Die Musiker engagieren sich leidenschaftlich für zeitgenössische Musik; Britta Byström, Kevin O'Connell, Deirdre Gribbin, Helen Grime und Karin Rehnqvist komponierten Trios für sie. Darüber hinaus haben sie Musik von Marc-André Dalbavie, Wolfgang Rihm, Mark-Anthony Turnage, Huw Watkins und Jörg Widmann aufgeführt.

Das Kungsbacka Piano Trio gründete das innovative „Change Music Festival“ in der schwedischen Stadt Kungsbacka und wurde in Anerkennung seiner künstlerischen Verdienste mit dem renommierten Interpretpris der Königlich Schwedischen Musikakademie ausgezeichnet.

Der Bratschist **Lawrence Power** wird geschätzt für seinen reichen Ton, seine technische Meisterschaft und sein leidenschaftliches Engagement für neue Musik. Er tritt regelmäßig mit führenden Orchestern auf, darunter das Chicago Symphony Orchestra, das Concertgebouworkest, das Chamber Orchestra of Europe, das BBC

Symphony Orchestra, das Philharmonia Orchestra, das Royal Stockholm Philharmonic Orchestra und das Bergen Philharmonic Orchestra, und arbeitet mit Dirigenten wie Osmo Vänska, Paavo Järvi, Vladimir Jurowski und Ilan Volkov zusammen.

Als Kammermusiker ist Lawrence Power ein gefragter Gast bei den Festivals in Verbier, Salzburg, Aspen, Oslo u.a., wo er mit Künstlern wie Steven Isserlis, Simon Crawford-Phillips, Vilde Frang und Joshua Bell konzertiert. Er ist Gründer und Künstlerischer Leiter des West Wycombe Chamber Music Festival und wurde 2021 zum „Associate Artist“ der Wigmore Hall ernannt.

Robert Schumann

Lithograph by Joseph Kriehuber, 1839



Le vent de l'appréciation de Schumann, surtout au sujet de ses œuvres tardives, avant sa chute finale dans la folie en 1854, a tourné. Là où il était coutume de souligner de prétendues erreurs techniques et de les attribuer à l'écroulement de ses pouvoirs mentaux, musiciens et commentateurs tendent maintenant à considérer ces excentricités comme l'évidence d'une intelligence créative hautement exceptionnelle – un esprit sous le stress, il ne fait pas de doute, mais loin d'être « maladif » ainsi qu'un critique s'exprima notoirement.

Le **Troisième Trio pour piano** est un exemple convaincant. Composé à la vitesse de la lumière en 1851, entre deux sonates pour violon, il impressionna Clara Schumann – elle aimait particulièrement son troisième mouvement, un quasi scherzo étrange et fugace. Et pourtant, il semble que les musiciens fussent réticents à jouer ce trio pour piano. Un indice à la raison de ce manque d'enthousiasme est fourni dans un chapitre sur la musique de chambre de Schumann [dans la collection *Robert Schumann : The Man and His Music*, 1976] du compositeur et musicologue britannique John Gardner. Ayant remarqué le « triste déclin » du Troisième Trio en relation au Premier, Gardner attire l'attention sur l'écriture pour le piano : « On désire ardemment de la hauteur, de l'air, du silence ; il se trouve à peine un soupir du début à la fin. Pourtant, » ajoute-t-il, « il est impossible de ne pas aimer l'œuvre si on aime l'homme qui l'a écrite. » C'est peut-être une indication de réponse : tandis que le Premier Trio pour piano prend une vue relativement objective des troubles mentaux, les « contient » pour ainsi dire, le Troisième nous plonge directement dans l'expérience subjective de l'esprit fascinant mais souvent tourmenté de son compositeur. Cela peut intimider certaines personnes, pour d'autres cependant – dans un âge où la neurodiversité et la maladie mentale semblent mieux acceptées – il peut être excitant et instructif de travailler avec ces facteurs ou simplement de les entendre et, oui, d'y prendre plaisir.

Une passion sombre domine l'impétueux premier mouvement mais il renferme

aussi de l'ingéniosité et de la délicatesse. Le déferlement des premières phrases du violon et du violoncelle survient directement des ondulations accompagnatrices à la main droite au piano, et la manière dont le mouvement semble finalement s'épuiser, s'évanouissant dans un accord *pizzicato* étouffé étrangement désespéré, renferme une poésie de son cru. L'ardent second thème qui fait écho à la poussée ascendante du premier et s'articule sur une sixte ascendante qui se répercute dans la mélodie d'ouverture du mouvement lent, est rappelé avec des accents nerveux par le violon au début du troisième mouvement et sonne avec force dans le principal motif de danse du finale. Ce moyen d'unité est particulièrement subtil et il aide à relier une œuvre qui autrement semble prendre un plaisir presque diabolique à juxtaposer des extrêmes. Le tendre dialogue lyrique du second mouvement, dans un 12/8 coulant, encadre une section intermédiaire dans un 9/8 tendu et saccadé – le mode « fantastique » de Schumann à son plus troublant. Le troisième mouvement apporte de la légèreté et « l'air » que John Gardner souhaitait dans ses deux premiers trios contrastants, pourtant le thème principal, à la manière d'un court scherzo, semble plus nerveusement obsessionnel à chaque répétition. Après cela, le levé déterminé du finale peut sembler étrangement inapproprié et son motif principal de ver d'oreille exaspérant ne devient pas plus joyeux à chacune de ses fréquentes répétitions. Mais les oreilles modernes sont beaucoup plus facilement à l'écoute de l'ironie qu'elles ne semblent l'avoir été du temps de Schumann. Si le finale « proteste trop », comme dans la célèbre phrase de Shakespeare, cela peut occasionner beaucoup de pathos, ainsi que Mahler et Chostakovitch nous l'ont habilement montré. C'est une mesure du succès du Troisième Trio pour piano, et non de son prétendu échec, qu'il puisse encore déranger, plus d'un siècle et demi après sa composition.

Durant son court engagement dans les cadres du nouveau Conservatoire de Leipzig de Mendelssohn, en 1843, Schumann fit l'expérience pour la première fois,

d'un piano à pédale. Leipzig commençait déjà à s'établir comme l'un des principaux centres mondiaux pour la facture et le développement d'instruments. Un piano au clavier opéré par un pied était un outil d'exercice précieux et relativement bon marché pour les organistes, mais pour Schumann, il offrait aussi un moyen d'enrichir sa propre compétence en contrepoint tout en gardant l'expression romantique du piano. (Comme Stravinsky dit de l'orgue, « le monstre ne respire jamais. ») Depuis que le baron van Swieten s'était chargé de scolariser Haydn et Mozart dans le contrepoint de J. S. Bach et Haendel, l'écriture contrapuntique est devenue un symbole de la forme uniquement allemande d'expertise musicale. Beethoven et Schubert se sont aussi acharnés à la maîtriser et le travail évangélique efficace de Mendelssohn au nom de Bach a augmenté le sens – toujours aussi prévalent du temps de Mahler et Schoenberg – qu'un compositeur véritablement allemand doit aussi être un grand contrapuntiste.

Schumann avait cependant une autre motivation, nettement plus personnelle pour écrire **Studien in kanonischer Form** [Études en canon]. Après quatre ans de travail productif au début des années 1840, il avait vécu une terrible dépression nerveuse en 1844 qui avait paralysé sa créativité. Les études furent parmi les premières compositions qu'il entreprit pour se sortir du gouffre du désespoir. « Continuellement plongé dans l'étude de la fugue avec Clara », écrivit-il dans son journal en février 1845. « Occupé à des études fugales les trois dernières semaines. » La musique est évidemment « fugale » plutôt que dans la forme de fugue en elle-même, en ce sens qu'elle développe l'art de l'imitation où deux ou plusieurs voix se font écho et s'entremêlent les unes avec les autres dans des lignes mélodiques plus ou moins identiques. Le Bach du *Clavier bien tempéré* est clairement le modèle pour la première étude mais, à mesure qu'elles progressent, ces petites pièces deviennent de plus en plus expressives et même fantaisistes et l'authentique voix de Schumann recommence à se faire entendre. La seconde étude rappelle l'écriture canonique

compliquée dans certaines des *Variations Goldberg* de Bach mais elle est marquée « Avec une expression chaleureuse », ce qui aligne la musique avec le romantisme post-beethovénien. L'imitation se fait conversation dans la troisième et devient même une intimité érotique dans la quatrième tandis que la bizarre cinquième rappelle « Fürchtenmachen » [Effroi] des *Kinderszenen*. L'étude finale renferme l'écriture la plus fuguée des six études, pourtant elle semble la plus proche des mouvements lents de chansons et de la musique de chambre plus pieuses – une qualité soulignée dans l'arrangement pour trio pour piano de Theodor Kirchner, étudiant au Conservatoire de Leipzig au cours du bref engagement de Schuman. L'arrangement de Kirchner ne fait pas que clarifier l'écriture contrapuntique en la distribuant soigneusement entre les trois instruments. À certains endroits, Kirchner descend les lignes d'une octave pour les rendre plus jouables pour le violoncelle, clarifiant encore mieux, en ce faisant, certaines des textures imitatives. Son arrangement rehausse aussi la sensibilité romantique de la musique tandis que quelques échanges entre violon et violoncelle acquièrent une tendresse qui pourrait porter les auditeurs à s'imaginer Robert et Clara au travail ensemble, la dernière encourageant les efforts de plus en plus réussis de son mari à se sortir de l'abattement sordide et de l'épouvante.

Schumann n'avait que dix-huit ans et (suite à la pression parentale sévère) étudiant en droit à l'Université de Leipzig quand il écrivit sa première composition de pleine grandeur, le **Quatuor pour piano en do mineur** (1829). En négligeant de manière spectaculaire ses études officielles, il fut capable de se consacrer à l'étude du piano et à un procédé hautement impulsif et débridé d'autoéducation en musique, littérature et philosophie, ainsi qu'à des leçons de piano avec Friedrich Wieck qui plus tard, avec réticence, devait devenir son beau-père. Quoique le Quatuor pour piano ne soit pas un chef-d'œuvre précoce parfait, c'est une réussite étonnante pour un jeune homme à l'éducation en composition presque inexistante. Et quoique la maturité en fût quelque peu éloignée, c'est très nettement du Schumann et dans

l'expression et dans certaines des préoccupations techniques – le plus frappant étant les répétitions rythmiques obsessionnelles qui dominent le finale. Schubert – dont le goût de connaisseur prévalait encore à cette époque – est sensiblement une influence. Plusieurs des finales de Schubert font un emploi cumulatif de motifs rythmiques répétés, créant l'effet que le musicologue britannique Donald Tovey compara à « l'élan d'une planète sur son orbite ».

Quelque juvénile qu'il fût, en un sens le Quatuor pour piano est aussi quelque manifeste musical. Remplie de passion, d'extrêmes se contrastant avec audace et conçue en grande échelle, cette œuvre en quatre mouvements devait définir les termes pour le travail de grande envergure dans les domaines de la musique de chambre et pour orchestre auxquels il devait s'attaquer dans sa trentaine et quarantaine (une partie de l'écriture dans le premier mouvement sonne plutôt comme une transcription pour orchestre). Les deux mouvements intérieurs, un « Menuet » coureur et un *Andante* pensif et parfois troublé, sont les meilleurs mais la conviction intense est soutenue tout au long, même quand le développement des thèmes grince un peu. La partie pour piano n'était pas entièrement complètement écrite par Schumann (surtout celle de la main gauche) et, dans cette édition, Joachim Draheim l'a rendue jouable.

© *Stephen Johnson 2023*

Formé en 1997, le **Kungsbacka Piano Trio** a gagné une réputation enviable comme l'un des meilleurs ensembles en son genre qui s'établit rapidement en gagnant le premier prix du Concours international de musique de chambre de Melbourne, ses membres se joignirent aux Young Concert Artists' Trust, au New Generation Artists' Scheme de la Radio 3 de la BBC et devinrent « Rising Stars » à l'European Concert Halls Organisa-

tion, jouant au Carnegie Hall de New York, Concertgebouw d'Amsterdam et Konzerthaus de Vienne. Au Royaume-Uni, le Trio se présente au South Bank Centre, Wigmore Hall, Bridgewater Hall, LSO St Luke's ainsi qu'aux festivals internationaux de la cité de Londres, de Cheltenham et d'Édimbourg. Parmi ses moments inoubliables mentionnons des tournées en Allemagne, France, Suisse, Amérique du Sud et Suède ainsi que de fréquentes diffusions sur Radio 3 de la BBC et P2 de la Radio de Suède.

Le Trio a fait de nombreux disques dont de musique de Chopin, Fauré, Haydn, Mozart, Schubert et Schumann. Les membres se passionnent de musique contemporaine et des trios ont été écrits pour eux par Britta Byström, Kevin O'Connell, Deirdre Gribbin, Helen Grime et Karin Rehnqvist. Ils ont aussi joué de la musique de Marc-André Dalbavie, Wolfgang Rihm, Mark-Anthony Turnage, Huw Watkins et Jörg Widmann. Ils ont fondé l'innovateur «Change Music Festival» dans la ville de Kungsbacka en Suède et l'Académie royale suédoise de musique a décerné au Kungsbacka Piano Trio son prestigieux prix d'interprétation en reconnaissance de ses réussites artistiques.

L'altiste **Lawrence Power** a gagné l'acclamation pour sa riche sonorité, sa maîtrise de la technique et son engagement passionné pour la musique nouvelle. Il se produit régulièrement avec d'importants orchestres dont l'Orchestre symphonique de Chicago, Concertgebouworkest, Chamber Orchestra of Europe, Orchestre symphonique de la BBC, Orchestre Philharmonia, Orchestre philharmonique royal de Stockholm et Orchestre philharmonique de Bergen, collaborant avec les chefs Osmo Vänskä, Paavo Järvi, Vladimir Jurowski et Ilan Volkov entre autres.

Comme chambriste, Lawrence Power est très demandé aux festivals de Verbier, Salzbourg, Aspen, Oslo et autres, jouant avec Steven Isserlis, Simon Crawford-Phillips, Vilde Frang et Joshua Bell. Il est fondateur et directeur artistique du festival de musique de chambre de West Wycombe et, en 2021, il fut nommé artiste associé au Wigmore Hall.

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: 11th–13th March 2019 at Potton Hall, Westleton, Suffolk, England (Trio, Studien);
25th–26th May 2022 at Berwaldhallen, Stockholm, Sweden (Quartet)
Producer and sound engineer: Jens Braun (Take5 Music Production)
Piano technicians: Chris Vesty (Trio, Studien); Mario Holmström (Quartet)

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics
from RME, Lake People and DirectOut, MADl optical cabling technology, monitoring equipment
from B&W, STAX, AKG and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Jens Braun

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Stephen Johnson 2023
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Cover photography: © Andrew Staples
Booklet photo of Lawrence Power: © Giorgia Bertazzi
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2477 © & © 2023, BIS Records AB, Sweden.

Also available (BIS-2437)



SCHUMANN

PIANO TRIOS VOL. I
KUNGSBACKA PIANO TRIO

BIS-2477