



CHANDOS

IMOGEN COOPER

Robert Schumann

Sonata, Op. 11

Romanze

Humoreske

Clara Schumann

Romance

Le Ballet des Revenants



Painting attributed to J. Fr. Klima (dates unknown) / AKG Images, London

Portrait traditionally assumed to show Robert Schumann, 1839

Robert Schumann (1810 – 1856)

Humoreske, Op. 20 (1838 – 39) 27:08

in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur

Frau Julie von Webenau, geb. Baroni-Cavalcabò zugeeignet

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Einfach – Etwas lebhafter – Sehr rasch und leicht – Noch rascher –
Erstes Tempo – Wie im Anfang – | 4:57 |
| 2 | Hastig – Wie außer Tempo – Nach und nach schneller –
Nach und nach immer lebhafter und stärker – Wie vorher –
Adagio – | 4:37 |
| 3 | Einfach und zart – Intermezzo – Adagio – | 4:57 |
| 4 | Innig – Schneller – Sehr lebhaft – Immer lebhafter – Stretta –
Mit einigem Pomp – | 6:28 |
| 5 | Zum Beschluß – Adagio – Adagio – Im Tempo – Adagio –
Allegro | 6:08 |

6 Romanze (1839) 4:05

in F sharp major • in Fis-Dur • en fa dièse majeur

No. 2 from *Drei Romanzen*, Op. 28

Graf Heinrich II Reuss-Köstritz zugeeignet

Einfach

Clara Wieck-Schumann (1819 – 1896)

- | | | |
|----------|---|-------------|
| 7 | <p>Romance (1833 – 36)
in B major / B minor • in H-Dur / h-Moll • en si majeur / si mineur
No. 3 from <i>Quatre Pièces caractéristiques</i>, Op. 5
Andante con sentimento – Con anima</p> | 3:07 |
| 8 | <p>Le Ballet des Revenants (1833)
<i>(Scène fantastique)</i>
in B minor • in h-Moll • en si mineur
No. 4 from <i>Quatre Pièces caractéristiques</i>, Op. 5
Allegro ma non troppo – Con moto – L'istesso tempo –
Più moderato</p> | 5:06 |

Robert Schumann

Sonata, Op. 11 (1833 – 35) 31:43

in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur

Clara zugeeignet von Florestan und Eusebius

9	Introduzione. Un poco Adagio – Allegro vivace	11:24
10	Aria	3:23
11	Scherzo e Intermezzo. Allegrissimo – Più Allegro – (Tempo I) – Intermezzo. Lento (alla burla, ma pomposo) – Presto – Tempo I	5:47
12	Finale. Allegro un poco maestoso – Allegro più	11:06
		TT 71:13

Imogen Cooper piano

Clara and Robert Schumann: Works for Piano

Songs without Words

Although this disc presents a recital of solo piano music, the genre of song – specifically, the German *Lied* – and, more generally, the implicitness of words are in various ways very close at hand.

We may begin by considering the two pieces entitled 'Romanze' and 'Romance'. Had Robert Schumann or Clara Wieck consulted Heinrich Christoph Koch's *Musikalisches Lexikon* (1802), they would have read that the term *Romanze* referred originally to

a Lied [meaning a poem] written in a lyric verse-form and relating a tragic or amorous event in a very naïve and simple style.

Koch went on to explain that the melody to which such a *Lied* might be sung should exhibit similar characteristics. Likewise, slow instrumental pieces bearing the same traits, and usually in rondo or some closely related form, had come to be called *Romanzen*.

Robert Schumann: Romanze, Op. 28 No. 2

Both pieces recorded here amply match Koch's description. The second of Robert's

Drei Romanzen, Op. 28 (1839) employs a rich pianistic texture requiring notation on three rather than two staves over much of its length. The melody, initially placed in the middle voice, could easily support a poetic text; and when its reprise, after a middle section in which the upper-voice melody suggests the response of a second (female?) speaker to the (male?) first, breaks down on a climactic high note followed by new, almost recitative-like writing, the 'spoken' quality of the composition is unmistakable. Writing to Clara on 30 December 1839, Robert admitted that she had been the inspiration for these pieces, but that they were unworthy of dedication to her (Op. 28 was published in 1840 with a dedication to Heinrich II, Count of Reuss-Köstritz). Clara countered by saying that she knew

nothing more tender than these
3 Romanzen, particularly the middle
one, which is indeed the most beautiful
love-duet.

Clara Schumann: Romance, Op. 5 No. 3

The 'Romance' from Clara's own *Quatre*

Pièces caractéristiques, Op. 5 predates Robert's Op. 28: the four pieces were composed in the years 1833–36 and published two years later. The heading, *Andante con sentimento*, again chimes with Koch's definition; but formally speaking, this is a more complex piece than Robert's, and one which implies more the tragic than the amorous. The B major opening section modulates flatward to D major for the contrasting (*Con anima*) middle, which then leads back into a reprise of the opening – but now in B minor, the parallel tonic. (Years later, Brahms would make the same, unconventional switch from major to minor, and in the same key, in his Piano Trio in B, Op. 8.)

Clara Schumann: Le Ballet des Revenants, Op. 5 No. 4

The B minor ending of Clara's 'Romance' connects this piece to the concluding one in the set: the *Scène fantastique*, entitled 'Le Ballet des Revenants', moves from B minor back to B major across its sectional, quasi-palindromic (ABCDCBA) structure. That the piece was already composed by July 1833 is clear from the correspondence between Robert and Clara, then a little short of fourteen and still addressing Robert as 'Herr Schumann'. Also evident in the

letters is her reference to the piece as her 'Doppelgänger chorus', for which there are at least two autobiographical contexts.

Firstly, Schumann was in the habit of making up fairy tales and ghost stories to amuse the Wieck children (he lived in the Wieck household during 1830), and in a letter of 11 January 1832 (Clara was in Frankfurt) he mentioned, among other things, 'six new Doppelgänger stories'. Then, on 13 July 1833, as their relationship was clearly evolving, he made an 'attractive proposition' whereby each would think 'intently, indeed exclusively' of the other at a specific time, while Robert played 'the Adagio from Chopin's Variations' (on 'Là ci darem la mano', Op. 2).

Our Doppelgänger would probably meet above the small gate of the Thomaskirche,

he added. It was in response to this that Clara mentioned the completion of her 'Doppelgänger chorus', by the addition of 'three more parts'.

Sonata in F sharp minor, Op. 11

The 'Doppelgänger' connection lasted into 1835, when Clara mentioned, in a letter of 31 August, that she had copied out her "Danse de Fantômes" ("Doppelgängerchor") as well as "Une nuit de sabbat" ("Hexenchor"), which

(as 'Impromptu: Le Sabbat') appeared as Op. 5 No. 1 after having been initially published separately as 'Hexentanz'. More importantly, however, the letter begins by mentioning that the letter from Robert to which she was responding had arrived 'Just as I was worming my way through your sonata'. The reference is to Schumann's Op. 11, the complex genesis of which belongs to the years 1833 – 35. It was published in 1836 without mention of Schumann's own name, but rather 'dedicated to Clara by Florestan and Eusebius', the two characters being members of Schumann's half-imaginary 'Davidsbund', and representing respectively the extrovert and more introverted, poetic sides of Schumann's nature.

That Robert's sonata and Clara's 'Doppelgängerchor' were composed over more or less the same period is all the more significant in view of some striking connections between them. Most obvious is the fact that the six-note figure of Clara's piece, beginning on a quaver upbeat and outlining a diminished fifth, is also the principal motive, shaped now as a perfect fifth and with a dotted extension (which by the end of her piece Clara had grafted on to her own version), of Schumann's first movement (*Allegro vivace*) sonata exposition. But the

larger shape of the two pieces is similar too: unlike the conventional slow introduction to a sonata or symphonic movement, the 'Introduzione' (*Un poco Adagio*) to Schumann's sonata does not build up to a climax on the dominant chord from which the main movement will be launched, but rather forms a closed movement in itself, even though some of its material will reappear in the development section. The same is true of Clara's opening section, the B major close of which prefigures the modal shift across the piece as a whole.

Robert's 'Introduzione' brings us back to the question of 'hidden' song. The double-dotted figure of the opening, perhaps reminiscent of French overture, yields both its F sharp minor key and its austere tone to an A major melody in octaves, provocatively marked *sotto voce*. This melody will reappear in the short slow movement, entitled 'Aria'. The effect is rather as if the melody, discovered by chance in the improvisatory 'Introduzione', has now been worked up into a full-scale composition. But the 'Aria' is in fact a transposed reworking (the original is in F) of an actual *Lied* (Anhang M2, No. 7) which Robert had composed on 31 July 1828.

The song, 'An Anna [II]', is one of several early settings by Robert of texts by Justinus

Kerner, to whose poetry he would turn again in 1840 for his *Liederreihe*, Op. 35. The subject matter is the address of a dying soldier to his beloved before he expires. Although the song, along with two others from 1828, was not published until 1893, Clara was evidently aware of its transformed presence in the sonata: writing to Robert on 23 June 1838 she remarked that during Robert's recent absence

I indulged in the sonata once again;
the Lied is wonderfully moving, one
recognises you so completely.

Nor is this the only part of the sonata which invokes the voice. The 'Intermezzo', which forms a kind of second trio to the powerful Scherzo, is followed by a transition section marked *ad libitum scherzando* which introduces a recitative in a baritone register; this implied voice is again transmuted into pure instrumental music in an upper-voice answer marked *Quasi Oboe*.

Earlier in 1838, on 4 March, Clara had written of Op. 11 that

Someone said there are places in it where
one could become frightened of you –
I'm not frightened.

The technical demands of the sonata, and particularly the massive Finale which required substantial revision, are fear-inducing enough; but we should recall that

much of Schumann's early piano music caused bafflement, if not fear, because of its perceived eccentricities and formal complexity. Clara herself worried that much of this music was too esoteric to win Robert really wide recognition, and she regularly urged him to write in a more accessible style. Likewise, the critic Carl Kofsmaly, in an important essay on Schumann's piano music published in 1844, referred to 'overdecoration and confusion' and specifically associated Op. 11 with these terms.

Humoreske, Op. 20

But Kofsmaly also perceived a gradual gain in simplicity and clarity in the works from the later 1830s; and he singled out for particular praise the *Humoreske*, Op. 20, which was published in August 1839 with a dedication to the pianist and composer Julie von Webenau. Kofsmaly drew attention to

the great variety of content and form, the continual and quick, although always natural and unforced succession of the most varied images, imaginary ideas and sentiments, the fantastic and dreamlike phenomena which swell and fade into one another, and not only maintain but continually increase one's interest from beginning to end.

Although Koßmaly found this music more intelligible than, say, Op. 11, the *Humoreske* – the title itself is borrowed from the literary genre, and Schumann was the first to apply it to music – is hardly straightforward from a formal point of view. Not unlike *Carnaval*, it is constructed from a kaleidoscopic sequence of material the status of which is somewhere between interrelated sections and independent movements; for Schumann, as for his literary hero, Jean Paul, *Humor* connoted not the trivially comic but rather something more intellectual and specifically German, involving ‘the happy union of easy-going cheerfulness and wit’, as he put it in a letter of 15 March 1839. When the opening section (which Robert composed independently, referring to it on 26 January 1839 as a ‘little Rondolett’) recurs, in miniature, following much faster music, the listener may wonder whether this marks the end of one large section or the first of several such recurrences which will delineate the form; but no further recurrence of the opening music appears, rendering the precise status of this repeat elusive.

Following this unique recurrence, the section marked *Hastig* features an ‘inner voice’ which is notated on a separate, middle stave. The designated melody is a distillation of elements of the voice-leading in the right and

left hands; but as Charles Rosen has observed, this separate stave itself is

not to be played... What one hears is the echo of an unperformed melody, *the accompaniment of a song*’ (this author’s emphasis).

From the transformation, in Op. 11, of an existing *Lied* into an instrumental ‘aria’, Robert here took the further step of creating an imaginary song without words, ‘an inner voice’, as Rosen puts it,

that is never exteriorised. It has its being within the mind and its existence only through its echo.

We can imagine words, though, for Robert told Clara on 11 March 1839 that the *Humoreske* had been composed while his mind was full of thoughts of her. And as he had already remarked two months earlier, on 26 January,

the Romantic doesn’t lie in figurations and forms; it will be present in any case if only the composer is a poet.

© 2015 Nicholas Marston

Note by the performer

The music of Robert Schumann is populated with many characters. We may know of his own monikers, Florestan and Eusebius,

broadly speaking the extrovert and the introvert, but there are further subdivisions beyond these two. There is the world of *Carnaval*, Op. 9 and *Papillons*, Op. 2, of *Faschingsschwank aus Wien*, Op. 26 and even the exquisite 'Abegg' Variations, Op. 1. They constitute a rather straightforward manifestation of energy, are highly crafted and imbued with fantastic imagination, but are basically healthy in spirit; one could say, accessible.

The other world is that of the *Humoreske*, Op. 20 and the closely related *Kreisleriana*, Op. 16, or large tracts of the F sharp minor Sonata, Op. 11, in which a much darker side of Schumann is at work, one that is frenetically driven, as if with no inner parameters to guide him. His harmonic and rhythmical imagination runs riot, seeming to come from a different source within him. His sense of structure is dangerously threatened, if not absent; pieces hang together by sheer manic energy. These works are highly disturbing, challenging for both the performer – who wrestles with the problem of sounding out of control whilst actually not being so – and the listener – who is frequently disorientated, like a boat at sea without a rudder. Great energy, emotional and physical, is needed from the performer, and great

willingness from the listener, who must open him- or herself to this somewhat rollercoaster experience, without defences.

The existence of Clara Schumann is constant in all Robert's piano works, personally and professionally. She, too, was a composer and in an early window of happiness in their fraught relationship, they passed each other ideas, some with hidden meanings, some not. Who can know whether the little fandango theme in her 'Ballet des Revenants' came from the first movement of Robert's great Op. 11 sonata or vice versa (these works were composed at much the same time, during the early 1830s)? And where in her teenage self did she dig, to find expression of such early melancholy, at the end of her 'Romance'? What an inspiration she must have been to Robert, that he should write his small masterpiece, the 'Romanze', Op. 28 No. 2, in their period of separation; how bonded she must have been into his psyche, that no one voice moves without the other in this love duet!

© 2015 Imogen Cooper

Recognised worldwide for her virtuosity and poetic poise, **Imogen Cooper** CBE has established a reputation as one of the finest

interpreters of the classical repertoire. 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. A committed chamber musician, she performs and records regularly with the baritone Wolfgang Holzmaier 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*. This recording is her second release on Chandos Records, following an earlier disc of works by Brahms and Robert Schumann. Imogen Cooper was 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 an Honorary Doctor of Music at the University of Exeter and an Honorary Member of the Royal Academy of Music. She was the Humanitas Visiting Professor in Classical Music and Music Education at the University of Oxford for 2012 / 13.

Clara und Robert Schumann: Klavierwerke

Lieder ohne Worte

Obwohl die vorliegende CD ein Recital mit solistischer Klaviermusik enthält, ist die Gattung des Liedes – speziell des deutschen Liedes – sowie allgemein das assoziierte Wort immer präsent.

Schauen wir uns zunächst die beiden Stücke mit den Titeln “Romanze” und “Romance” an. Hätten Robert Schumann oder Clara Wieck Heinrich Christoph Kochs *Musikalisches Lexikon* von 1802 konsultiert, dann hätten sie dort gelesen, dass mit dem Begriff der Romanze ursprünglich ein Lied bezeichnet wurde, welches in einer lyrischen Versart die Erzählung einer tragischen oder verliebten Begebenheit enthält, und in einen höchst naiven und einfachen Styl eingekleidet ist.

Koch führt weiter aus, dass die Melodie, zu der ein solches Lied gesungen werden könnte, ähnliche Merkmale aufweisen sollte. Nach diesem Muster wurden langsame Instrumentalstücke, die dieselben Eigenschaften aufwiesen und gewöhnlich in Rondo- oder einer eng verwandten Form standen, inzwischen ebenfalls als “Romanzen” bezeichnet.

Robert Schumann: Romanze op. 28 Nr. 2

Die beiden hier eingespielten Stücke entsprechen Kochs Beschreibung genau. Die zweite von Schumanns *Drei Romanzen* op. 28 (1839) verwendet einen komplexen Klaviersatz, der über weite Strecken auf drei und nicht den üblichen zwei Systemen notiert ist. Die zunächst in der mittleren Stimme platzierte Melodie könnte man sich ohne weiteres mit einem poetischen Text unterlegt vorstellen; und wenn ihre Reprise – nach einem Mittelteil, in dem die Melodie in der oberen Stimme die Erwiderung eines zweiten (weiblichen?) Sprechers auf den (männlichen?) ersten suggeriert – auf einem klimaktisch hohen Ton abbricht, woran sich eine neue, fast rezitativhaft wirkende Passage anschließt, ist die “sprechende” Qualität der Komposition unverkennbar. In einem Brief an Clara von 30. Dezember 1839 gestand Robert, dass sie ihn zu diesen Stücken inspiriert habe, meinte aber, sie seien es nicht wert, ihr gewidmet zu werden (op. 28 wurde 1840 mit einer Widmung an Heinrich II. Graf von Reuss-Köstritz veröffentlicht). Clara antwortete daraufhin:

Da weiß ich denn doch nichts Zarteres
als diese 3 Romanzen, besonders
die Mittelste, die ja das schönste
Liebesduett.

Clara Schumann: Romance op. 5 Nr. 3

Die "Romance" aus Claras *Quatre Pièces caractéristiques* op. 5 entstand vor Schumanns op. 28: Die vier Stücke wurden in den Jahren 1833 – 1836 komponiert und zwei Jahre später veröffentlicht. Die Überschrift *Andante con sentimento* entspricht ebenfalls Kochs Definition; in formaler Hinsicht handelt es sich jedoch um ein komplexeres Werk als das von Robert, außerdem impliziert es eher eine tragische als eine verliebte Stimmung. Der Anfangsteil in H-Dur moduliert im Quintenzirkel abwärts nach D-Dur; der in dieser Tonart stehende kontrastierende Mittelteil (*Con anima*) führt sodann zurück in eine Wiederholung des Beginns, der nun jedoch in der Tonikavariante h-Moll steht. (Jahre später sollte Johannes Brahms in seinem Klaviertrio in H-Dur op. 8 denselben unkonventionellen Wechsel von Dur nach Moll in derselben Tonart vollziehen.)

**Clara Schumann: Le Ballet des Revenants
op. 5 Nr. 4**
Der h-Moll-Schluss von Claras "Romance"

verbindet dieses Stück mit dem letzten der Gruppe – die *Scène fantastique* mit dem Titel "Le Ballet des Revenants" bewegt sich im Verlauf ihrer vielgliedrigen quasi-palindromischen Struktur (ABCDCBA) von h-Moll zurück nach H-Dur. Dass das Stück bereits im Juli 1833 vorlag, lässt sich aus dem Briefwechsel zwischen Robert und Clara ersehen; Clara stand zu dem Zeitpunkt kurz vor ihrem vierzehnten Geburtstag und sprach Robert noch mit "Herr Schumann" an. Ebenfalls der Korrespondenz zu entnehmen ist, dass sie das Stück als ihren "Doppelgängerchor" bezeichnete; hierfür gibt es mindestens zwei autobiographische Kontexte.

Zum einen pflegte Schumann zur Belustigung der Wieck-Kinder Märchen und Geistergeschichten zu erfinden (1830 lebte er im Wieckschen Haushalt), und in einem Brief vom 11. Januar 1832 (Clara war in Frankfurt) erwähnt er unter anderem "sechs neue Doppelgänger geschichten". Dann, am 13. Juli 1833, als ihre Beziehung sich deutlich vertiefte, machte er einen "sympathetischen Vorschlag", und zwar solle zu einer bestimmten Zeit, während Robert "das Adagio aus Chopin's Variationen" (über "Là ci darem la mano" op. 2) spielte, ein jeder "sehr stark ... ja ausschließlich" an den anderen denken. Er fuhr fort:

Der Punkt würde wahrscheinlich über dem Thomaspförtchen seyn, als wo sich unsre Doppelgänger begegnen.

In ihrer Antwort erwähnt Clara die Vollendung ihres "Doppelgängerchors", dem sie "noch 3 Theil" hinzugefügt hatte.

Sonate in fis-Moll op. 11

Die "Doppelgänger"-Verbindung dauerte bis ins Jahr 1835, als Clara in einem Brief von 31. August erwähnte, sie habe von ihrem "Danse de Fantômes" (Doppelgängerchor)" und von "Une nuit de sabbat" (Hexenchor)" eine Reinschrift angefertigt; das letztgenannte Werk erschien mit dem Titel "Impromptu: Le Sabbat" als Eröffnungstück der Sammlung op. 5, nachdem es zunächst separat als "Hexentanz" veröffentlicht worden war. Wichtiger ist jedoch, dass sie ihren Antwortbrief auf ein Schreiben Roberts mit den Worten beginnt: "Eben wand ich mich wie ein Wurm durch Ihre Sonate." Dies bezieht sich auf Schumanns op. 11, dessen komplexe Genese in die Jahre 1833 – 1835 fiel. Das Werk wurde 1836 ohne direkte Nennung von Schumanns Namen veröffentlicht, stattdessen war es "CLARA zugeeignet von FLORESTAN und EUSEBIUS", wobei diese beiden Figuren zu Schumanns halbimaginärem "Davidsbund" gehörten und

die extrovertierte bzw. introvertierte Seite seiner poetischen Natur repräsentierten.

Dass Roberts Sonate und Claras "Doppelgängerchor" etwa zur selben Zeit entstanden, ist umso bedeutsamer, als es zwischen den beiden Werken einige auffällige Verbindungen gibt. Am offensichtlichsten ist der Umstand, dass die aus sechs Tönen bestehende melodische Figur in Claras Stück, die mit einem Achtel-Auftakt beginnt und das Intervall einer verminderten Quinte nachzeichnet, auch das Hauptmotiv der Exposition im ersten Satz (*Allegro vivace*) von Schumanns Sonate bildet, nun in der Form einer reinen Quinte und mit einer punktierten Erweiterung (die Clara am Ende ihres Stückes auch ihrer eigenen Version des Motivs aufpfropfte). Doch auch die generelle Anlage der beiden Stücke ist ähnlich: Anders als die konventionelle langsame Einleitung einer Sonate oder eines sinfonischen Satzes schwingt sich die "Introduzione" (*Un poco Adagio*) von Schumanns op. 11 nicht zu einem Höhepunkt auf dem Dominantakkord auf, von dem sich normalerweise sodann der Hauptsatz des Satzes entwickelt; vielmehr bildet sie einen eigenen, in sich geschlossenen Satz, auch wenn ein Teil des hier verarbeiteten musikalischen Materials in der Durchführung erneut auftaucht. Das

gleiche trifft auf Claras Eröffnungsabschnitt zu, dessen in H-Dur stehendes Ende den sich durch das ganze Stück ziehenden modalen Wechsel antizipiert.

Roberts "Introduzione" bringt uns zurück zu der Frage des "verborgenen" Liedes. Die Tonart fis-Moll und der herbe Ton der zu Beginn erklingenden, vielleicht an eine französische Ouvertüre erinnernden doppelpunktierten Figur weichen einer in Oktaven präsentierten Melodie in A-Dur, die die provokante Anweisung *sotto voce* trägt. Diese Melodie taucht erneut in dem kurzen langsamen Satz mit dem Titel "Aria" auf. Dies hat den Effekt, als sei die zufällig in der improvisatorischen "Introduzione" entdeckte Melodie nun zu einer ausgewachsenen Komposition ausgearbeitet worden. Tatsächlich aber handelt es sich bei der "Aria" um die transponierte Bearbeitung (das Original steht in F-Dur) eines echten Liedes (Anhang M2, Nr. 7), das Robert am 31. Juli 1828 komponiert hatte.

Das Lied "An Anna [II]" ist eine von mehreren frühen Vertonungen Roberts von Texten Justinus Kerners, dessen Dichtungen er sich 1840 für seine *Liederreihe* op. 35 erneut zuwenden sollte. Der Liedtext behandelt die Rede eines sterbenden Soldaten an seine Geliebte. Obwohl das

Lied – gemeinsam mit zwei weiteren Liedern aus dem Jahr 1828 – erst 1893 veröffentlicht wurde, wusste Clara anscheinend von seiner Integration (in leicht veränderter Form) in die Sonate: In einem Brief vom 23. Juni 1838 an Robert bemerkte sie mit Bezug auf seine Abwesenheit kurz zuvor:

Ahndest Du wohl daß ich ... mal wieder
in der Sonate geschwärmt; das Lied ist
doch wunderbar ergreifend, man erkennt
Dich so ganz.

Allerdings ist dies nicht der einzige Teil der Sonate, der die menschliche Stimme beschwört. Auf das "Intermezzo", das eine Art zweites Trio zu dem kraftvollen Scherzo bildet, folgt eine Überleitung mit der Bezeichnung *ad libitum scherzando*, die ein Rezitativ im Bariton-Register einführt; und auch diese implizierte Stimme wird – in einer Antwort in hoher Lage mit der Bezeichnung *Quasi Oboe* – in reine Instrumentalmusik verwandelt.

Zu einem früheren Zeitpunkt im selben Jahr, am 4. März 1838, hatte Clara über op. 11 geschrieben:

Einer meinte, es kämen Stellen darin vor,
wo man sich vor Dir fürchten könne –
ich fürchte mich nicht.

Der technische Anspruch der Sonate, und besonders das massive Finale, das grundlegend überarbeitet werden musste, sind in der Tat

zum Fürchten; man sollte sich allerdings vergegenwärtigen, dass ein Großteil von Schumanns früher Klaviermusik wegen ihrer so empfundenen Exzentrizität und formalen Komplexität verblüffte, wenn nicht gar furchtsame Reaktionen provozierte. Clara selbst war besorgt, dass vieles von dieser Musik zu esoterisch sein möge, um Robert wirkliche breite Anerkennung zu verschaffen, und sie drängte ihn immer wieder, in einem zugänglicheren Stil zu schreiben. In ähnlicher Weise sprach auch der Kritiker Carl Koßmaly in einem 1844 veröffentlichten grundlegenden Aufsatz über Schumanns Klaviermusik von "Ueberladung und Verworrenheit", wobei er mit diesen Begriffen speziell auf op. 11 anspielte.

Humoreske op. 20

Doch Koßmaly sah in den Werken der späteren 1830er Jahre auch eine allmähliche Zunahme von Einfachheit und Klarheit, und er lobte besonders die *Humoreske* op. 20, die im August 1839 mit einer Widmung an die Pianistin und Komponistin Julie von Webenau veröffentlicht wurde. Koßmaly lenkte die Aufmerksamkeit seiner Leser besonders auf folgende Eigenschaften:

die grosse Mannichfaltigkeit in Inhalt und Form, der stete und rasche, obwohl

immer natürliche und ungezwungene Wechsel der verschiedenartigsten Bilder, Vorstellungen und Empfindungen, der phantastisch und traumhaft durcheinanderwogenden und verdämmernden Erscheinungen, wodurch das Interesse von Anfang bis zu Ende nicht nur wach erhalten, sondern fortwährend immer gesteigert wird.

Obwohl Koßmaly diese Musik verständlicher fand als etwa op. 11, ist die *Humoreske* – der Titel ist von einer literarischen Gattung entlehnt und Schumann war der erste, der ihn auf die Musik übertrug – in formaler Hinsicht keineswegs geradlinig. Ähnlich wie *Carnaval* ist das Werk aus einer kaleidoskopischen Sequenz musikalischen Materials konstruiert, das sich irgendwo zwischen miteinander verwobenen Abschnitten und unabhängigen Sätzen bewegt; für Schumann – ebenso wie für seinen literarischen Helden Jean Paul – bedeutete Humor nicht so sehr das auf triviale Weise Komische als vielmehr etwas Intellektuelleres und spezifisch Deutsches, das "die glückliche Verschmelzung von Gemütlich und Witzig" betraf, wie er es in einem Brief vom 15. März 1839 ausdrückte. Wenn der Eröffnungsabschnitt (den Robert separat komponierte und am 26. Januar 1839

als "ein Rondolett, ein kleines" bezeichnete) nach einer Passage mit viel schnellerer Musik *en miniature* wiederkehrt, mag der Hörer sich fragen, ob es sich hier um das Ende eines größeren Abschnitts handelt oder um die erste von mehreren ähnlichen Passagen, die damit die Form des Werks festlegen; doch die zu Beginn erklangene Musik taucht nicht wieder auf und so entzieht sich der genaue Status dieser Wiederholung unserer Definition.

Nach dieser einzigartigen Wiederholung präsentiert der mit *Hastig* überschriebene Abschnitt eine "Innere Stimme", die auf einem separaten mittleren System notiert ist. Die als solche gekennzeichnete Melodie ist ein Destillat von Elementen der Stimmführung in der rechten und linken Hand; doch wie Charles Rosen bemerkt hat, soll dieses separate System

nicht gespielt werden ... Was wir hören,
ist das Echo einer ungespielten Melodie,
die Begleitung eines Lieds (meine
Hervorhebung).

Beginnend mit der in op. 11 zu beobachtenden Transformation eines bereits existierenden Lieds in eine instrumentale "Arie" geht Schumann hier noch einen Schritt weiter und erschafft ein imaginäres Lied ohne Worte, eine "innere Stimme", wie Rosen es ausdrückt,

die nie nach außen dringt. Sie nimmt Gestalt lediglich im Kopf des Hörers an und existiert nur durch ihr Echo.

Wir können uns die Worte allerdings vorstellen, denn Robert teilte Clara am 11. März 1839 mit, dass die *Humoreske* entstanden sei, während seine Gedanken von ihr erfüllt waren. Und wie er bereits zwei Monate zuvor, am 26. Januar, bemerkt hatte:

Das Romantische liegt aber nicht in den Figuren oder Formen; es wird ohnehin darin sein, ist der Componist nur überhaupt ein Dichter.

© 2015 Nicholas Marston

Übersetzung: Stephanie Wollny

Anmerkungen des Interpreten

Die Musik von Robert Schumann ist von zahlreichen Charakteren belebt. Bekannt sind uns sicherlich seine beiden Spitznamen, Florestan und Eusebius, die in etwa für seine extrovertierte und seine introvertierte Seite stehen, doch neben diesen beiden gibt es noch weitere Unterteilungen. Da ist die Welt von *Carnaval* op. 9, von *Papillons* op. 2 und *Faschingschwank aus Wien* op. 26, und auch die exquisiten "Abegg"-Variationen op. 1 gehören hierzu. Diese Werke manifestieren in recht geradliniger Weise die kreative

Energie des Künstlers, sind überaus kunstvoll gefertigt und stecken voller fantastischer Erfindungsgabe; im Grunde aber sind sie als geistig robust zu bezeichnen – man könnte auch sagen, sie sind dem Hörer unmittelbar zugänglich.

Die andere Welt ist die der *Humoreske* op. 20 und der eng mit dieser verwandten *Kreisleriana* op. 16, oder auch großer Abschnitte der fis-Moll-Sonate op. 11; in diesen Kompositionen ist eine viel dunklere Seite Schumanns am Werke – frenetisch getrieben, als gebe es keine inneren Parameter, von denen er sich leiten ließe. Seine harmonische und rhythmische Vorstellungskraft ist hier außer Rand und Band, sie scheint sich aus einer ihm innewohnenden fremden Quelle zu speisen. Sein Sinn für formale Struktur ist äußerst prekär, wenn nicht gar bereits abhanden gekommen; die einzelnen Teile sind nur noch durch manische Energie aneinander gebunden. Diese Werke sind ausgesprochen verstörend, sie bilden für Spieler und Hörer gleichermaßen eine Herausforderung: Ersterer hat mit dem Problem zu kämpfen, dass er klingt, als habe er die Kontrolle verloren, was aber nicht der Fall ist; und letzterer ist häufig desorientiert wie ein ruderloses Boot auf hoher See. Dem Solisten wird enorme emotionale und physische

Energie abverlangt, während der Hörer große Bereitwilligkeit zeigen muss, sich dieser recht turbulenten Erfahrung ohne Vorbehalte auszusetzen.

Die – persönliche und professionelle – Präsenz von Clara ist in allen Klavierwerken Robert Schumanns zu spüren. Auch sie komponierte, und in einer frühen glücklichen Phase ihrer belasteten Beziehung tauschten die beiden regelmäßig musikalische Ideen aus, manche mit versteckten Andeutungen, andere ohne. Wer kann wissen, ob das kleine Fandango-Thema in Claras “Ballet des Revenants” aus dem ersten Satz von Roberts großartiger Sonate op. 11 übernommen ist oder ob es sich umgekehrt verhielt? (Beide Werke entstanden etwa zur gleichen Zeit in den frühen 1830er Jahren.) Und wo schürfte sie in ihren Teenager-Jahren und fand für das Ende ihrer “Romance” eine Ausdrucksform von solch früher Melancholie? Welch eine Inspiration muss sie für Robert gewesen sein, dass er sein kleines Meisterwerk, die “Romanze” op. 28 Nr. 2, in der Zeit ihrer Trennung schrieb; wie innig muss sie seiner Psyche verbunden gewesen sein, dass in diesem Liebesduett keine Stimme sich ohne die andere bewegt!

© 2015 Imogen Cooper
Übersetzung: Stephanic Wolny

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-Orchester Amsterdam, dem Leipziger Gewandhausorchester, dem Budapester Festivalorchester und dem NHK Sinfonieorchester Tokio konzertiert. Zudem hat sie mit allen großen britischen Orchestern, wie dem London Symphony Orchestra unter Daniel Harding und dem Philharmonia Orchestra unter Christoph Eschenbach, zusammengearbeitet und in New York, Tokio, Paris, Wien, Prag und London Solo-Recitals 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*. Die vorliegende Einspielung ist nach einer CD mit Werken von Johannes Brahms und Robert Schumann ihre zweite Produktion bei Chandos. Imogen Cooper wurde in der Queen's New Year Honours List 2007 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. 1999 wurde ihr von der Universität Exeter die Ehrendoktorwürde in Musik verliehen; außerdem ist sie Ehrenmitglied der Royal Academy of Music. Im akademischen Jahr 2012 / 13 wirkte sie an der University of Oxford als Humanitas-Gastprofessorin für klassische Musik und Musikpädagogik.

Clara et Robert Schumann: Œuvres pour piano

Romances sans paroles

Bien que ce disque présente un récital de musique pour piano seul, le genre de la mélodie – spécifiquement du *Lied* allemand – et, plus généralement, le caractère implicite des paroles sont très proches de diverses manières.

Commençons par considérer deux pièces sous-titrées “Romanze” et “Romance”. Si Robert Schumann et Clara Wieck avaient consulté le *Musikalisches Lexikon* (1802) de Heinrich Christoph Koch, ils auraient lu que le terme *Romanze* se référerait à l’origine à un *Lied* [ce qui signifie un poème] écrit en vers lyriques et traitant d’un événement tragique ou amoureux dans un style très simple et naïf.

Koch poursuivait en expliquant que la mélodie sur laquelle un tel *Lied* pouvait être chanté devrait montrer de semblables caractéristiques. De même, les pièces instrumentales lentes présentant les mêmes aspects, et généralement de forme rondo ou autres très proche, ont été appelées *Romanzen*.

Robert Schumann: Romanze, op. 28 no 2

Les deux pièces enregistrées ici correspondent

largement à la définition de Koch. La deuxième des *Drei Romanzen*, op. 28 (1839), de Schumann utilise une riche texture pianistique nécessitant une notation sur trois portées plutôt que les deux habituelles pendant la plus grande partie de sa durée. La mélodie, d’abord placée dans la voix médiane, pourrait facilement supporter un texte poétique; et après la section centrale dans laquelle la mélodie de la partie supérieure suggère la réponse d’un second narrateur (une femme?) au premier (un homme?), la reprise de la mélodie initiale se brise sur une note aiguë suivie d’un trait quasi récitatif, la qualité “parlée” de la composition est sans équivoque. Écrivant à Clara le 30 décembre 1839, Robert reconnaissait qu’elle avait été l’inspiratrice de ces pièces, mais qu’elles n’étaient pas dignes de lui être dédiées (l’op. 28 fut publié en 1840 avec une dédicace au comte Heinrich II de Reuss-Köstritz). Clara lui répondit qu’elle ne connaissait

rien de plus tendre que ces 3 Romanzen, en particulier celle du milieu, qui est en effet le plus beau duo d’amour.

Clara Schumann: Romance, op. 5 no 3

La “Romance” extraite des *Quatre Pièces caractéristiques*, op. 5, de Clara est antérieure à celle de l’op. 28 de Robert: ces quatre morceaux furent composés entre 1833 et 1836, et publiés deux ans plus tard.

L’indication *Andante con sentimento* est de nouveau en accord avec la définition de Koch. Cependant, c’est une pièce plus complexe sur le plan formel que celle de Robert, et qui suggère un caractère plutôt tragique qu’amoureux. La première section en si majeur module en ré majeur pendant la section centrale contrastée (*Con anima*) qui conduit à la reprise du matériau du début – mais maintenant en si mineur, la tonique parallèle. (Bien des années plus tard, Brahms fera le même changement inhabituel du majeur au mineur, et dans la même tonalité, dans son Trio en si majeur, op. 8.)

Clara Schumann: Le Ballet des Revenants, op. 5 no 4

La fin en si mineur de la “Romance” de Clara relie cette pièce à celle qui conclut le recueil: la *Scène fantastique*, sous-titrée “Le Ballet des Revenants”, module de si mineur à si majeur à travers une structure en sections (ABCDCBA) presque comme un palindrome. Le fait que cette pièce était déjà composée à la date de

juillet 1833 est clair d’après la correspondance entre Robert et Clara, alors presque âgée de quatorze ans et utilisant encore le titre de “Herr Schumann” en s’adressant à lui. Un autre fait également évident dans les lettres de Clara est sa référence à la pièce comme étant son “Doppelgängerchor” (chœur double), pour lequel il existe au moins deux contextes autobiographiques.

Premièrement, Schumann avait l’habitude d’inventer des contes de fées et des histoires de fantômes pour amuser les enfants Wieck (il vécut avec la famille Wieck pendant l’année 1830), et dans une lettre du 11 janvier 1832 (Clara était à Francfort), il mentionne, entre autres choses, “six nouvelles histoires de Doppelgänger”. Deuxièmement, le 13 juillet 1833, alors que leur relation était clairement en train d’évoluer, il fit une “proposition attractive” selon laquelle l’un penserait à l’autre “attentivement et exclusivement” à un moment spécifique, tandis que Robert jouait “l’Adagio des Variations de Chopin” (sur “Là ci darem la mano”, op. 2). Et il ajouta:

Nos Doppelgänger se rencontreraient probablement au-dessus du petit portail de la Thomaskirche.

C’est en réponse à cela que Clara mentionne l’achèvement de son “Doppelgängerchor”, par l’addition de “trois parties supplémentaires”.

Sonate en fa dièse mineur, op. 11

Le lien "Doppelgänger" dura jusqu'en 1835, quand Clara écrivit dans une lettre datée du 31 août qu'elle avait recopié sa "Danse de Fantômes" ('Doppelgängerchor') et "Une nuit de sabbat" ('Hexenchor'), qui (intitulée "Impromptu: Le Sabbat") parut comme no 1 de l'op. 5 après avoir d'abord été publiée séparément sous le titre de "Hexentanz". Fait plus important cependant, la lettre commence par mentionner que la missive de Robert à laquelle elle était en train de répondre était arrivée "Juste au moment où j'étais en train de creuser mon chemin à travers ta sonate". Elle se référait à la Sonate, op. 11, de Schumann, dont la genèse complexe appartient aux années 1833 – 1835. Elle fut publiée en 1836 sans le nom de Schumann, mais "dédiée à Clara par Florestan et Eusebius", ces personnages étant des membres du "Davidsbund" à demi imaginaire de Schumann, et représentaient les deux tendances poétiques du compositeur, la première extravertie, la seconde introvertie.

Le fait que la Sonate, op. 11, de Robert et le "Doppelgängerchor" de Clara furent composés plus ou moins à la même époque est d'autant plus significatif compte tenu de certains liens frappants entre les deux œuvres. Le plus évident est le motif de six notes de la

pièce de Clara, commençant sur l'anacrouse d'une croche et soulignant le contour d'une quinte diminuée, qui est aussi le motif principal, maintenant transformé en une quinte juste et paré d'une extension pointée (que Clara avait greffée sur sa propre version à la fin de sa pièce), de l'exposition du premier mouvement (*Allegro vivace*) de la sonate de Schumann. Mais la forme d'ensemble des deux pièces est également similaire: au lieu de l'habituelle introduction lente d'un mouvement de sonate ou de symphonie, l'"Introduzione" (*Un poco Adagio*) de la Sonate de Schumann ne conduit pas à un point culminant sur un accord de dominante à partir duquel le mouvement principal va s'élaner, mais constitue un mouvement clos sur lui-même, même si certains éléments de son matériau réapparaîtront dans la section du développement. C'est également le cas de la section d'ouverture du "Doppelgängerchor" de Clara où le si majeur de la fin préfigure le déplacement modal à travers la pièce dans son ensemble.

L'"Introduzione" de Robert nous ramène à la question du lied "caché". Le motif doublement pointé du début, peut-être un souvenir de l'ouverture à la française, cède sa tonalité de fa dièse mineur et son ton austère pour laisser place à une mélodie en la majeur

en octaves, accompagnée de l'indication provocatrice *sotto voce*. Cette mélodie revient dans le bref mouvement lent intitulé "Aria". L'effet est un peu comme si la mélodie, découverte par hasard lors de l'"Introduzione" improvisée, est maintenant développée en une composition complète. Mais l'"Aria" est en réalité un remaniement transposé (l'original est en fa majeur) d'un réel *Lied* (Anhang M2, no 7) que Robert avait composé le 31 juillet 1828.

Ce lied, "An Anna [II]", est l'un de plusieurs textes de Justinus Kerner que Robert mis en musique au début de sa carrière, et il se tournera de nouveau vers ce poète en 1840 pour sa *Liederreihe*, op. 35. Le sujet est la déclaration d'un soldat mourant à sa bien-aimée avant d'expirer. Bien que ce lied, avec deux autres de 1828, ne fut publié qu'en 1893, Clara était évidemment consciente de sa présence transformée dans la sonate: écrivant à Robert le 23 juin 1838, elle remarqua que pendant la récente absence de Robert,

Je me suis laissée aller à la sonate
une fois de plus; le Lied est
merveilleusement émouvant, on te
reconnaît si totalement.

Ce n'est pas non plus le seul endroit de la sonate à invoquer la voix. L'"Intermezzo", qui forme un genre de second trio au puissant

Scherzo, est suivi par une transition portant l'indication *ad libitum scherzando* qui introduit un récitatif dans le registre du baryton; cette voix implicite est de nouveau transmuée en musique instrumentale pure dans la réponse d'une voix aiguë notée *Quasi Oboe*.

Plus tôt en 1838, le 4 mars, Clara écrivait à propos de l'op. 11 que

Quelqu'un a dit qu'il y a des endroits où
l'on pourrait être effrayé par toi – moi je
ne suis pas effrayée.

Les exigences techniques de la sonate, en particulier le gigantesque Finale qui nécessita d'importantes révisions, ont certes de quoi effrayer; mais il faut se rappeler que beaucoup des premières pièces pour piano de Schumann provoquèrent une certaine perplexité, sinon l'effroi, en raison de leur complexité formelle et de ce qui était perçu comme des excentricités. Clara craignait que bien des pages de cette musique étaient trop ésotériques pour apporter à Robert une reconnaissance vraiment large, et elle le pressait régulièrement à écrire dans un style plus accessible. De même le critique Carl Koßmaly, dans un important essai consacré à la musique pour piano de Schumann publié en 1844, parlait de "surcharge et de confusion", deux termes qu'il associait spécifiquement à l'op. 11.

Humoreske, op. 20

Mais Koßmaly percevait également une simplicité et une clarté croissantes dans les œuvres de la fin des années 1830, et louait tout particulièrement l'*Humoreske*, op. 20, publiée en août 1839 avec une dédicace à la pianiste et compositeur Julie von Webenau. Koßmaly attirait l'attention sur

la grande variété de contenu et de forme, la constante et rapide succession d'images très diverses, mais cependant toujours naturelles et spontanées, les idées et les sentiments imaginaires, les phénomènes fantasques et oniriques qui se gonflent et se fondent l'un dans l'autre, non seulement maintiennent, mais augmentent continuellement l'intérêt du début à la fin.

Bien que Koßmaly ait trouvé cette musique plus facile à comprendre que par exemple la Sonate, op. 11, l'*Humoreske* – le titre est emprunté au genre littéraire, et Schumann fut le premier à l'appliquer à de la musique – est loin d'être simple du point de vue formel. Un peu comme *Carnaval*, l'œuvre est construite à partir d'une séquence kaléidoscopique de matériau dont le statut se trouve quelque part entre des sections interdépendantes et des mouvements indépendants; pour Schumann, comme pour son héros littéraire, Jean Paul,

Humor ne se rapportait pas au comique trivial, mais plutôt à quelque chose de plus intellectuel et de spécifiquement allemand, impliquant "l'union heureuse entre la jovialité détendue et l'esprit vif", comme il le dit dans une lettre du 15 mars 1839. Lorsque la section d'ouverture (que Schumann composa indépendamment, se référant à elle le 26 janvier 1839 comme un "petit Rondolett") revient en miniature à la suite d'une musique beaucoup plus rapide, l'auditeur peut se demander si elle marque la fin d'une grande section ou la première de plusieurs de ces retours qui définiront la forme; mais la musique d'ouverture ne réapparaîtra pas, ce qui rend le statut précis de cette répétition insaisissable.

Suivant cette répétition unique, la section notée *Hastig* présente "une voix interne" écrite sur une portée supplémentaire entre les deux autres. La mélodie désignée est une distillation d'éléments provenant de la conduite des voix de la main droite et de la main gauche. Mais comme Charles Rosen l'a observé, cette portée séparée

ne doit pas être jouée... Ce que l'on entend est l'écho d'une mélodie non exécutée, *l'accompagnement d'une chanson* (italiques du présent auteur).

De la transformation dans la Sonate, op. 11, d'un *Lied* existant en un "Aria" instrumental,

Robert est passé ici à l'étape supplémentaire de créer une romance sans paroles imaginaire, "une voix intérieure", comme le dit Rosen, qui n'est jamais extériorisée. Elle a son être dans l'esprit et son existence seulement à travers son écho.

Cependant, il nous est possible d'imaginer les paroles, car Robert avait écrit à Clara le 11 mars 1839 que l'*Humoreske* avait été composée pendant qu'il pensait beaucoup à elle. Et comme il l'avait déjà remarqué deux mois plus tôt, le 26 janvier,

le Romantique ne se trouve pas dans les figurations et les formes; il ne sera présent que si le compositeur est un poète.

© 2015 Nicholas Marston

Traduction: Francis Marchal

Note de l'interprète

La musique de Robert Schumann est peuplée de nombreux personnages. Si l'on connaît les surnoms de Florestan et d'Eusébius qu'il s'était donnés, représentant *grosso modo* l'extraverti et l'introverti, il existe aussi d'autres subdivisions au-delà de ces deux caractères. Il y a l'univers du *Carnaval*, op. 9, et des *Papillons*, op. 2, du *Faschingsschwank aus Wien*, op. 26, et même des exquises Variations "Abegg", op. 1. Ces pièces, qui

constituent une manifestation d'énergie assez simple, sont extrêmement bien écrites et imprégnées d'une imagination fantasque, mais elles demeurent fondamentalement saines d'esprit – accessibles pourrait-on dire.

L'autre univers est celui de l'*Humoreske*, op. 20, et des très proches *Kreisleriana*, op. 16, ou encore de certains longs passages de la Sonate en fa dièse mineur, op. 11, un univers dans lequel un côté bien plus sombre de Schumann est à l'œuvre, frénétiquement entraîné comme si aucun paramètre interne n'était là pour guider le compositeur. Son imagination harmonique et rythmique se déchaîne, et semble provenir d'une autre source en lui. Son sens de la structure se trouve dangereusement menacé, sinon absent; les pièces ne maintiennent leur équilibre que grâce à une énergie maniaque. Ces œuvres sont profondément troublantes et difficiles à la fois pour l'interprète – qui doit donner le sentiment d'être hors de contrôle alors qu'il ne l'est pas en réalité – et l'auditeur – qui se trouve souvent désorienté, tel un bateau en mer sans gouvernail. Une énorme énergie émotionnelle et physique est exigée de l'interprète, ainsi qu'une grande bonne volonté de la part de l'auditeur qui doit s'ouvrir à cette expérience quelque peu chaotique, sans aucune défenses.

L'existence de Clara Schumann est constante dans toutes les œuvres pour piano de Robert, personnellement et professionnellement. Elle aussi était compositeur, et pendant un espace de bonheur au début de leur relation tendue, ils échangeaient des idées, dont certaines ont des significations cachées, d'autres non. Qui peut savoir si le petit thème de fandango de son "Ballet des Revenants" provient du premier mouvement de la grande Sonate, op. 11, de Robert ou inversement (ces partitions furent composées à peu près à la même époque, au début des années 1830)? Et où a-t-elle puisé dans son âme adolescente cette expression de mélancolie précoce qui pointe à la fin de sa "Romance"? Quelle source d'inspiration a-t-elle dû être pour Robert pour qu'il écrive ce petit chef-d'œuvre, la "Romanze", op. 28 no 2, pendant leur période de séparation! Et combien liée à son psychisme pour qu'aucune voix ne bouge sans l'autre dans ce duo d'amour!

© 2015 Imogen Cooper
Traduction: Francis Marchal

Saluée 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 sous la direction de Sir Colin Davis, avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Sir Simon Rattle, 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 sous la direction de Daniel Harding et le Philharmonia Orchestra sous la direction de 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 au Wigmore Hall. Son récent cycle d'œuvres pour piano de Schubert a été enregistré en public à Londres et publié sous le titre *Schubert Live*. Le présent album est son deuxième disque pour Chandos Records – le premier avait été consacré à des œuvres de Brahms et de Robert Schumann. Imogen Cooper a été nommée commandeur de l'Ordre de l'Empire britannique (CBE) en 2007, et a obtenu l'Instrumentalist

Award de la Royal Philharmonic Society en 2008. Docteur *honoris causa* en musique de l'Université d'Exeter, elle est également membre honoraire de la Royal Academy of

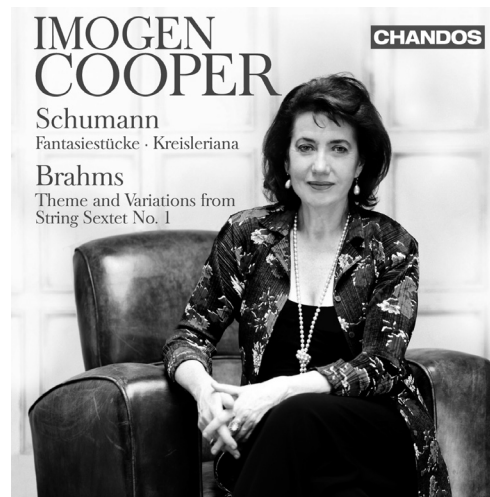
Music de Londres. Elle a été professeur invité (Humanitas Visiting Professor) en musique classique et en éducation musicale à l'Université d'Oxford pour l'année 2012 – 2013.



Susie Ahlburg

Imogen Cooper

Also available



CHAN 10755

Schumann: Fantasiestücke · Kreisleriana
Brahms: Theme and Variations from String Sextet No. 1



You can 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 (17 March 2014), and Peter Law (other dates)

Recording producer Rachel Smith

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineer Rosanna Fish

Editor Rachel Smith

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Concert Hall, Snape Maltings, Suffolk; 17 – 20 March 2014

Front cover Photograph of Imogen Cooper by Sussie Ahlburg

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. Ltd (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2015 Chandos Records Ltd

© 2015 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

SCHUMANN, CLARA AND ROBERT: PIANO WORKS – Cooper

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10841

Robert Schumann (1810 – 1856)

- 1-5 Humoreske, Op. 20 (1838–39) 27:08
in B flat major · in B-Dur · en si bémol majeur
- 6 Romanze, Op. 28 No. 2 (1839) 4:05
in F sharp major · in Fis-Dur · en fa dièse majeur

Clara Wieck-Schumann (1819 – 1896)

- 7 Romance, Op. 5 No. 3 (1833–36) 3:07
in B major / B minor · in H-Dur / h-Moll · en si majeur / si mineur
- 8 Le Ballet des Revenants, Op. 5 No. 4 (1833) 5:06
(*Scène fantastique*)
in B minor · in h-Moll · en si mineur

Robert Schumann

- 9-12 Sonata, Op. 11 (1833–35) 31:43
in F sharp minor · in fis-Moll · en fa dièse mineur

TT 71:13

Imogen Cooper piano

© 2015 Chandos Records Ltd © 2015 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

SCHUMANN, CLARA AND ROBERT: PIANO WORKS – Cooper

CHANDOS
CHAN 10841

CHANDOS
CHAN 10841