



CD-944 DIGITAL

Schumann | Martin Fröst clarinet | Roland Pöntinen piano



SCHUMANN, Robert (1810-1856)

Drei Romanzen, Op. 94 (*Breitkopf & Härtel*) **12'32**

- | | | |
|-----|---------------------------|------|
| [1] | I. <i>Nicht schnell</i> | 3'23 |
| [2] | II. <i>Einfach, innig</i> | 3'58 |
| [3] | III. <i>Nicht schnell</i> | 4'56 |
-

Four transcriptions for clarinet and piano **7'00**

- | | | |
|-----|--|------|
| [4] | Herzeleid (T. Ullrich), Op. 107 No. 1 (<i>Peters</i>) | 1'40 |
| [5] | Die Spinnerin (Paul Heyse), Op. 107 No. 4 (<i>Peters</i>) | 1'10 |
| [6] | Sängers Trost (Kerner), Op. 127 No. 1 (<i>Peters</i>) | 2'03 |
| [7] | Abendlied (Kinkel), Op. 107 No. 6 (<i>Peters</i>) | 1'57 |
-

Fünf Stücke im Volkston, Op. 102 (*Peters*) **15'26**

- | | | |
|------|--|------|
| [8] | I. <i>Mit Humor</i> („Vanitas vanitatum“) | 2'45 |
| [9] | II. <i>Langsam</i> | 3'23 |
| [10] | III. <i>Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen</i> | 4'23 |
| [11] | IV. <i>Nicht zu rasch</i> | 1'53 |
| [12] | V. <i>Stark und markiert</i> | 2'39 |
-

Four transcriptions for clarinet and piano **9'34**

- | | | |
|------|--|------|
| [13] | Mein schöner Stern! (Rückert), Op. 101 No. 4 (<i>Peters</i>) | 2'36 |
| [14] | Dein Angesicht (Heine), Op. 127 No. 2 (<i>Peters</i>) | 1'55 |
| [15] | Abendlied für Klavier vierhändig. <i>Espressivo e ben sostenuto</i> (<i>Peters</i>) | 2'28 |
| [16] | Nachtlied (Goethe), Op. 96 No. 1 (<i>Peters</i>) | 2'26 |

17 I. *Zart und mit Ausdruck*

3'18

18 II. *Lebhaft, leicht*

3'19

19 III. *Rasch und mit Feuer*

4'00

Martin Fröst, clarinet

Roland Pöntinen, piano

INSTRUMENTARIUM:

A clarinet: Chadash; B flat clarinet: Buffet Crampon Festival. Mouthpiece: Kanter
Grand Piano: Steinway D. Piano technician: Stefan Olsson

Recording data: April 2002 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Hans Kipfer

Neumann microphones; Studer Mic AD 19 pre-amplifier; Yamaha O2R mixer; Genex GX 8500 MOD recorder;
Stax headphones

Producer: Hans Kipfer

Digital editing: Matthias Reuland, Michael Silberhorn

Cover text: © Horst A. Scholz 2002

Translations: Andrew Barnett (English); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front and back cover photographs: © Misha Pedan

Front cover design: Anders Malmströmer

Booklet photograph of Roland Pöntinen: © Johan Palmgren

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide. If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40 • e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

© & © 2002, BIS Records AB, Åkersberga.

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.

Anyone who examines the instructions concerning choice of instruments in the chamber music duos that **Robert Schumann** wrote in 1849 might make the malevolent claim that the alleged problem that Schumann had in larger works was already evident in his smaller ones: the question of appropriate instrumentation. In these works Schumann leaves the choice relatively open; he is happy not only with the clarinet but also with the violin or cello. In the nineteenth century, however, the words 'ad libitum' in the instrumental specification of a piece of music were perceived as something of an embarrassment, as the concept of tonal colour attained a level of meaning that no longer permitted any latitude in terms of the instruments used. A piece of music had to convey uniqueness rather than adaptability; the composer's vision had to include a precise sonic impression of what he had composed – otherwise the piece was suspected of lacking true value. The times when one would allow a piece to be played on anything from the piccolo to the double bass – in order to maximize the income that the work generated – were virtually over.

Economic reasons alone, however, cannot have been the determining factor in Schumann's wide instrumental tolerance. His œuvre also contains works that owe more to an abstract idea of melody, but are not specifically tailor-made for one instrument: they are not crammed full of idiomatic devices (such as arpeggios or double-stopping for string instruments), but correspond instead to an acoustic conception that can perhaps be traced back to Schumann's pianistic background. This seems to be especially true of the chamber pieces from 1849 recorded on this disc. After a long period of concentration on the piano, in 1849 Schumann composed several works for a string or wind instrument with piano, intended primarily for domestic music-making. (One might see this as Schumann's way of turning aside from the political turmoil of the era, particularly in Dresden – Schumann wrote in his housekeeping book in May 1849: 'horror upon horror; through the city with Clara; image of a terrible revolution'.)

Various different alternatives are prescribed for the solo part: the *Phantasiestücke* (*Fantasy Pieces*), Op. 73, written in February 1849, can for instance be played on the clarinet, violin or cello, in each case with piano. The title 'fantasy pieces' – as with the similarly named collections, Opp. 12, 88 and 111 – alludes to the Romantic world that

fired Schumann's imagination, and announces his aim of giving greater formal weight to the flood of moods and free associations than the relatively constricting limits of sonata form would permit. The title originally planned, 'Soiréestücke', would seem to be an attempt on Schumann's part to focus on the social context of these magical pieces (Heinrich Heine described the ingredients of a soirée rather maliciously: '...enough light to provide illumination, enough mirrors to see your own reflection, enough people to be jostled hotly, enough sugared water and ice to cool down again'). Three pieces are here combined, played *attacca*. The first is a transfigured song in A minor, the second is of more cheerful disposition with wide leaps and an echo-like trio. The third fantasy piece begins urgently, ardently; with its impulsive, ascending main theme it refers back to the trio of its predecessor, and moreover contains multi-faceted, ornate piano writing.

The *Fünf Stücke im Volkston* (*Five Pieces in the Folk Style*) for cello or violin with piano, Op. 102, followed two months later; Clara Schumann was delighted by their 'freshness and originality'. The folk-song-like inclination of the upper part provides sufficient justification to align the pieces' possible instrumental combinations with those of Op. 73 by suggesting the clarinet as a further possibility. The first piece is marked not only *Mit Humor* ('with humour') but also with the decidedly unhumorous motto *Vanitas vanitatum* ('vanity of vanities'); the apparently paradoxical intermingling of two opposing conditions is, however, a typically Romantic phenomenon. The slow piece that follows is an excellent example of Schumann's compelling lyrical creativity which, in the third piece (*Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen* ['not fast, to be played with ample tone']), acquires a degree of passion. The fourth piece (*Nicht zu rasch* ['not too fast']) proves to be a scherzo in D major with a heartfelt trio in B minor; this is followed by the fifth piece (*Stark und markiert* ['strong and emphatic']) which, with its eccentric triplets, forms an effective conclusion.

In December 1849 Schumann composed the last member of this 'family of works': the *Drei Romanzen* (*Three Romances*) for oboe (violin ad lib.) and piano, Op. 94, which he gave to his wife Clara as a Christmas present. The emphatically melodic and well-balanced formal structure of these pieces makes them extremely appropriate for such an occasion. In the case of these pieces, too, the clarinet has staked its claim as an alternative solo

instrument (or, perhaps, successfully sneaked in against Schumann's original intention?). Another work from 1849 is the set of 12 *vierhändigen Klavierstücke für kleine und große Kinder* (12 *Four-hand Piano Pieces for Small and Big Children*), Op. 85, a birthday present for Schumann's daughter Marie (b. 1841); the last of the set is the harmonically charming **Abendlied** (*Evening Song*).

The instrumental transcription of songs was another common musical practice of the era; in such works the richly expressive clarinet does not seek to establish itself in competition to the voice (even though the selection here of songs from the years around 1850 includes **Sängers Trost** [*The Singer's Comfort*], a selfless tribute to vocal music). Rather, to an extent, it explores the same territory as the other works: that of a chamber duo focused on the upper part. The singer's comfort may reside in the fact that Martin Fröst's clarinet cannot actually 'speak'. At least, not yet.

© **Horst A. Scholz 2002**

The Swedish clarinetist **Martin Fröst** has rapidly become one of the leading and most sought-after clarinet players of his generation. His performances have earned him the unanimous praise of press, concert audiences, conductors and fellow musicians. A frequent guest at international chamber music festivals, he has established a musical co-operation with some of the most prominent instrumentalists today, giving concerts at such venues as the Lincoln Center in New York, the Vienna Konzerthaus, the Concertgebouw in Amsterdam, the Wigmore Hall in London and the Musée du Louvre in Paris, as well as at the Bergen Festival; he also appears as a soloist with prestigious orchestras all over the world such as the Philharmonia Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra and Czech Philharmonic Orchestra.

Martin Fröst is a daring performer who has inspired numerous composers to write for him: for instance the *Clarinet Concerto* by Anders Hillborg, with its elements of choreography and mime, has enjoyed triumphant success and is increasingly in demand. He also collaborates closely with dancers, mime artists, and choreographers to create and inspire new aspects of musical creativity. Martin Fröst has made a number of successful recordings on BIS.

The Swedish pianist **Roland Pöntinen** was born in 1963. He made his début at the age of 17 with the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra and has since then performed with the major orchestras in Europe, Russia, the USA, Japan, Korea, Australia and New Zealand. He has cooperated with such conductors as Neeme Järvi, Paavo Järvi, Yevgeny Svetlanov, Rafael Frühbeck de Burgos, Esa-Pekka Salonen, Jukka-Pekka Saraste, Franz Welser-Möst, Sergiu Comissiona, Leif Segerstam, Okko Kamu and Sixten Ehrling. Although a true virtuoso with a concerto repertoire ranging from the classics to unusual and demanding works such as the Barber, Ligeti and Scriabin concerti, Roland Pöntinen devotes considerable attention to the recital repertoire and is also a very keen chamber music player. He is much in demand at festivals such as the Berlin Festival, Schleswig-Holstein Festival, Edinburgh Festival, La Roque d'Anthéron Festival, Maggio Musicale Fiorentino, Oviedo Piano Festival, Kuhmo Chamber Music Festival and Salzburg Festival. Roland Pöntinen is also a composer. In 1988 his *Blue Winter* (BIS-CD-348) was given its first concert performance in Carnegie Hall by the Philadelphia Orchestra conducted by Wolfgang Sawallisch.



Roland Pöntinen

Wer die Besetzungsangaben der Kammermusikduos von **Robert Schumann** aus dem Jahr 1849 liest, könnte boshaft behaupten, bereits im Kleinen zeige sich, was Schumann im Großen (angeblich) Probleme bereitete: die Frage der angemessenen Instrumentation. Schumann läßt die Besetzung hier relativ offen, ist etwa neben der Klarinette auch „ad libitum“ mit der Violine oder dem Violoncello zufriedenzustellen. Ein „ad libitum“ aber in der Besetzungsangabe einer Komposition wurde im 19. Jahrhundert, als die Kategorie „Klangfarbe“ eine Bedeutung erlangte, die besetzungstechnische Freiheit nicht mehr zuließ, nachgerade als peinlich empfunden. Das Werk hatte Einmalig-, nicht Beliebigkeit zu vermitteln; die Vision des Komponisten hatte die konkrete klangliche Gestalt des Komponierten mit einzuschließen, andernfalls sie als minderwertig beargwöhnt wurde. Nahezu vorbei die Zeiten, wo man des größeren Absatzes wegen ein Musikstück für nahezu alles zwischen Pikkoloflöte bis Kontrabaß freigab.

Ökonomische Gründe allein aber dürften für Schumanns Besetzungstoleranz nicht ausschlaggebend gewesen sein. In seinem Schaffen finden sich vielmehr auch Werke, die einer eher abstrakten Idee melodischer Konzeption verpflichtet sind, welche keinem speziellen Instrument auf den Leib geschrieben ist: Sie strotzen nicht vor idiomatischen Wendungen (wie etwa Arpeggien oder Doppelgriffe für Streicher), sondern entsprechen einer Klangvorstellung, die man vielleicht auf Schumanns pianistischen Hintergrund zurückführen kann. Dies scheint besonders in der hier eingespielten Kammermusik aus dem Jahr 1849 so. Nachdem Schumann sich lange Zeit intensiv mit dem Soloklavier beschäftigt hatte, komponierte er in jenem Jahr mehrere Werke für ein Streich- oder Blasinstrument und Klavier, die vor allem für das häusliche Musizieren gedacht waren (Man mag darin eine Abwendung von den politischen Unruhen jener Zeit, zumal in Dresden, sehen – „Schrecken auf Schrecken; mit Clara durch die Stadt; Bild einer schauerlichen Revolution“, schrieb er im Mai 1849 in sein Haushaltsbuch).

Für die Soloparts sind Besetzungsalternativen vorgesehen; in den Anfang Februar 1849 komponierten **Phantasiestücken** op. 73 können dem Klavier etwa Klarinette, Violine oder Violoncello an die Seite treten. Der Titel Phantasiestücke verweist – wie die ebenso betitelten Opera 12, 88 und 111 – auf die romantische Gedankenwelt Schumanns, bekundet seinen Anspruch, dem Fluß der Stimmungen und freien Assoziationen mehr for-

males Gewicht zu geben, als dies die vergleichsweise eng gezogenen Grenzen der Sonatenform erlaubten; mit dem ursprünglichen Titel „Soiréestücke“ scheint Schumann hingegen auf den gesellschaftlichen Rahmen dieser zauberhaften Stücke gezielt zu haben („... genug Licht, um beleuchtet zu werden, genug Spiegel, um sich betrachten zu können, genug Menschen, um sich heiß zu drängen, genug Zuckerwasser und Eis, um sich abzukühlen“, so beschrieb Heinrich Heine etwas maliziös die Ingredienzen einer Soirée). Drei *attacca* ineinander übergehende Stücke sind hier vereint, das erste ein verklärter a-moll-Gesang, das zweite von frohgemuterem Zuschnitt, mit weiten Sprüngen und einem echoartig gestalteten Trio. Rasch und mit Feuer beginnt das dritte Phantasiestück, das sich mit seinem impulsiv aufsteigenden Hauptthema auf das Trio seines Vorgängers bezieht und darüber hinaus einen facettenreich figurierten Klaviersatz bereithält.

Zwei Monate später folgten die **Fünf Stücke im Volkston** für Violoncello oder Violine und Klavier op. 102; Clara Schumann war entzückt von ihrer „Frische und Originalität“. Nicht zuletzt die volksliedhafte Betonung der Oberstimme mag das Vorhaben rechtfertigen, die von Schumann vorgesehenen Besetzungsmöglichkeiten an op. 73 anzugleichen und somit die Klarinette ins Spiel zu bringen. Das erste Stück ist sowohl *Mit Humor* als auch mit dem wenig humorvollen Motto *Vanitas vanitatum* („Es ist alles eitel“) überschrieben – das scheinbar paradoxe Ineinander zweier konträrer emotionaler Aggregatzustände ist indes ein zutiefst romantisches Phänomen. Das darauffolgende langsame Stück ist ein treffliches Beispiel für Schumanns bezwingendes lyrisches Gestaltungsvermögen, welches im dritten Stück (*Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen*) an Leidenschaft gewinnt. Das vierte Stück (*Nicht zu rasch*) erweist sich als D-Dur-Scherzo mit innigem h-moll-Trio, dem das fünfte Stück (*Stark und markiert*) mit seinen verqueren Triolen einen effektvollen Schlußpunkt anfügt.

Im Dezember 1849 komponierte Schumann als letzten Beitrag dieser „Werkgruppe“ die **Drei Romanzen** für Oboe (Violine ad lib.) und Klavier op. 94, die er seiner Frau Clara zum Weihnachtsfest schenkte. Ihre melodiebetonte und ausgeglichene formale Faktur lassen sie für einen solchen Anlaß denn auch überaus angemessen erscheinen. Auch bei diesen Stücken hat sich die Klarinette als solistisches Alternativinstrument behauptet (oder wider Schumanns ursprüngliche Absicht erfolgreich eingeschlichen?). – Aus dem

Jahr 1849 stammen außerdem die *12 vierhändigen Klavierstücke für kleine und große Kinder* op. 85, ein Geburtstagsgeschenk für Schumanns Tochter Marie (geb. 1841), das mit dem harmonisch reizvollen **Abendlied** ausklingt.

Eine weitere Musizierpraxis jener Zeit greifen die instrumentalen Liebbearbeitungen auf, mit denen die ausdrucksreiche Klarinette nicht etwa in Konkurrenz zur Stimme treten will (ist doch mit **Sängers Trost** eine uneigennützigte Huldigung an die Vokalmusik vertreten), sondern gewissermaßen die Technik des oberstimmengeprägten Kammermusikduos in einigen ausgewählten Lieder aus den Jahren um 1850 erkundet. Sängers Trost mag dabei sein, daß Martin Frösts Klarinette nicht eigentlich „spricht“. Noch nicht.

© **Horst A. Scholz 2002**

Der schwedische Klarinetist **Martin Fröst** ist schnell zu einem der führenden und begehrtesten Klarinetisten seiner Generation geworden. Seine Konzerte haben ihm das ungeteilte Lob von Presse, Publikum, Dirigenten und Musikern eingetragen. Als regelmäßiger Gast bei internationalen Kammermusikfestivals arbeitet er mit den berühmtesten Instrumentalisten unserer Zeit zusammen und gibt Konzerte in so renommierten Sälen wie dem Lincoln Center in New York, dem Wiener Konzerthaus, dem Concertgebouw in Amsterdam, der Wigmore Halle in London, dem Musée du Louvre in Paris sowie beim Bergen Festival. Außerdem konzertiert er in der ganzen Welt mit bedeutenden Orchestern wie z.B. dem Philharmonia Orchestra, dem Swedish Radio Symphony Orchestra und der Tschechischen Philharmonie.

Martin Fröst ist ein wagemutiger Interpret, der zahlreiche Komponisten zu ihm gewidmeten Werken inspiriert hat. So erfreut sich beispielsweise das *Klarinettenkonzert* von Anders Hillborg mit seinen choreographischen und szenischen Elementen eines überwältigenden Erfolgs, der sich in steigenden Aufführungszahlen niederschlägt. Daneben arbeitet er eng zusammen mit Tänzern, Schauspielern und Choreographen, um die musikalische Kreativität um neue Aspekte zu bereichern. Für BIS hat Martin Fröst eine Reihe erfolgreicher Aufnahmen eingespielt.

Der schwedische Pianist **Roland Pöntinen** wurde 1963 geboren. Im Alter von 17 Jahren debütierte er mit dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra und hat seither mit den führenden Orchestern Europas, Rußlands, den USA, Japan, Korea, Australien und Neuseeland gespielt. Unter anderem hat er dabei mit Neeme Järvi, Paavo Järvi, Jewgenij Swetlanow, Rafael Frühbeck de Burgos, Esa Pekka-Salonen, Jukka-Pekka Saraste, Franz Welser-Möst, Sergiu Comissiona, Leif Segerstam, Okko Kamu und Sixten Ehrling zusammengearbeitet. Obwohl echter Virtuose mit einem Konzertrepertoire, das von den Klassikern bis zu ungewöhnlichen und herausfordernden Werken wie den Konzerten von Barber, Ligeti und Skrjabin reicht, widmet Roland Pöntinen dem Klaviersolo-Repertoire besondere Aufmerksamkeit und ist außerdem ein begeisterter Kammermusiker. Er hat an zahlreichen Festivals teilgenommen wie den Berliner Festwochen, dem Schleswig-Holstein Festival, dem Edinburgh Festival, dem La Roque d'Anthéron Festival, dem Maggio Musicale Fiorentino, dem Oviedo Piano Festival, dem Kuhmo Chamber Music Festival und den Salzburger Festspielen. Außerdem ist Roland Pöntinen Komponist; 1988 erlebte sein *Blue Winter* (BIS-CD-348) seine Uraufführung in der Carnegie Hall durch das Philadelphia Orchestra unter der Leitung von Wolfgang Sawallisch.

Quiconque examine les instructions relatives au choix d'instruments dans les duos de musique de chambre écrits par **Robert Schumann** en 1849 pourrait avancer avec malveillance que le prétendu problème que Schumann avait dans les grandes œuvres était déjà évident dans ses petites: la question d'une instrumentation appropriée. Dans ces œuvres, Schumann laisse un choix relativement grand; il est satisfait non seulement d'une clarinette mais aussi d'un violon ou d'un violoncelle. Au 19^e siècle cependant, les mots «ad libitum», dans le contexte de la spécification instrumentale d'une pièce de musique, étaient perçus avec un peu de gêne car le concept de couleur tonale atteignait un niveau de signification qui ne permettait plus de latitude en termes d'instruments utilisés. Une pièce de musique devait présenter un caractère unique plutôt qu'un caractère d'adaptabilité; la vision du compositeur devait inclure une impression sonique précise de ce qu'il avait composé – autrement on soupçonnait la pièce de manquer de valeur véritable. L'époque où on permettait à une pièce d'être jouée sur tout instrument, du piccolo à la contrebasse – pour tirer le maximum du revenu rapporté par l'œuvre – était pratiquement révolue.

Les seules raisons économiques ne peuvent cependant pas avoir été le facteur déterminant de la grande tolérance instrumentale de Schumann. Son œuvre renferme aussi des compositions qui doivent plus à une idée abstraite de conception mélodique mais qui ne sont pas nécessairement faites sur mesure pour un instrument: elles ne sont pas bourrées de tournures idiomatiques (comme des arpèges ou des doubles cordes pour les instruments à cordes) mais correspondent plutôt à une conception acoustique qu'on pourrait peut-être retracer dans le passé de Schumann comme pianiste. Cela semble particulièrement vrai des pièces de chambre de 1849 enregistrées sur ce disque. Après une longue période de concentration sur le piano, Schumann composa en 1849 plusieurs œuvres pour un instrument à cordes ou à vent avec piano, destinées surtout à la musique domestique. (On pourrait voir ceci comme le moyen de Schumann de se détourner des intempéries politiques de l'époque, en particulier à Dresde – Schumann écrivit dans son journal domestique en mai 1849: «horreur sur horreur; ai traversé la ville avec Clara; image d'une révolution terrible».)

Diverses alternatives différentes sont offertes pour la partie solo: par exemple les *Phantasiestücke* (*Pièces de fantaisie*) op.73 écrites en février 1849 peuvent être jouées sur la

clarinette, le violon ou le violoncelle, dans chaque cas avec piano. Le titre « Pièces de fantaisie » – comme les collections du même nom, opp. 12, 88 et 111 – fait allusion au monde romantique qui mit en effervescence l'imagination de Schumann et annonce son but de donner plus de poids formel au flot d'atmosphères et d'associations libres que les limites relativement resserrées de la forme sonate le permettraient. Le titre d'abord choisi, « Soirée-stücke », semblerait être un essai de la part de Schumann de mettre l'accent sur le contexte social de ces pièces magiques (Heinrich Heine décrit plutôt malicieusement les ingrédients d'une soirée: « ...assez de lumière pour voir clair, assez de miroirs pour voir sa propre image, assez de gens pour réchauffer le salon, assez d'eau sucrée et de glace pour le rafraîchir »). Trois pièces sont combinées ici, jouées *attacca*. La première est une chanson transfigurée en la mineur, la seconde est plus joyeuse avec de grands sauts et un trio en écho. La troisième pièce de fantaisie commence en coup de vent, intensément; avec son thème principal ascendant impulsif, elle rappelle le trio de son prédécesseur et renferme de plus une écriture pianistique ornée multifacettée.

Les *Fünf Stücke im Volkston* (Cinq pièces de style populaire) pour violoncelle ou violon et piano op. 102 survinrent deux mois plus tard; Clara Schumann fut ravie par leur « fraîcheur et originalité ». L'inclinaison de chanson populaire de la partie supérieure fournit des raisons suffisantes pour aligner les combinaisons instrumentales possibles de la pièce à celles de l'op. 73 en suggérant la clarinette comme possibilité supplémentaire. La première pièce est marquée non seulement *Mit Humor* (« Avec humour ») mais aussi de la devise *Vanitas vanitatum* (« Vanité des vanités ») qui n'a rien d'humoristique; le mélange apparemment paradoxal de deux conditions opposées est cependant un phénomène typiquement romantique. La pièce lente suivante donne un excellent exemple de la créativité lyrique irrésistible de Schumann qui, dans la troisième pièce (*Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen* / « A jouer avec beaucoup de sonorité et pas vite »), acquiert un degré de passion. La quatrième pièce (*Nicht zu rasch* / « Pas trop rapidement ») se révèle être un scherzo en ré majeur avec un trio touchant en si mineur; elle est suivie de la cinquième pièce (*Stark und markiert* / « Fort et accentué ») qui, avec ses triolets excentriques, apporte une conclusion à effet.

En décembre 1849, Schumann composa le dernier membre de cette « famille d'œuvres » : les *Drei Romanzen* (Trois romances) pour hautbois (violon ad lib.) et piano op. 94, qu'il

offrit à sa femme Clara comme cadeau de Noël. La structure à la mélodie dominante et à la forme bien équilibrée de ces pièces les rend extrêmement appropriées à une telle occasion. Dans le cas de ces pièces aussi, la clarinette établit son droit d'être un instrument solo alternatif (ou peut-être a-t-elle réussi à se faufiler contrairement à l'intention originale de Schumann?) Une autre œuvre de 1849 est la série de *12 vierhändigen Klavierstücke für kleine und große Kinder* (« 12 pièces de piano à quatre mains pour petits et grands enfants ») op. 85, un cadeau d'anniversaire pour Marie, la fille de Schumann (née en 1841); la dernière de la série est *Abendlied* (« Chanson du soir ») à l'harmonie charmante.

La transcription instrumentale de chansons fut une autre pratique musicale commune en ce temps-là; dans de telles œuvres, la clarinette, richement expressive, ne cherche pas à faire concurrence à la voix (même si le choix ici de chansons des années aux environs de 1850 inclut *Sängers Trost* [« Le réconfort du chanteur »], un hommage désintéressé à la musique vocale) mais explore jusqu'à un certain point le même territoire que dans les autres œuvres: celui d'un duo de chambre dont le point de mire est la partie supérieure. Le réconfort du chanteur pourrait résider dans le fait que la clarinette de Martin Fröst ne peut pas littéralement « parler ». Du moins, pas encore.

© Horst A. Scholz 2002

Le clarinettiste suédois **Martin Fröst** est rapidement devenu l'un des clarinettistes les meilleurs et les plus recherchés de sa génération. Ses concerts lui ont mérité l'éloge unanime de la presse, du public, des chefs d'orchestre et de ses collègues musiciens. Souvent invité à des festivals internationaux de musique de chambre, il a établi une collaboration musicale avec quelques-uns des instrumentistes les plus remarquables de l'heure, donnant des concerts aux Lincoln Center à New York, Konzerthaus de Vienne, Concertgebouw d'Amsterdam, Wigmore Hall à Londres et Musée du Louvre à Paris, ainsi qu'au festival de Bergen; il se produit aussi comme soliste avec des orchestres prestigieux partout dans le monde, par exemple avec l'Orchestre Philharmonia, l'Orchestre Symphonique de la Radio Suédoise et l'Orchestre Philharmonique Tchèque.

Martin Fröst est un exécutant intrépide qui a inspiré de nombreux compositeurs à écrire pour lui: le *Concerto pour clarinette* d'Anders Hillborg par exemple, avec ses élé-

ments de chorégraphie et de mime, a joui d'un succès triomphal et est de plus en plus demandé. Martin Fröst collabore aussi étroitement avec des danseurs, mimes et chorégraphes pour créer et inspirer de nouveaux aspects de la créativité musicale. Il a enregistré plusieurs disques BIS couronnés de succès.

Le pianiste suédois **Roland Pöntinen** est né en 1963. Il fit ses débuts à l'âge de 17 ans avec l'Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm et, depuis, il a joué avec les orchestres majeurs de la Scandinavie, Allemagne, France, Espagne, Italie, Grèce, Hollande, Belgique, Grande-Bretagne, Irlande, Russie, des Etats-Unis, du Japon, de la Corée, Australie et Nouvelle-Zélande. Il a coopéré avec, entre autres, Neeme Järvi, Paavo Järvi, Evgeni Svetlanov, Rafael Frühbeck de Burgos, Esa-Pekka Salonen, Jukka-Pekka Saraste, Franz Welser-Möst, Sergiu Comissiona, Leif Segerstam, Okko Kamu et Sixten Ehrling. En plus d'être un grand virtuose avec un répertoire de concertos passant des classiques à des œuvres inhabituelles et exigeantes comme les concertos de Barber, Ligeti et Scriabine, Roland Pöntinen consacre beaucoup d'énergie au répertoire du récital et il fait très volontiers de la musique de chambre. Il a participé à plusieurs festivals dont ceux de Berlin, Schleswig-Holstein, Edinburgh, La Roque d'Anthéron, Maggio Musicale Fiorentino, Oviedo Piano, de musique de chambre de Kuhmo, de Salzbourg, etc. Roland Pöntinen est aussi compositeur. En 1988, son œuvre *Blue Winter* (BIS-CD-348) fut créée au Carnegie Hall par l'Orchestre de Philadelphie dirigé par Wolfgang Sawallisch.

