

CHANDOS

IMOGEN COOPER

Schumann

'Abegg' Variations

Davidsbündlertänze

Novelletten, Op. 21 Nos 2 and 8

'Geistervariationen'





Lithograph dated 1854 by Johann Nepomuk Heilmann (1817 – 1902) / AKG Images, London

Robert Schumann, c. 1850

Robert Schumann (1810 – 1856)

- **Novellette, Op. 21 (Book IV) No. 8** (1838) 11:57
in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur
Adolph Henselt zugeeignet
Sehr lebhaft –
Trio I. Noch lebhafter – Adagio –
Wie früher –
Trio II. Hell und lustig –
Tempo I – ‘Stimme aus der Ferne’ –
Fünfte Fortsetzung, Einfach und gesangvoll – Adagio –
Tempo wie im vorigen Stück [Trio II] – Adagio –
Sechste Fortsetzung und Schluss. Munter, nicht zu rasch –
Nach und nach lebhafter – Innig –
Tempo I – Adagio

Davidsbündlertänze, Op. 6 (1837, revised edition 1850) 36:13
Walther von Goethe zugeeignet

	Book I	[16:58]
2	1 Lebhaft – Immer lebendiger [F. und E.] in G major • in G-Dur • en sol majeur	1:38
3	2 Innig [E.] in B minor • in h-Moll • en si mineur	1:22
4	3 Mit Humor [Etwas hahnbüchen] – Schneller [F.] in G major • in G-Dur • en sol majeur	1:30
5	4 Ungeduldig – Ad libitum da Capo [F.] in B minor • in h-Moll • en si mineur	0:48
6	5 Einfach [– Etwas langsamer] [E.] in D major • in D-Dur • en ré majeur	2:15
7	6 Sehr rasch [und in sich hinein] – Coda [F.] in D minor • in d-Moll • en ré mineur	2:00
8	7 Nicht schnell[. Mit äußerst starker Empfindung] [E.] in G minor • in g-Moll • en sol mineur	4:21
9	8 Frisch [F.] in C minor • in c-Moll • en ut mineur	1:02
10	9 Lebhaft in C major • in C-Dur • en ut majeur	1:57

	Book II	[19:15]
11	1 Balladenmäßig. Sehr rasch [F.] in D minor / major • in d-Moll / D-Dur • en ré mineur / majeur	1:35
12	2 Einfach [– Schluß] – Ad libitum da Capo [E.] in B minor / D major • in h-Moll / D-Dur • en si mineur / ré majeur	1:59
13	3 Mit Humor [F.] in B minor / E minor / major • in h-Moll / e-Moll / E-Dur en si mineur / mi mineur / majeur	0:45
14	4 Wild und lustig – Coda. Schneller – Immer schneller und schneller [F. und E.] in B minor / major • in h-Moll / H-Dur • en si mineur / majeur	3:08
15	5 Zart und singend – Coda [E.] in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur	2:17
16	6 Frisch [– Schluß] – Ad libitum da Capo senza replica [F. und E.] in B flat major / E flat major • in B-Dur / Es-Dur en si bémol majeur / mi bémol majeur	2:01
17	7 Mit gutem Humor – Trio. Etwas langsamer – in G major / B minor • in G-Dur / h-Moll • en sol majeur / si mineur	1:41
18	8 Wie aus der Ferne – Nach und nach schneller – Coda [F. und E.] in B major / minor • in H-Dur / h-Moll • en si majeur / mineur	3:37
19	9 Nicht schnell in C major • in C-Dur • en ut majeur	2:08

NB: Performance directions etc. in brackets appeared only in the first edition (1838).

20	Novelletto, Op. 21 (Book I) No. 2 (1838) in D major • in D-Dur • en ré majeur Adolph Henselt zugeeignet Äußerst rasch und mit Bravour – Intermezzo. Etwas langsamer, durchaus zart – Erstes Tempo	6:34
	Thème sur le nom Abegg varié pour le pianoforte, Op. 1 (1829 – 30) in F major • in F-Dur • en fa majeur et dédié à Mademoiselle Pauline Comtesse d'Abegg	8:56
21	Tema. Animato –	1:01
22	Variatione I –	1:00
23	Variatione II –	1:13
24	Variatione III –	1:05
25	Cantabile –	1:23
26	Finale alla Fantasia. Vivace	3:09

Variationen über ein eigenes Thema, WoO 24, F 39 (1854) 11:54

(Geistervariationen)

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

Clara Schumann gewidmet

27	Tema. Leise, innig –	1:35
28	Variatione I –	1:35
29	Variatione II. Canonisch –	1:38
30	Variatione III. Etwas belebter –	1:41
31	Variatione IV –	1:49
32	Variatione V –	2:17
33	Tema (unwritten reprise)	1:15
		TT 75:51

Imogen Cooper piano

Schumann: Davidsbündlertänze and other Piano Works

Thème sur le nom Abegg varié pour le pianoforte, Op. 1

The 'Abegg' Variations, begun in Heidelberg during the winter of 1829 – 30 and completed in the following summer, as a year's ostensible study of law at the University came to a close, were by no means the first music which Schumann had composed; nonetheless, it was with this composition that he chose to launch himself as a composer, having informed his mother on 30 July 1830 of his decision to end 'a twenty-year struggle between poetry and prose, or rather, between music and law' in favour of music. This would entail a return to Leipzig and the commitment to study for a career as a concert pianist under the tutelage of Friedrich Wieck, from whom he had already received lessons in 1828. The rest, in the familiar phrase, is history.

The Variations were issued by the Leipzig publisher Friedrich Kistner on 7 November 1831, when Schumann noted in his diary:

Today I come before the great world for the first time with my variations! May this event inaugurate a period of energy and inner betterment.

The genre of theme and variations was a popular one, and Schumann was already familiar with works such as the 'Alexander' Variations for piano and orchestra by Ignaz Moscheles; indeed, there is evidence that at one stage he considered scoring his own composition for the same forces. As a solo keyboard genre, variations were an ideal vehicle for the display of technical mastery, and Schumann's writing does not disappoint in this respect. But the empty display of mere technique was insufficient by itself, as Schumann would stress repeatedly in his music criticism a few years later: poetry, not prose, must predominate.

The formal scheme of the 'Abegg' Variations is relatively conventional: the waltz theme is binary, made up of two eight-bar phrases, each treated to a written-out repeat, and this structure is closely adhered to in the three variations which follow. These are succeeded by a freer 'Cantabile' section which substitutes 9/8 for the preceding simple 3/4 metre and A flat major for the preceding F; the work then modulates back to poise on the dominant of F prior to a 'Finale

alla Fantasia' in the home key. The *ppp* ending is, however, unusual for a work of this kind; and this returns us to the 'poetic' aspect.

The first edition bears a dedication to 'Mademoiselle Pauline Comtesse d'Abegg'. The existence of a Countess Meta Abegg (1810 – 1834) is not in doubt; but opinions differ as to whether this was the same person as Schumann's dedicatee, or whether the latter was at least partly a creation of Schumann's imagination. 'Meta' is, of course, an anagram of 'Tema'... and the opening of the first half of Schumann's theme proclaims the notes A – B flat ('B' in German) – E – G – G, while the opening of the second reverses the pattern. This five-note figure becomes quickly submerged in the ensuing variations, which immediately seize upon just the opening ascending semitone figure as material for independent development into chromatic lines. The 'real' (even if partly imaginary), we might say, is transmuted by Schumann into music and then abstracted to become the purely musical. It is unsurprising, perhaps, that a manuscript copy of the theme in his hand, dated 9 August 1830, is headed with a quotation from the novel *Titan* by his beloved Jean-Paul Richter: 'Je ne suis qu'un songe' – 'I am nothing but a dream'.

Davidsbündlertänze, Op. 6

By the time he came to compose *Davidsbündlertänze*, between late August and September 1837, just after his engagement to Clara Wieck, Schumann had established himself not just as a composer but as a music critic, through the founding in 1834 of the *Neue Zeitschrift für Musik*, of which he would remain editor and owner until 1844. In that year he sold it to Franz Brendel, who in 1845 published a lengthy essay on Schumann's music in relation to that of Mendelssohn and of contemporary music in general. Brendel's remarks on *Davidsbündlertänze* are worth quoting at length: these dances

reveal the principal sides of the composer's individuality, which are here separated and juxtaposed as opposites: the tender, naïve, and heartfelt; and the passionate, stormy, and fantastic. They appear as distinct entities under the names Florestan and Eusebius. ... This juxtaposition, this division of the composition into opposites, and these vacillations and struggles are deeply significant: they show *Humor* to be the main principle in Schumann's early compositions – the same principle that had already gained ever greater prominence in Beethoven – and they

point to what must be considered *the ideal of contemporary instrumental music*.

Florestan and Eusebius were Schumann's contrasting alter egos within the *Davidsbund*, the partly real, partly fictitious group of musicians who did battle with the musical philistinism of the day in the pages of the *Neue Zeitschrift* and elsewhere. They, rather than Robert Schumann, are credited as composers of the work in the first edition of the score (Leipzig: Friese, January 1838), published as two volumes of nine numbers each; furthermore, the initial 'E' or 'F', or both together, is appended in brackets to each piece. However, the final piece in each volume bears no closing initial but rather a prefatory text: at the end of volume 1, 'Florestan then became silent, and his lips were quivering with pain', and of volume 2, 'Quite superfluously Eusebius spoke as follows: but his eyes were shining with joy'.

In addition, the first edition bore at its head an old proverb which also pits opposites against one another:

In childhood, youth and age / Our joys
are crossed with sorrows. / Be steadfast in
your joy. / Courageous in your sorrow.'

And as if this much extra-musical material were not sufficient spur to interpretation of this wonderful music, there are also the

descriptions by Schumann of the dances as 'death dances, St Vitus dances, graceful dances, goblin dances' and his description of them to Clara as an 'eve-of-wedding party'.

(The proverb and all references to Florestan and Eusebius were removed in a second edition, of 1850, which also contains revised pedalling and phrasing; it is this later edition which is recorded here.)

Even the beginning of the musical score itself opens with a quotation: identified as 'Motto von C.W.', this is taken from the Mazurka in G, the fifth piece of Clara's *Soirées musicales*, Op. 6. Although one might expect this to function as a kind of motive throughout the work (rather like the 'Abegg' motive in Op. 1), this proves not to be the case: although the opening of the third piece, for instance, can be heard as an outgrowth of the motto, this effectively recedes from hearing after its explicit statement at the outset of the composition.

Schumann described these pieces as 'dances', and the genre of the waltz cycle (Schumann would have known Schubert's compositions of this kind) is part of their background. But few are really dances in the strict sense of the term. Most are tonally closed, and thus in principle performable independently (Clara played a selection of ten in Vienna in 1860); but Nos 8 and 9 in Book I form a kind of

C minor – major pair, and No. 7 of Book II is, uniquely, tonally and formally unclosed: what ‘ought’ to be the return of the opening G major section, following the contrasting ‘Trio’, is replaced by the luminous B major of No. 8, headed ‘as if from afar’ (‘Wie aus der Ferne’).

The juxtaposition of the keys of G major and B minor is prominent throughout *Davidsbündlertänze*, so that when this B major music suddenly cedes to an extended return of the second piece (B minor) from Book I there is a sense of the whole cycle coming to a close; and were a performance to end with Book II No. 8, it would seem entirely satisfactory from an aesthetic point of view. Hence, the grinding upward shift from B minor to C major (and the emergence, finally, of a true slow waltz) in the real concluding piece of the cycle makes it sound genuinely ‘superfluous’. At the same time, a connection back to the final piece of Book I – the only other piece in C major – is fostered.

The ambiguous status of the final piece in relation to the cycle – does it ‘belong’ or not? – brings us back to Brendel’s reference to *Humor* above. The word itself appears in the performance directions of three pieces (I/3, II/3, 7); and it was a central category in the aesthetics of Jean Paul, who understood it as

an ‘inverted sublime’, resting on the tension in the contrast between the finite and the infinite, the great and the small, part and whole.

Novelletten, Op. 21 Nos 2 and 8

The instruction ‘mit Humor’ reappears at the head of two of the eight pieces which comprise the *Novelletten*, composed in the early months of 1838 although revised later in the year. They were published, in four volumes of two pieces each, with a dedication to Schumann’s friend and fellow composer-pianist Adolph Henselt (though Chopin was first named in the engraver’s manuscript) in July 1839.

As is the case concerning so much of Schumann’s early piano music, there is a rich contextual background to be considered. Writing to Clara on 6 February 1838, Schumann told her:

I’ve composed a shocking number of pieces for you in the last three weeks – humorous things, Egmont stories, family scenes with fathers, a wedding, in short, extremely charming things – I’ve called the whole thing *Novelletten* because your name is Clara and ‘Wiecketten’ doesn’t sound good enough.

Leaving aside Schumann’s linking of Clara to Goethe’s Klärchen in *Egmont*, this suggests that the work title is a play on the name of

another Clara, namely the soprano Clara Novello, whose concerts in Leipzig in the period November 1837 – January 1838 had greatly impressed Schumann. At the same time, the relatively large-scale forms of the individual pieces, many of them with internal ‘Trios’ and ‘Intermezzi’, together with Schumann’s descriptions above make it apt to think of them as so many musical ‘novellas’.

Carl Koßmaly noted with approval in an 1844 essay on Schumann’s piano music that the works from the later 1830s gained in clarity and simplicity compared to those written earlier in that decade. The point is a relative one, though. The broad A – B – A structure of No. 2, the outer sections in D framing an A major Intermezzo, is not quite so simple as it might seem. One would expect the Intermezzo to have its own internal A – B – A scheme, and it does, except that the reprise of A is in D, not A major, and thus leads back into the reprise of the main opening section. But this does not begin at the beginning: the opening sixteen-bar section is excised, so that this large-scale repeat begins *in medias res*.

A separate manuscript of No. 2, with a greeting to Liszt, draws upon Goethe’s *Westöstlichen Diwan* as a source for the names ‘Sarazene’ and ‘Zuleika’ for the outer and middle sections respectively, the Saracen being

the singer-poet Hatem. Meanwhile, in No. 8 – the multi-sectional structure of which makes it the longest and most formally complex of the set, its ‘Schluss’ section perhaps conceived as an ‘end’ to the entire cycle rather than just this last piece – the marking ‘Stimme aus der Ferne’ near the end of the second Trio is not just a direction to perform the melody line as though it were being heard from afar (compare *Davidsbündlertänze*, Book II / 8). Rather, it indicates the introduction of another real ‘voice’ from outside the composition, leading us back to Clara’s Op. 6: the melody closely paraphrases the opening of the ‘Notturmo’ (No. 3) from the *Soirées musicales*.

Variationen über ein eigenes Thema ('Geistervariationen'), WoO 24, F 39

Distant voices: Clara recorded in her diary that not long after they had gone to bed on 17 February 1854,

Robert got up again and wrote out a theme which he said angels had sung to him.

The angels’ voices would subsequently turn to those of demons, and in the coming days this alternation of good and bad spirits would not leave him. He told a later visitor, Ruppert Becker, that Schubert had appeared to him and dictated the theme. Even so, in the ten days or

so following the first vision he was able to work with enormous concentration on a series of five variations on this beguiling theme, which remains easily discernible throughout: the second variation works it in canon between the right and left hand, while the penultimate one turns it from E flat major to G minor, leaving the final variation to restore both the tonic key and major mode.

We owe it to Brahms to have finally persuaded Clara (to whom the work is dedicated) to allow him to publish, in 1893, the theme alone in a supplementary volume to the complete edition of Schuman's works prepared by them both; only in 1939 was the complete composition published (London: Hinrichsen), in an edition by Karl Geiringer. But the theme had acquired an afterlife – had itself become a 'Stimme aus der Ferne' – well before then, in that Brahms used it as the theme for his own four-hand Variations, Op. 23, composed in November 1861 and published two years later.

© 2015 Nicholas Marston

Note by the performer

The journey between his Op. 1, the 'Abegg' Variations, the first work of his which Robert Schumann approved for publication,

and his so-called *Geistervariationen*, the last piano work he wrote, is considerable. The early work, blessed already with great craft, is virtuosic, extroverted, challenging to play, and charming. The later variations are introverted and sparse, with a deep but elusive emotion explained only by the circumstances of their composition. Mental instability was taking Schumann over; he was haunted by spirits both 'wonderful' and 'hideous', which not only dictated music to him – although, interestingly, Schumann did not recognise the theme as coming from an earlier work of his own – but drove him to throw himself into the Rhine. He survived but soon after, recognising a condition that he considered dangerous for Clara and his family, committed himself to the asylum at Endenich. Somehow, the variations continued to develop, although at Endenich he was soon prevented from composing, the process being considered too enervating and demanding. What a catastrophe for one who, following the effective loss of his family and Clara, only had music left.

In the intervening twenty-five years or so, his phenomenal poetic imagination produced one pianistic masterpiece after another. Schumann conceived the *Novelletten*, Op. 21 as a cycle although the narrative is not

immediately obvious. But as ever in the music of Schumann, there are hidden filaments to be discovered; this requires a skill which is very necessary in the interpretation of scores that frequently appear disjointed and illogical. Such skill is emphatically called for in *Novellette*, Op. 21 No. 8, which travels through many different internal landscapes, terminating in a place totally unrelated to that at the start – no completed circle here. Op. 21 No. 2 follows a more logical A – B – A format, with typical juxtaposition of energetic activity and heart-stopping lyricism.

The *Dauidsbündlertänze*, Op. 6 have as their inspiration the young Clara, still Wieck but soon to become Schumann's wife. Whether Schumann was separated from her through the intransigence of her father, Friedrich, or sporadically and secretly united with her, she is the muse behind many great compositions of that period. In this work, the 'many wedding thoughts' are translated into eighteen pieces, with as many characters jostling happily for attention. Schumann talked of the work as being 'an entire Polterabend', evoking a German wedding eve party, when guests join the couple in smashing crockery to bring good luck. Was Schumann, I wonder, also entertaining the anticipation of a certain jubilant romp at the

prospect of finally winning Clara from her father?

In any case, the result is a work of stirring beauty and humour that make it one of the great romantic masterpieces for the piano.

© 2015 Imogen Cooper

Recognised worldwide for her virtuosity and poetic poise, **Imogen Cooper** 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 has enjoyed long collaborations with the baritone Wolfgang Holzmair and cellist Sonia Wieder-Atherton. She has recorded Concertos by Mozart with the Northern Sinfonia, a Schubert cycle released under the title *Schubert Live*, and three CDs for

Wigmore Hall Live. This recording is her third release on Chandos Records, following earlier discs of works by Brahms and Robert and Clara 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.



Imogen Cooper

Schumann: Davidsbündlertänze und andere Klavierwerke

Thème sur le nom Abegg varié pour le pianoforte op. 1

Schumann begann die „Abegg“-Variationen im Winter 1829/30 in Heidelberg und vollendete sie im darauffolgenden Sommer – zu einer Zeit also, als er vorgeblich ein Studienjahr an der juristischen Fakultät der Universität abschloss. Es handelte sich keineswegs um die erste Musik aus seiner Feder, aber es war dieses Werk, mit dem er als Komponist hervortreten beschloss, nachdem er am 30. Juli seine Mutter über seine Entscheidung in Kenntnis gesetzt hatte, einen „zwanzigjährige[n] Kampf zwischen Poesie und Prosa, oder nenn es Musik und Jus“ zu Gunsten der Musik zu beenden. Dies bedingte, dass er nach Leipzig zurückkehrte und unter der Anleitung von Friedrich Wieck – bei dem er bereits 1828 Unterricht genommen hatte – ein Studium zur Vorbereitung einer Laufbahn als Konzertpianist aufnahm. Der Rest ist, wie man sagt, Geschichte.

Die Variationen erschienen am 7. November 1831 im Leipziger Verlag Friedrich Kistner; Schumann notierte hierzu in seinem Tagebuch:

Heute erschein' ich zum erstenmal in der großen Welt mit den Variationen!
Möge dies ein Abschnitt seyn an Kraft u. innerer Besserung.

Die Gattung Thema und Variationen war seinerzeit ausgesprochen populär, und Schumann war bereits mit Werken wie den „Alexander“-Variationen für Klavier und Orchester von Ignaz Moscheles vertraut; in der Tat gibt es Hinweise darauf, dass er zeitweilig erwog, für seine eigene Komposition dieselbe Besetzung zu wählen. Als solistische Klaviergattung waren Variationen ein ideales Mittel, um spieltechnische Meisterschaft unter Beweis zu stellen, und Schumanns Komposition entspricht in dieser Hinsicht den Erwartungen. Wie er einige Jahre später in seinen musikkritischen Schriften wiederholt betonte, war die leere Zurschaustellung reiner Technik jedoch unzureichend; der Poesie, nicht der Prosa gebührte die Vorherrschaft.

Das Formschema der „Abegg“-Variationen ist vergleichsweise konventionell: Das Walzerthema ist zweiteilig; es besteht aus zwei achttaktigen Phrasen, jeweils mit ausgeschriebener Wiederholung, und

diese Struktur wird auch in den drei sich anschließenden Variationen aufrechterhalten. Hierauf folgt ein freierer "Cantabile"-Abschnitt, der den bisherigen einfachen 3/4-Takt durch einen 9/8-Takt und die Tonart F durch As-Dur ersetzt; sodann moduliert das Werk zurück und verweilt auf der Dominante von F, bevor sich ein "Finale alla Fantasia" in der Grundtonart anschließt. Der Schluss in *ppp* ist allerdings ungewöhnlich für ein Werk dieses Typs; und dies bringt uns zurück zu dem "poetischen" Aspekt.

Die Erstausgabe trägt eine Widmung an "Mademoiselle Pauline Comtesse d'Abegg". In der Tat gab es eine Gräfin Meta Abegg (1810 – 1834); es bestehen allerdings unterschiedliche Meinungen darüber, ob dies die Person war, der Schumann sein Werk widmete, oder ob es sich zumindest partiell um eine vom Komponisten imaginierte Gestalt handelte. "Meta" ist natürlich ein Anagramm von "Tema" ... und der Beginn der ersten Hälfte von Schumanns Thema präsentiert die Noten A – B – E – G – G, während der Beginn der zweiten diese Tonfolge umkehrt. Diese aus fünf Noten bestehende Figur verliert sich schon bald in den nachfolgenden Variationen, die die zu Beginn erklingene aufsteigende

Halbtonfigur unmittelbar aufgreifen und als Material für eine unabhängige Entwicklung in chromatischen Linien verwenden. Das "Wirkliche" (wenn auch zum Teil nur in der Vorstellung bestehende), könnte man sagen, wird von Schumann in Musik verwandelt und dann in reine Musikalität abstrahiert. Es ist daher vielleicht kaum überraschend, dass eine von ihm selbst angefertigte und auf den 9. August 1830 datierte Abschrift des Themas mit einem Zitat aus dem Roman *Titan* des von ihm verehrten Jean-Paul Richter überschrieben ist; dieses lautet: "Je ne suis qu'un songe" – "Ich bin nur ein Traum".

Davidsbündlertänze op 6

Zu der Zeit als er sich zwischen dem späten August und Anfang September 1837 – kurz nach seiner Verlobung mit Clara Wieck – an die Komposition der *Davidsbündlertänze* setzte, hatte Schumann sich bereits nicht nur als Komponist, sondern mit der Gründung der *Neuen Zeitschrift für Musik* im Jahr 1834 auch als Musikkritiker einen Namen gemacht. Er blieb Herausgeber und Eigentümer der Zeitschrift bis 1844 und verkaufte sie dann an Franz Brendel, der 1845 einen umfassenden Essay über Schumanns Musik im Vergleich zu der von Mendelssohn und allgemein zur zeitgenössischen Musik

veröffentlichte. Brendels Kommentar zu den *Davidsbündlertänzen* ist es wert, ausführlich zitiert zu werden:

Die *Davidsbündlertänze* zeigen uns den Componisten in den Hauptseiten seiner Individualität, welche hier – das Zarte, Kindliche, Innige, und das Stürmische, Leidenschaftlich-Phantastische – getrennt, einander gegenübergestellt sind, und unter dem Namen Florestan und Eusebius verselbstständigt erscheinen. [...] Diese Entgegensetzung, diese Zerlegung der Composition in Gegensätze, diese Schwankungen und Kämpfe sind tiefbedeutsam; sie zeigen uns den Humor als das Princip der früheren Schumann'schen Compositionen – dasselbe Princip, welches schon bei Beethoven zu immer entschiedenerer Geltung gelangte – und geben uns Andeutungen über das, was als *Ideal der Gegenwart in der Instrumentalmusik betrachtet werden kann*.

Florestan und Eusebius waren Schumanns gegensätzliche alter egos innerhalb des Davidsbundes, dieser teils realen, teils fiktiven Gruppe von Musikern, die sich in der *Neuen Zeitschrift* und anderswo mit dem musikalischen Philistertum der Zeit

auseinandersetzen. Diesen beiden sind in der in zwei Bänden mit jeweils neun Nummern erschienenen Erstausgabe des Werks (Leipzig: Friese, Januar 1838) anstelle von Schumann als Komponisten genannt; zudem sind jedem Stück in eckigen Klammern die Initialen "E" oder "F" oder beide gemeinsam beigelegt. Das jeweils letzte Stück der beiden Bände enthält allerdings keine abschließende Initiale, sondern stattdessen einen einleitenden Text – am Schluss von Band 1 steht: "Hierauf schloss Florestan und es zuckte ihm schmerzlich um die Lippen", und Band 2 endet mit den Worten: "Ganz zum Überfluß meinte Eusebius noch folgendes: dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen."

Außerdem stand zu Beginn der Erstausgabe ein altes Sprichwort, das ebenfalls Gegensätzliches miteinander verbindet:

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

Und als böte eine solche Fülle an Begleitmaterial noch nicht genug Anreiz zur Interpretation dieser wunderbaren Stücke, sind da noch Schumanns Beschreibungen der Tänze als "Todtentänze, Veitstänze, Grazien- und Koboldtänze" sowie seine Charakterisierung der Musik Clara gegenüber als "Polterabend".

(Das Sprichwort und alle Hinweise auf Florestan und Eusebius sind in der 1850 erschienenen zweiten Ausgabe nicht mehr zu finden; diese spätere Ausgabe, die auch revidierte Pedal- und Phrasierungsangaben enthält, wurde für die vorliegende Einspielung verwendet.)

Auch die Musik selbst beginnt mit einem Zitat; dieses ist als "Motto von C.W." identifiziert und der Mazurka in G-Dur entnommen, dem fünften Stück aus Claras *Soirées musicales* op. 6. Man könnte erwarten, dass dieses Zitat das gesamte Werk als eine Art Motiv durchdringt (ähnlich wie das "Abegg"-Motiv in op. 1), das ist aber nicht der Fall; auch wenn man zum Beispiel den Anfang des dritten Stücks als eine Ableitung des Mottos zu erkennen glauben könnte, entschwindet dieses nach dem wörtlichen Zitat zu Beginn der Komposition aus unseren Ohren.

Schumann beschrieb diese Stücke als "Tänze", und ihr Kontext findet sich in der Gattung des Walzerzyklus (sicherlich waren ihm Schuberts Kompositionen dieses Typs vertraut). Nur in einzelnen Fällen handelt es sich jedoch um Tänze im eigentlichen Sinne. Die meisten sind tonal geschlossen und können damit prinzipiell unabhängig voneinander aufgeführt werden (Clara

spielte 1860 in Wien eine Auswahl von zehn Stücken); die Nummern 8 und 9 aus Buch I bilden allerdings eine Art Paar in c-Moll und C-Dur und Nr. 7 aus Buch II ist als einziges Stück tonal und formal nicht geschlossen – wo eigentlich im Anschluss an das kontrastierende "Trio" die Wiederholung des G-Dur-Abschnitts vom Beginn stehen sollte, finden wir stattdessen das leuchtende H-Dur von Nr. 8, versehen mit der Überschrift "Wie aus der Ferne".

Die Gegenüberstellung der Tonarten G-Dur und h-Moll taucht in den *Davidsbündlertänzen* immer wieder auf. Wenn diese Passage in H-Dur plötzlich einer ausgedehnten Wiederholung des zweiten Stücks (h-Moll) aus Buch I weicht, entsteht somit der Eindruck, als nähere sich der gesamte Zyklus seinem Ende; sollte also eine Aufführung mit Nr. 8 aus Buch II schließen, so wäre dies aus ästhetischer Sicht absolut befriedigend. Der etwas gequälte Wechsel von h-Moll hinauf nach C-Dur (und das späte Auftauchen eines genuinen langsamen Walzers) in dem eigentlichen Schlussteil des Zyklus lässt dieses daher wahrhaft "überflüssig" erscheinen. Zugleich wird damit eine Verbindung zurück zum abschließenden Stück von Buch I hergestellt, dem einzigen anderen Stück in C-Dur.

Der in seiner Beziehung zu dem Werkganzen ambivalente Status des letzten Stücks – “gehört” es hierhin oder nicht? – führt uns zurück zu Brendels oben zitierte Bemerkung über den Humor. Der Begriff erscheint in den Aufführungsanweisungen von drei Stücken (I / 3, II / 3, 7); zugleich handelte es sich um eine zentrale Kategorie in der Ästhetik von Jean Paul, der hierunter das “umgekehrte Erhabene” verstand, das auf der Spannung basierte, die sich aus dem Gegensatz zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen, dem Großen und dem Kleinen, dem Teil und dem Ganzen ergibt.

Novelletten op. 21 Nr. 2 und 8

Die Anweisung “mit Humor” taucht auch auf zwei der acht Stücke auf, aus denen sich die *Novelletten* zusammensetzen. Schumann komponierte sie in den ersten Monaten des Jahres 1838, überarbeitete sie aber noch im selben Jahr. Im Juli 1839 wurden sie in vier Heften zu je zwei Stücken und mit einer Widmung an Schumanns Freund und Kollegen, den Komponisten und Pianisten Adolph Henselt veröffentlicht (wobei in der Druckvorlage zunächst der Name Chopins erschien).

Wie bei einem Großteil von Schumanns früher Klaviermusik ist auch hier ein

reicher kontextueller Hintergrund zu berücksichtigen. In einem Brief an Clara von 6. Februar 1838 schreibt Schumann:

Da habe ich Dir denn auch
entsetzlich viel componirt in den
letzten drei Wochen – Spaßhaftes,
Egmontgeschichten, Familienscenen
mit Vätern, eine Hochzeit, kurz äußerst
Liebenswürdiges – und das Ganze
Novelletten genannt, weil Du Clara
heißest und Wiecketten nicht gut genug
klingt.

Wenn man von Schumanns Verknüpfung von Clara mit Goethes Klärchen in *Egmont* einmal absieht, so scheint der Werktitel ein Spiel mit dem Namen einer weiteren Clara zu suggerieren – der Sopranistin Clara Novello, deren im Zeitraum zwischen November 1837 und Januar 1838 in Leipzig gegebene Konzerte Schumann zutiefst beeindruckt hatten. Zugleich mag es angesichts der vergleichsweise großen Formate der einzelnen Stücke – von denen einige interne “Trios” und “Intermezzi” enthalten – sowie der oben zitierten Beschreibungen angebracht erscheinen, sich diese Werke als musikalische “Novellen” vorzustellen.

Carl Koßmaly stellte in einem 1844 verfassten Essay über Schumanns Klaviermusik wohlwollend fest, dass die Werke aus den

späteren 1830er Jahren im Vergleich zu den zu Beginn des Jahrzehnts entstandenen an Klarheit und Einfachheit gewonnen hatten. Diese Beobachtung ist allerdings relativ. Die breit angelegte ABA-Struktur von Nr. 2, wo die Rahmenteile in D-Dur ein Intermezzo in A-Dur einfassen, ist nicht so simpel wie es zunächst scheinen mag. Man würde erwarten, dass auch das Intermezzo einem internen ABA-Schema folgte, und dies ist tatsächlich auch der Fall, allerdings steht die Reprise des A-Teils in D- und nicht in A-Dur und führt damit zurück zur Reprise des Werkbeginns. Diese beginnt jedoch nicht am Anfang – der sechzehn Takte umfassende erste Abschnitt wird übersprungen und damit setzt die ausgedehnte Wiederholung *in medias res* ein.

Es gibt noch ein separates Manuskript von Nr. 2 mit einem Gruß an Liszt, das für die äußeren Abschnitte bzw. den Mittelteil auf Goethes *Westöstlichen Diwan* als Quelle für die Namen “Sarazene” und “Zuleika” zurückgreift, wobei es sich bei dem Sarazenen um den Sänger-Dichter Hatem handelt. In Nr. 8 – dessen vierteiliges Format es zu dem längsten und formal komplexesten Stück der Sammlung macht und dessen letzter Abschnitt vielleicht als Ende des gesamten Zyklus und nicht nur dieses abschließenden

Stückes konzipiert war – dient derweil die Angabe “Stimme aus der Ferne” gegen Ende des zweiten Trios nicht nur als Anweisung, die Melodielinie auszuführen, wie wenn sie aus der Ferne erklänge (vgl. die *Davidsbündlertänze* II / 8). Vielmehr zeigt dies die Einführung einer weiteren echten “Stimme” von außerhalb der Komposition an, was uns zu Claras op. 6 zurückführt: Die Melodie ist eine enge Paraphrase der Eröffnung des “Notturmo” (Nr. 3) aus den *Soirées musicales*.

Variationen über ein eigenes Thema (“Geistervariationen”) WoO 24, F 39

Stimmen aus der Ferne: Nicht lange, nachdem sie am 17. Februar 1854 zu Bett gegangen waren – dies ist einer Notiz Claras in ihrem Tagebuch zu entnehmen –,
stand Robert wieder auf und schrieb ein
Thema auf, welches, wie er sagte, ihm die
Engel vorsangen.

Die Engelsstimmen verwandelten sich bald in die von Dämonen, und dieser Wechsel von guten und bösen Geistern ließ in den folgenden Tagen nicht von ihm ab. Einem späteren Besucher, Ruppert Becker, erzählte er, Schubert sei ihm erschienen und habe ihm das Thema diktiert. Trotzdem war er an den dieser ersten Vision folgenden zehn Tagen

in der Lage, mit größter Konzentration an einer Serie von fünf Variationen auf dieses betörende Thema zu arbeiten, welches stets überall leicht herauszuhören ist: Die zweite Variation verarbeitet es als Kanon zwischen der rechten und linken Hand, während die vorletzte es von Es-Dur nach g-Moll verwandelt und somit der letzten Variation die Aufgabe zufällt, sowohl die Tonika als auch den Dur-Modus wiederherzustellen.

Es ist Brahms zu verdanken, dass er Clara (der das Werk gewidmet ist) schließlich überzeugte, ihm zu gestatten, lediglich das Thema 1893 in einem Ergänzungsband der von ihnen gemeinsam besorgten Gesamtausgabe von Schumanns Werken zu veröffentlichen; die vollständige Komposition wurde erst 1939 von Karl Geiringer herausgegeben (London: Hinrichsen). Längst vor diesem Zeitpunkt hatte das Thema allerdings ein eigenes Nachleben entwickelt, war selbst zu einer "Stimme aus der Ferne" geworden: Brahms machte es zum Thema seiner eigenen Variationen für Klavier zu vier Händen op. 23, die er im November 1861 komponierte und die zwei Jahre später im Druck erschienen.

© 2015 Nicholas Marston
Übersetzung: Stephanie Wollny

Anmerkungen der Interpretin

Die Entwicklung zwischen seinem op. 1, den "Abegg"-Variationen – dem ersten Werk, das Schumann zur Veröffentlichung freigab –, und seinem letzten Klavierwerk, den so genannten *Geistervariationen*, ist beträchtlich. Die frühe Komposition, die bereits von großer Kunstfertigkeit zeugt, ist virtuos, extrovertiert, eine Herausforderung an den Spieler und bezaubernd. Die späteren Variationen sind introvertiert, karg und von einer tiefen, zugleich aber schwer fassbaren Emotionalität, die sich nur durch die Umstände ihrer Entstehung erklären lassen. Schumann war zunehmend verwirrt; er fühlte sich verfolgt von Geistern, die gleichermaßen "wunderbar" und "abscheulich" waren und ihm nicht nur Musik diktierten – wobei er interessanterweise nicht erkannte, dass das Thema einem eigenen früheren Werk entstammte –, sondern ihn auch dazu brachten, sich in den Rhein zu stürzen. Er überlebte, erkannte aber bald darauf, dass er sich in einer seelischen Verfassung befand, die für Clara und seine Familie eine Gefahr darstellte, und vertraute sich der Irrenanstalt in Endenich an. Irgendwie nahmen die Variationen weiter Gestalt an, obwohl man ihm in Endenich schon bald das Komponieren untersagte, da man es für

zu anstrengend und kraftraubend hielt. Welch eine Katastrophe für jemanden, dem, nachdem er seine Familie und Clara praktisch hatte aufgeben müssen, nur noch die Musik blieb.

In den rund fünfundzwanzig Jahren, die zwischen den beiden Kompositionen liegen, hatte seine phänomenale poetische Vorstellungskraft ein pianistisches Meisterwerk nach dem anderen hervorgebracht. Die *Novelletten* op. 21 konzipierte Schumann als Zyklus, obwohl der narrative Zusammenhang nicht unmittelbar ins Auge fällt. Doch wie auch sonst in seiner Musik gibt es versteckte Fäden zu entdecken; dies verlangt eine Fähigkeit, die unabdingbar ist bei der Interpretation von Werken, die häufig unzusammenhängend und unlogisch erscheinen. Ganz besonders ist diese Fähigkeit in der *Novellette* op. 21 Nr. 8 gefordert, die zahlreiche unterschiedliche innere Landschaften durchwandert und an einem Ort endet, der keinerlei Bezug zum Ausgangspunkt der Komposition hat – hier wird ganz eindeutig kein Kreis geschlossen. Op. 21 Nr. 2 folgt einem logischeren dreiteiligen Formplan (ABA) mit dem typischen Gegensatz von dynamischer Aktivität und herzbewegender Lyrik.

Die *Dauidsbündlertänze* op. 6 wurden von der jungen Clara inspiriert, die zu der

Zeit noch Wieck hieß, doch schon bald Schumanns Frau werden sollte. Ganz gleich ob Schumann aufgrund der Unnachgiebigkeit ihres Vaters Friedrich Wieck von ihr getrennt war oder ob er sich sporadisch heimlich mit ihr treffen konnte – Clara ist die Muse hinter vielen großen Kompositionen aus dieser Zeit. In diesem Werk sind die “vielen Hochzeitsgedanken” in achtzehn Stücke umgesetzt, in denen ebenso viele Charaktere fröhlich um unsere Aufmerksamkeit buhlen. Schumann bemerkte zu dem Werk, es sei “ein ganzer Polterabend” und spielte damit auf die Feier am Vorabend der Hochzeit an, bei der die Gäste gemeinsam mit dem Brautpaar viel Porzellan zerschlugen, was dem Paar Glück bringen soll. Ob Schumann angesichts der Erwartung, Clara endlich ihrem Vater entreißen zu können, hier einen wilden Freudentanz antizipierte?

Das Resultat ist jedenfalls ein Werk von anrührendem Liebreiz und Humor, die es zu einem der großen romantischen Meisterwerke für das Klavier machen.

© 2015 Imogen Cooper
Übersetzung: Stephanie Wolny

Imogen Cooper zählt zu den Spitzeninterpreten des klassischen

Repertoires und wird weltweit für ihren virtuos 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 seit langem regelmäßig mit dem Bariton Wolfgang Holzmair und der Cellistin Sonia Wieder-Atherton zusammen. Sie hat Klavierkonzerte

von Mozart mit der Northern Sinfonia, einen Schubert-Zyklus (erschieden unter dem Titel *Schubert Live*) und drei CDs für das Label Wigmore Hall Live aufgenommen. Die vorliegende Einspielung ist nach früheren CDs mit Werken von Johannes Brahms und Robert und Clara Schumann ihre dritte 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. Von der Universität Exeter wurde ihr 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.

Schumann: Davidsbündlertänze et autres œuvres pour piano

Thème sur le nom Abegg varié pour le pianoforte, op. 1

Les Variations “Abegg”, commencées à Heidelberg au cours de l’hiver 1829 – 1830 et achevées l’été suivant, à la fin de ce qui était censé être une année d’étude de droit à l’université, sont loin d’être la première œuvre écrite par Schumann; néanmoins, c’est avec cette composition qu’il décida de se lancer dans une carrière de compositeur, après avoir informé sa mère le 30 juillet 1830 de sa décision de mettre fin à “vingt ans de lutte entre la poésie et la prose, ou plutôt, entre la musique et le droit” en faveur de la musique. Cette décision allait entraîner un retour à Leipzig pour s’engager dans des études pianistiques sous la tutelle de Friedrich Wieck, en vue d’une carrière de concertiste; il avait déjà travaillé avec lui en 1828. Le reste, pour reprendre une expression familière, c’est de l’histoire.

Les Variations furent publiées à Leipzig par l’éditeur Friedrich Kistner le 7 novembre 1831, date à laquelle Schumann écrivit dans son journal:

Aujourd’hui, je comparais pour la première fois devant le grand monde

avec mes variations! Puisse cet événement inaugurer une période d’énergie et d’amélioration intérieure.

Le genre du thème et variations était populaire et Schumann connaissait déjà des œuvres comme les Variations “Alexandre” pour piano et orchestre d’Ignaz Moscheles; en fait, on a de bonnes raisons de penser qu’à un certain stade il envisagea d’écrire sa propre composition pour le même effectif. Dans le domaine du piano seul, les variations étaient un véhicule idéal pour mettre en valeur sa maîtrise technique et l’écriture de Schumann ne déçoit pas à cet égard. Mais un simple étalage de technique pure n’était pas suffisant, comme allait le souligner Schumann à maintes reprises dans ses critiques musicales quelques années plus tard: la poésie, et non la prose, doit prédominer.

Le plan formel des Variations “Abegg” est relativement conventionnel: le thème de valse est binaire, constitué de deux phrases de huit mesures, gratifiées chacune d’une reprise entièrement écrite, et cette structure est observée de près dans les trois variations qui suivent. Une section “Cantabile” plus libre

leur succède, qui remplace le simple mètre à 3/4 par un 9/8 et la tonalité de fa majeur par la bémol majeur; l'œuvre module ensuite en arrière pour se stabiliser à la dominante de fa avant un "Finale alla Fantasia" dans la tonalité d'origine. La conclusion *ppp* est toutefois inhabituelle pour une œuvre de ce genre; ce qui nous ramène à l'aspect "poétique".

La première édition porte une dédicace à "Mademoiselle Pauline, comtesse d'Abegg". Il n'y a aucun doute quant à l'existence d'une comtesse Meta Abegg (1810 – 1834); mais les opinions divergent pour savoir si cette personne était la même que la dédicataire de Schumann, ou si cette dernière était au moins en partie une création imaginaire de Schumann. "Meta" est, bien sûr, l'anagramme de "Tema"... et le début de la première moitié du thème de Schumann proclame les notes la – si bémol – mi – sol (A – B – E – G – G en allemand) alors que le début de la seconde moitié inverse le schéma. Cette figure de cinq notes est vite submergée dans les variations suivantes, qui s'emparent d'emblée de la figure initiale ascendante en demi-tons comme matériau pour un développement indépendant en lignes chromatiques. Le "réel" (même s'il est en partie imaginaire), pourrait-on dire, est transmué par Schumann en musique, puis extrait pour devenir

purement musical. Il n'est peut-être pas surprenant qu'un exemplaire manuscrit du thème de la main de Schumann, daté du 9 août 1830, soit précédé d'une citation de *Titan*, le roman de son cher Jean-Paul Richter: "Je ne suis qu'un songe."

Dauidsbündlertänze, op. 6

À l'époque où il commença à composer les *Dauidsbündlertänze*, entre la fin du mois d'août et septembre 1837, juste après ses fiançailles avec Clara Wieck, Schumann s'était imposé non seulement comme compositeur, mais aussi comme critique musical, par le biais de la création en 1834 de la *Neue Zeitschrift für Musik*, dont il allait rester rédacteur en chef et propriétaire jusqu'en 1844. Cette année-là, il la vendit à Franz Brendel qui, en 1845, publia un long essai sur la musique de Schumann par rapport à celle de Mendelssohn et à la musique contemporaine en général. Les remarques de Brendel sur les *Dauidsbündlertänze* sont dignes d'être largement citées: ces danses

révèlent les principales facettes de la personnalité du compositeur, qui sont ici séparées et juxtaposées comme contraires: tendresse, naïveté et sincérité, et passion, tempête et fantastique. Elles apparaissent comme des entités

distinctes sous les noms de Florestan et Eusebius... Cette juxtaposition, cette division de la composition en contraires, ces hésitations et combats sont lourds de sens: ils montrent que l'*Humeur* est le motif principal dans les premières compositions de Schumann – le même principe qui avait déjà pris encore plus d'importance chez Beethoven – et ils semblent indiquer ce qui doit être considéré comme l'*idéal de la musique instrumentale contemporaine*.

Florestan et Eusebius étaient les alter ego contrastés de Schumann dans le *Dauidsbund*, ce groupe de musiciens en partie réel, en partie fictif qui s'opposa au philistinisme musical de l'époque notamment dans les colonnes de la *Neue Zeitschrift*. Ce sont eux, et non Robert Schumann, qui sont reconnus comme les compositeurs de cette œuvre dans la première édition de la partition (Leipzig: Friese, janvier 1838), publiée en deux volumes de neuf numéros chacun; en outre, le "E" ou le "F", ou les deux ensemble sont ajoutés entre parenthèses à chaque pièce. Toutefois, la dernière de chaque volume ne comporte aucune initiale finale, mais plutôt un texte préliminaire: "Sur ce, Florestan s'arrêta, et ses lèvres frémirent douloureusement" (fin du volume 1); "En sus, Eusebius songeait encore à

beaucoup d'autres choses et en même temps ses yeux exprimaient l'extase" (fin du volume 2).

En outre, en tête de la première édition, figurait un vieux proverbe qui oppose aussi les contraires:

En tous temps et en tous lieux / Joie
et peine vont de pair; / Garde-toi pur
dans le bonheur, / Et courageux dans le
malheur.

Et comme si ce matériau extra-musical n'était pas une incitation suffisante à l'interprétation de cette magnifique musique, il y a aussi les descriptions des danses que donne Schumann comme "danses de la mort, danses de Saint-Guy, danses élégantes, danses des lutins" et la description qu'il en fait à Clara comme une "fête de veille de noces".

(Le proverbe et toutes les références à Florestan et à Eusebius furent retirés dans la deuxième édition de 1850, qui comporte aussi des révisions de pédales et de phrasé; c'est cette édition qui est enregistrée ici.)

Même le début de la partition musicale commence par une citation: identifiée comme "Motto von C.W.", elle est empruntée à la Mazurka en sol majeur, cinquième pièce des *Soirées musicales*, op. 6, de Clara. On pourrait s'attendre à ce que cela fonctionne comme une sorte de motif d'un bout à l'autre de l'œuvre (un peu comme le motif "Abegg" dans l'op. 1),

mais ce n'est pas le cas: bien que le début de la troisième pièce, par exemple, puisse être perçu comme un développement du motif, celui-ci s'estompe à l'écoute après son exposition explicite au tout début de la composition.

Schumann présente ces pièces comme des "dances" et le genre du cycle de valse (Schumann devait connaître ce qu'avait écrit Schubert en la matière) fait partie de leur contexte. Mais peu d'entre elles sont réellement des danses au sens strict du terme. La plupart sont fermées sur le plan tonal, ce qui les rend jouables séparément (Clara en sélectionna dix qu'elle joua à Vienne en 1860); mais les nos 8 et 9 du Livre I constituent une sorte de paire en ut majeur – ut mineur, et le no 7 du Livre II, contrairement aux autres, n'est fermé ni sur le plan tonal, ni d'un point de vue formel: ce qui "devrait" être le retour de la section initiale en sol majeur, à la suite du "Trio" contrasté, est remplacé par le lumineux si majeur du no 8, intitulé "comme de loin" ("Wie aus der Ferne").

La juxtaposition des tonalités de sol majeur et si mineur s'impose d'un bout à l'autre des *Davidsbündlertänze*, si bien que lorsque cette musique en si majeur cède soudain la place à un long retour de la deuxième pièce (si mineur) du Livre I, on a l'impression que tout le cycle arrive à sa conclusion; et une

exécution qui se terminait par le Livre II no 8 semblerait tout à fait cohérente d'un point de vue esthétique. Donc, la montée grinçante de si mineur à ut majeur (et l'émergence, enfin, d'une véritable valse lente) dans la vraie conclusion du cycle la fait paraître vraiment "superflue". En même temps, on peut y voir un parallèle avec la dernière pièce du Livre I – la seule autre pièce en ut majeur.

Le côté ambigu de la dernière pièce par rapport au cycle – en fait-elle vraiment partie? – nous ramène à la référence de Brendel à "l'humeur". Le mot lui-même apparaît dans les conseils d'exécution de trois pièces (I / 3, II / 3, 7); et c'était un élément essentiel de l'esthétique de Jean Paul, qui le comprit comme un "sublime inversé", reposant sur la tension dans le contraste entre le fini et l'infini, le grand et le petit, tout ou partie.

Novelletten, op. 21 nos 2 et 8

L'instruction "mit Humor" réapparaît en tête de deux des huit pièces, que comprennent les *Novelletten*, composées au cours des premiers mois de l'année 1838, mais révisées plus tard dans l'année. Elles furent publiées en juillet 1839 en quatre volumes de deux pièces chacun, avec une dédicace à un ami de

Schumann, le compositeur et pianiste Adolph Henselt (bien que Chopin ait été nommé tout d'abord dans le manuscrit du graveur).

Comme c'est généralement le cas dans la musique pour piano de jeunesse de Schumann, il y a tout un contexte qu'il ne faut pas perdre de vue. Dans une lettre à Clara du 6 février 1838, Schumann écrit:

Ces trois dernières semaines, je t'ai composé une quantité effrayante de musique – des plaisanteries, des histoires d'Egmont, des scènes de famille avec des pères, un mariage, bref, toute sorte de choses aimables – Et j'ai baptisé le tout *Novelletten*, parce que ton prénom est Clara et que Wiecketten n'aurait malheureusement pas sonné aussi bien.

En laissant de côté les liens entre Clara et Klärchen de Goethe dans *Egmont*, cela semble indiquer que le titre de l'œuvre est un jeu de mot sur le nom d'une autre Clara, à savoir la soprano Clara Novello, dont les concerts à Leipzig entre novembre 1837 et janvier 1838 avaient beaucoup impressionné Schumann. En même temps, les formes relativement amples de chaque pièce, dont plusieurs comportent des "trios" et des "intermezzos" internes, ainsi que les descriptions préliminaires de Schumann semblent permettre à juste titre de les considérer comme des "nouvelles" musicales.

En 1844, dans un essai sur la musique pour piano de Schumann, Carl Koßmaly nota d'un ton approbateur que celle de la fin des années 1830 gagnait en clarté et en simplicité comparée aux pièces écrites plus tôt au cours de la même décennie. Toutefois cet avis est relatif. La large structure A – B – A de la no 2, les sections externes en ré majeur encadrant un intermezzo en la majeur, n'est pas tout à fait aussi simple qu'elle en a l'air. On s'attendrait à ce que l'intermezzo ait son propre plan A – B – A interne et c'est le cas, sauf que la reprise de A est en ré majeur, non en la majeur, et nous ramène ainsi à la reprise de la principale section initiale. Mais celle-ci ne commence pas au début: la section initiale de seize mesures est supprimée, si bien que cette reprise de grande envergure commence en cours de route.

Dans un manuscrit séparé de la no 2, qui comporte une salutation à Liszt, les noms "Sarazene" et "Zuleika" de la section externe et de la section centrale se réfèrent respectivement au *Westöstlichen Diwan* de Goethe, le Sarrasin étant le chanteur-poète Hatem. En attendant, dans la no 8 – en fait la plus longue et la plus complexe sur le plan formel du recueil avec sa structure à sections multiples, et dont la section "Schluss" est peut-être conçue comme une "fin" de tout le

cycle plutôt que juste cette dernière pièce – l’indication “Stimme aus der Ferne” (Une voix dans le lointain), à la fin du second trio, n’est pas une simple indication pour jouer la ligne mélodique comme si elle venait de loin (comparez les *Davidsbündlertänze*, Livre II / 8). Elle correspond plutôt à l’introduction d’une autre “voix” réelle extérieure à la composition, nous ramenant à l’op. 6 de Clara: la mélodie paraphrase de près le début du “Notturmo” (no 3) des *Soirées musicales*.

Variationen über ein eigenes Thema
 (“Geistervariationen”), WoO 24, F 39
Des voix distantes: Clara enregistra dans son journal que peu après s’être mis au lit, le 17 février 1854,

Robert se releva et écrivit un thème, dit-il, sous la dictée des anges.

Les voix des anges allaient par la suite devenir celles des démons et, les jours suivants, cette alternance de bons et de mauvais esprits n’allait pas le quitter. Un peu plus tard, il confia à un visiteur, Ruppert Becker, que Schubert lui était apparu et lui avait dicté le thème. Mais, dans la dizaines de jours suivant cette première vision, il réussit à travailler avec une grande concentration à une série de cinq variations sur ce thème captivant, qui reste aisément perceptible du début à la fin: la

deuxième variation le travaille en canon entre la main droite et la main gauche, alors que dans l’avant-dernière on passe de mi bémol majeur à sol mineur, laissant la dernière variation rétablir à la fois la tonique et le mode majeur.

Nous devons à Brahms d’avoir finalement convaincu Clara (à qui cette œuvre est dédiée) de lui laisser publier, en 1893, le thème seul dans un volume supplémentaire de l’édition complète des œuvres de Schumann qu’ils avaient préparée ensemble; c’est seulement en 1939 que parut l’œuvre complète, Variations sur un thème original (*Variations fantômes*) (Londres: Hinrichsen), dans une édition de Karl Geiringer. Mais le thème connu bien avant une vie d’outre-tombe – il était lui-même devenu une “Stimme aus der Ferne” – car Brahms l’utilisa comme thème de ses Variations pour piano à quatre mains, op. 23, composées en novembre 1861 et publiées deux ans plus tard.

© 2015 Nicholas Marston
Traduction: Marie-Stella Pâris

Note de l’interprète

Le trajet entre son op. 1, les Variations “Abegg”, la première œuvre dont Robert Schumann approuva la publication, et ses *Geistervariationen*, la dernière œuvre pour

piano qu'il écrivit, est considérable. Les premières, qui font déjà preuve d'un grand art, sont virtuoses, extraverties, difficiles à jouer et ravissantes. Les dernières sont introverties et clairessemées, avec une émotion profonde, mais insaisissable ce qui ne s'explique que par les circonstances de leur composition. L'instabilité mentale prenait le dessus chez Schumann; il était hanté par des esprits à la fois "merveilleux" et "horribles", qui lui dictèrent non seulement sa musique – bien que, chose intéressante, Schumann ne reconnut pas que le thème provenait d'une autre de ses œuvres antérieures –, mais le conduisirent en outre à se jeter dans le Rhin. Il survécut. Néanmoins, peu après, reconnaissant un état qu'il considéra dangereux pour Clara et sa famille, il décida d'entrer à l'asile d'Endenich. Toutefois, les variations continuèrent à se développer, même si à Endenich il dut vite cesser de composer, le processus étant jugé trop débilitant et exigeant. Quelle catastrophe pour quelqu'un à qui il ne restait plus que la musique, après la perte effective de sa famille et de Clara.

Pendant à peu près vingt-cinq ans, son imagination poétique phénoménale produisit un chef-d'œuvre pianistique après l'autre. Schumann conçut les *Novelletten*, op. 21, comme un cycle bien que la narration ne soit

pas évidente d'emblée. Mais comme toujours dans la musique de Schumann, il y a des fils cachés à découvrir; cela requiert une habileté nécessaire à l'interprétation des partitions qui semblent souvent décousues et illogiques. Cette habileté est vraiment indispensable dans la *Novellette*, op. 21 no 8, qui traverse de nombreux paysages internes différents, pour s'achever en un point sans aucun rapport avec le début – il n'y a ici aucun cercle abouti. L'op. 21 no 2 suit un format A – B – A plus logique, avec la juxtaposition typique d'activité énergique et de lyrisme à vous briser le cœur.

Les *Davidsbündlertänze*, op. 6, trouvent leur inspiration en la personne de la jeune Clara Wieck, qui allait bientôt devenir l'épouse de Schumann. Que Schumann ait été séparé d'elle en raison de l'intransigeance du père de Clara, Friedrich, ou sporadiquement et secrètement uni à elle, elle est la muse qui inspira les principales œuvres importantes de cette période. Dans celle-ci, les "nombreuses idées de mariage" sont traduites dans dix-huit pièces, avec autant de personnages qui jouent joyeusement des coudes pour attirer l'attention. Schumann parlait de cette œuvre comme d'une "entière Polterabend", évoquant une fête allemande de veille de noces, lorsque les invités se joignent au couple en brisant

la vaisselle pour leur porter chance. Je me demande si Schumann ne nourrissait pas l'anticipation de certains ébats amoureux à la perspective d'obtenir finalement de son père la main de Clara.

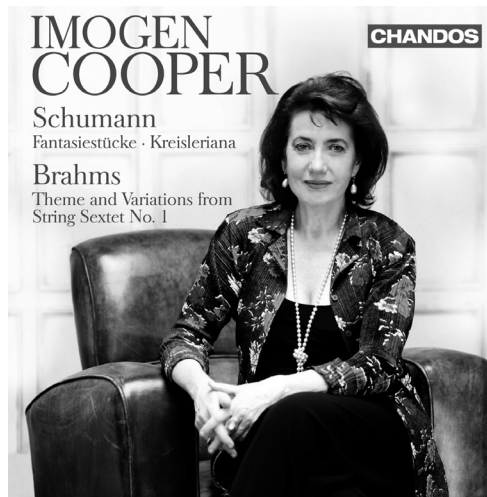
En tout cas, il en résulte une œuvre d'une beauté et d'un humour enthousiasmants qui en font l'un des grands chefs-d'œuvre romantiques pour le piano.

© 2015 Imogen Cooper
Traduction: Marie-Stella Pâris

Saluée dans le monde entier pour sa virtuosité et pour son sens poétique, la pianiste **Imogen Cooper** 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 travaille depuis longtemps avec le baryton Wolfgang Holzmair et la violoncelliste Sonia Wieder-Atherton. Elle a enregistré des concertos de Mozart avec le Northern Sinfonia, un cycle Schubert publié sous le titre *Schubert Live* et trois CD pour Wigmore Hall Live. Le présent album est son troisième disque pour Chandos Records – le premier et le deuxième avaient été consacrés à des œuvres de Brahms et de Robert et Clara 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.

Also available

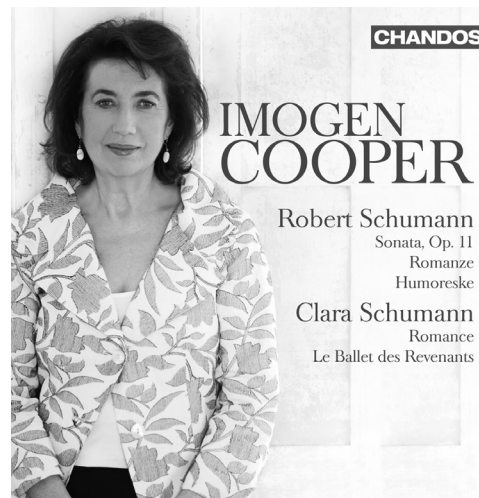


CHAN 10755

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



Also available



CHAN 10841

Robert Schumann: Sonata, Op. 11 • Romanze • Humoreske

Clara Schumann: Romance • Le Ballet des Revenants



Also available



CHAN 10692

Schumann
Three String Quartets, Op. 41
—

Also available



CHAN 10762

Schumann / Brahms: Violin Sonatas
Clara Schumann: Three Romances



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) concert 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 (3 November 2014), and Graham Cooke DipMIT, MPTA (4–6 November 2014)

Recording producer Rachel Smith

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineer Robert Gilmour

Editor Rachel Smith

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Concert Hall, Snape Maltings, Suffolk; 3–6 November 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

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10874

Robert Schumann (1810 – 1856)

- | | | |
|-------|---|-------|
| 1 | Novellette, Op. 21 (Book IV) No. 8 (1838) | 11:57 |
| | in F sharp minor · in fis-Moll · en fa dièse mineur | |
| 2-19 | Dauidsbündlertänze, Op. 6
(1837, revised edition 1850) | 36:13 |
| 20 | Novellette, Op. 21 (Book I) No. 2 (1838) | 6:34 |
| | in D major · in D-Dur · en ré majeur | |
| 21-26 | Thème sur le nom Abegg varié pour le
pianoforte, Op. 1 (1829-30) | 8:56 |
| | in F major · in F-Dur · en fa majeur | |
| 27-33 | Variationen über ein eigenes Thema,
WoO 24, F 39 (1854) | 11:54 |
| | (<i>Geistervariationen</i>) | |
| | in E flat major · in Es-Dur · en mi bémol majeur | |

TT 75:51

Imogen Cooper piano

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

SCHUMANN: DAVIDSBÜNDLERTÄNZE, ETC. – Cooper

CHANDOS
CHAN 10874

SCHUMANN: DAVIDSBÜNDLERTÄNZE, ETC. – Cooper

CHANDOS
CHAN 10874