



Clara

RAGNA SCHIRMER

STAATSKAPELLE HALLE

ARIANE MATIAKH

CLARA SCHUMANN (1819–1896)

Klavierkonzert a-Moll, op. 7

Piano Concerto in A minor · Premier Concerto en la mineur pour piano

- 01 **1. Allegro maestoso** 6:30
- 02 **2. Romanze. Andante non troppo, con grazia** 4:56
HANS-JÖRG POHL Violoncello · violoncelle, Solo
- 03 **3. Finale. Allegro non troppo – Allegro molto** 10:32

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur, op. 58

Piano Concerto No. 4 in G major · Concerto pour piano n° 4 en sol majeur

- 04 **1. Allegro moderato** 18:31
- 05 **2. Andante con moto** 5:14
- 06 **3. Rondo. Vivace** 10:19

RAGNA SCHIRMER

Klavier · piano

STAATSKAPELLE HALLE

ARIANE MATIAKH

Musikalische Leitung
conductor · Chef d'orchestre



Künstlerinnen ...

Als junges Mädchen studierte ich die »Kinderszenen« von Robert Schumann. In einer alten Notenausgabe meiner Großmutter fielen mir besonders die Fingersätze und Pedalbezeichnungen von Clara auf. Sie waren sehr ungewöhnlich, für eine Kinderhand fast unspielbar, doch von einer Genauigkeit im Umgang mit Text und Artikulation, die mich faszinierte. So hat mir Clara Schumann in meinen ersten Jahren als Klavierschülerin die Demut beim Notenlesen beigebracht.

In den folgenden Jahrzehnten begleitete sie meinen Weg weiter: Ich las ihre Briefe und Tagebücher, ich schrieb Aufsätze über sie, studierte viele Biographien und seit kurzem lektoriere ich ihre Fingersätze für den Bärenreiter-Verlag. Zum 175. Hochzeitstag von Clara und Robert im Jahr 2015 erschien »Liebe in Variationen«, ein Album, bei dem es um die vertonten Liebesbotschaften in den Kompositionen der Schumanns geht.

Die CD »Clara« mit ihrem Klavierkonzert op. 7 sowie Beethovens 4. Klavierkonzert mit ihren Kadenzen wurde live in Sinfoniekonzerten mit der Staatskapelle Halle aufgezeichnet. Am Pult stand die französische Dirigentin Ariane Matiakh. Sie hat die Fähigkeit, dem Orchester die zartesten Töne zu entlocken, gepaart mit Ausdrucksstärke und enormer Kraft für die dramatischen Momente des Programms. Bei beiden Klavierkonzerten hat Ariane den Dialog zwischen Klavier und Orchester herausgearbeitet, immer mit der Reflexion auf die Interpretationsweise des 19. Jahrhunderts. »Durch Ragnas intensive Auseinandersetzung mit Clara hatte ich zeitweise das Gefühl, sie selbst säße am Klavier.« (Ariane Matiakh)

Clara Wieck Schumann hatte für eine Frau ungewöhnlich große Hände. Und sie nahm auch keine Rücksicht auf ihr nachfolgende Pianisten und Pianistinnen, die sich heutzutage anschicken, ihre Werke zu spielen. In ihrem Klavierkonzert, das sie

als 16-jährige uraufführte, wimmelt es von technischen Raffinessen und virtuoson Schwierigkeiten, die sie offenbar mühelos bewältigte. Auch wird sie wahrscheinlich die vielen großen Sprünge fast ohne Anspannung gegriffen haben.

Ein weiterer Beweis der unglaublichen Fähigkeiten dieser Frau ist ihr enorm großes Repertoire. Studiert man die Liste aller Werke, die sie in ihrem reichen Künstlerinnenleben aufgeführt hat, fällt auf, dass neben den Werken ihres Mannes besonders Beethoven eine bedeutende Rolle spielt. Von ihm studierte sie alle Klavierkonzerte, viele seiner Klaviersonaten und einige Kammermusikwerke. Grillparzer schrieb ein Gedicht über Claras Interpretation der Sonate op. 57. Das vierte Klavierkonzert muss ihr ebenso besonders am Herzen gelegen haben – sie spielte es von 1846 bis 1891 regelmäßig auf ihren Tourneen. So wundert es nicht, dass sie für dieses Konzert zwei umfangreiche Kadenzen schrieb, eine für den ersten und eine für den letzten Satz. Auch bei diesen solistischen Verarbeitungen des Konzerts lässt sie es sich nicht nehmen, ihre Virtuosität herauszustellen, allerdings schon weit reifer und erfahrener als bei ihrem op. 7. Vom Studium der Kadenzen lassen sich Rückschlüsse auf Claras Interpretation dieses Klavierkonzerts ziehen. So hat sie interessanterweise die sehr ausladende Kadenz des dritten Satzes um zwei Drittel verkürzt, vermutlich, weil ihr bei Aufführungen auffiel, dass mit einer allzu langen Kadenz die Proportion des Satzes gesprengt wurde.

Um mich mit Claras Studien des Klavierkonzerts auseinanderzusetzen, habe ich zur Vorbereitung dieser Aufnahme auch alte Beethoven-Ausgaben aus dem 19. Jahrhundert studiert. Es ist mir ein Anliegen, Clara von mehreren Seiten zu beleuchten: die junge Virtuosa, die mutige Komponistin und die reife Künstlerin. Denn diese außergewöhnliche Frau strahlt bis heute. *Viel Freude!*





**»[...] damit ich
neben Thalberg
und Liszt
bestehe [...]«**

Die Künstlerin Clara Wieck

Selbstbewusst hat die 18-jährige Clara Wieck sich als Künstlerin unter der männlichen Konkurrenz taxiert. Sigismund Thalberg, der Spezialist für perlende Doppeloktavläufe in beiden Händen, Adolph Henselt, der elegante, gefühlvolle Schwärmer auf dem Klavier, und Franz Liszt, der sie alle übertrumpft, sind die internationalen Kollegen, mit denen sie sich in diesen Jahren erfolgreich misst. »Höchst vergnügend, ja oft entzückend ist Thalberg, dämonisch Liszt, in die höchsten Regionen versetzend Clara Wieck, schön aufregend: Henselt«, heißt es in einem Virtuosenvergleich der *Neuen Zeitschrift für Musik* 1838. Die Kategorien »tiefe Künstlernatur« erfüllen danach nur Liszt und Wieck, »Originalität« nur Liszt, bei der »Vielseitigkeit« des Repertoires führt Wieck vor Liszt, bei der »Kühnheit« Liszt vor Wieck. »Ohne Grimassen beim Spiel«: nur Thalberg und Wieck. In der Improvisation hingegen steht Liszt an erster, Wieck an zweiter Stelle. »Nach dem Metronom spielend: Keiner.« Präzision im Spiel definiert sich nicht durch Tempomessen, sondern durch Genauigkeit in Rhythmus und Artikulation bei der Wiedergabe musikalischer Ideen – eine Spezialität Clara Wiecks.

Von Virtuosen wird Verzauberung erwartet. Sie sollen frappieren, in nie gehörte Klangräume entführen und immer wieder neue, atemberaubende Kunstfertigkeiten mit charmanter Beiläufigkeit zeigen, ohne dass der Schweiß sichtbar tropft. Das freie »Fantasieren« am Klavier gehört zum favorisierten Publikumsereignis. Clara Wieck beginnt schon als Kind, für das Training bestimmter grifftechnischer Anforderungen (etwa Spreizen und Schließen der Hände) eigene kleine Übungen zu erfinden. Improvisation und Komposition liegen hier nah beieinander. Kopieren, Variieren und Weiterentwickeln von Modellen ist eine seit Jahrhunderten bewährte pragmatische Methode der musikalischen Kreativitätsförderung. Ihr folgt auch Wieck in den frühen Werken. Tänze, Variationen und Walzerketten erscheinen zwischen 1831 und 1835 als Opus 1 bis 4. Vollgriffiger Satz, waghalsige Sprünge, riskante Tempi und extravagante Harmonien sind einige ihrer originellen Merkmale.

In den Charakterstücken op. 5 und op. 6 (*Quatre Pièces caractéristiques, Soirées musicales*) klingen andere, persönlichere Saiten an. Bizarre Hexentänze wechseln mit ausdrucksvollen Romanzen, Mazurken und Nachtstücken. Sie öffnen neben der temperamentvollen virtuosen eine empfindsame, ›romantische‹ Dimension der sich auch als Komponistin tiefer und ernsthafter profilierenden Künstlerin. Vielfältige musikalische »Schwärmereien« finden hier ihren Niederschlag, wie die Auseinandersetzung mit der in weiten Kreisen für »unspielbar« gehaltenen Musik von Frédéric Chopin, dem für ein allgemeines Publikum schwer verständlichen Frühwerk Robert Schumanns oder die Liebe zu Vincenzo Bellini. Dessen Andenken gelten die fulminanten Bravourvariationen op. 8 über ein Thema aus der Oper *Il Pirata*. Parallel zum Wiener *Souvenir de Vienne* op. 9, mit dem sie sich für die Verleihung des Titels »Pianiste de la Cour Impériale et Royale Apostolique« durch das österreichische Kaiserhaus bedankt, wird noch im selben Jahr (1838) das Scherzo op. 10 entworfen, ein anspruchsvolles, brillantes Solostück, komponiert für ihre Tournee nach Paris, »damit ich neben Thalberg und Liszt bestehe«, wie sie ihrem Vater schreibt. Hector Berlioz, der ihre Aufführung des Scherzos hört, bekräftigt ihre Selbsteinschätzung. In diesem Umfeld entsteht das Klavierkonzert op. 7.

Zaubertöne.

Clara Wiecks Klavierkonzert op. 7

Ein Klavierkonzert zu schreiben bedeutet für Clara Wieck den Schritt in eine anspruchsvollere Liga zu wagen. Anfang der 1830-er Jahre unternimmt die Künstlerin Orchesterstudien, entwirft Scherzo und Ouvertüre für Orchester und instrumentiert

Verschiedenes, darunter ihre Walzer op. 4, um ihr kompositorisches Terrain zu erweitern. Nichts davon ist erhalten geblieben. Die Konzertgedanken schwirren dabei schon im Kopf. Schumann, der in dieser Zeit selbst erste Konzertentwürfe fixiert, verschiebt seine Pläne. Die Wieck geht indessen mutig ans Werk. Die Instrumentation des »Finales«, an der Schumann sich beteiligt, sowie Arbeiten am ersten Satz belegen Tagebuchnotizen von 1834. Das Finale erklingt noch vor der Uraufführung als Einzelstück, so auch während der Tournee nach Magdeburg, Braunschweig und Hannover, die im November 1834 startet. Hier erhält die Entstehungsgeschichte des Konzerts einen entscheidenden Schub.

»Du mußt nur wissen, daß ich – verliebt bin«, gesteht Clara Wieck ihrer Stiefmutter im Januar 1835. Es sei »keine vorübergehende, sondern eine beständige Liebe«, bezeugt die 15-jährige. Der intensive Gefühlsausbruch gilt dem 18 Jahre älteren August Theodor Müller, Cellist des Müller-Quartetts, mit dem sie in Braunschweig zusammen musiziert. »Zart« und »gefühlvoll« nennt sie sein Spiel. Das »Zaubercello des Theodor« lässt eine wehmütige Leerstelle zurück, als sie weiterzieht. Den Nachklang dieser Zaubertöne transformiert die Komponistin in eine weiträumig ausgreifende Romanze, den Mittelsatz des Konzerts. Klavier und Solocello führen ein anmutiges intimes Zwiegespräch ohne Orchester, nur einander zugewandt. Das Publikum darf diesem kammermusikalischen Dialog sozusagen »heimlich lauschen«, bevor die beiden Solisten, von Orchesterfanfaren gerufen, mit dem schwungvollen Finale wieder in die repräsentative Konzertszene zurückkehren. Der majestätische erste Satz dürfte danach neu konzipiert worden sein. Abgesehen von einer Durchspielprobe erlebt die junge Virtuosin den Gesamtklang erst bei der Uraufführung, am 9. November 1835 im Gewandhaus zu Leipzig, in einem von ihr selbst verantworteten »Extrakonzert«, das Felix Mendelssohn Bartholdy dirigiert. Das Konzert erscheint An-

fang 1837 im Verlag Hofmeister als Klavierauszug mit Beilage der Orchesterstimmen, eine damals übliche Publikationsform.

Mit der solistischen Romanze verlässt die Komponistin zwar den Rahmen des Modells »Konzert«. Indessen spiegelt diese Entscheidung eine weitverbreitete zeitgenössische Praxis wider. Für die Darbietung von Solokonzerten stand keineswegs immer ein Orchester zur Verfügung. Aufführungen mit Quartettbegleitung, an zwei Klavieren oder gar solistisch sind selbst für die damaligen Publikumsfavoriten wie die Konzerte von Carl Maria von Weber, Johann Nepomuk Hummel, Friedrich Kalkbrenner oder Ignaz Moscheles belegt. Viele dieser Werke dienen als »akustische Visitenkarte« der Virtuosen. Auch Wiecks Konzert folgt dieser Funktion. Entscheidend für den Erfolg sind dabei zwei Dinge: der Einfallsreichtum an virtuoson Klangfantasien und deren Einbindung in ein kompositorisches Konzept. Hier wirkt es fast rhapsodisch und wie spontan erfunden.

Musikalisch äußert sich die Virtuosin, die von Mendelssohn im privaten Umgang als »scheu und still« charakterisiert wird, extrovertiert, stürmisch, energiegeladen, unerschrocken und von stupender Kunstfertigkeit, ein Eindruck, den die innigen, sehnüchtigen Tonlagen um eine anrührende Dimension erweitern. Die Aufführung zu einem berauschenden Ereignis zu machen, das Virtuosin und Publikum gemeinsam verzaubert, ist Clara Wiecks Ziel. Diese performative Präferenz wird in den 1840-er Jahren zwar nicht aufgegeben. In den Vordergrund rückt indessen jetzt mehr die Präsentation anspruchsvoller Musik, selbst wenn sie historisch schon älter ist, wie die Werke von Bach oder Beethoven. Das beeinflusst die Auswahl und auch die Interpretationskonzepte. Improvisierte Abweichungen vom Notentext werden nun obsolet. Als musikalische Botschafterin treibt Clara Wieck Schumann diesen Wandel offensiv voran, nicht nur, aber doch auch bestärkt durch den künstlerischen Partnerdiskurs mit Schumann, dessen Namen sie bei der Hochzeit 1840 annimmt.

Ästhetische Wertschätzung.

Clara Wieck Schumann und Beethoven

Ihre Profilierung als Beethovenspielerin beginnt schon früh und führt mit der als Sensation empfundenen ersten öffentlichen Aufführung von Beethovens Klaviersonate f-Moll op. 57 (die danach den Beinamen »Appassionata« erhält) in Wien 1838 zu einem ersten Höhepunkt. Verbunden damit wächst die Überzeugung, dass die Auseinandersetzung mit Beethovens Werken immer wieder neue künstlerische Dimensionen freigibt, auch wenn die Stücke vom virtuoson Standpunkt aus »veraltet« sein mögen. Wenige Pioniere, darunter Mendelssohn, Wieck Schumann, Liszt und Wilhelm Taubert, übernehmen in dieser Zeit ausgewählte Sonaten von Beethoven sowie das dritte (c-Moll op. 37), vierte (G-Dur op. 58) und fünfte Klavierkonzert (Es-Dur op. 73) ins Repertoire. Die Partitur des dritten wird 1833, die des fünften 1857 und die des vierten sogar erst 1861 publiziert.

Beethoven hat als gefragter Virtuose seine Klavierkonzerte ebenfalls zum eigenen Gebrauch komponiert. Das vierte Konzert entstand 1805/1806 und wurde 1807 in einer privaten Soirée im Palais Lobkowitz und 1808 in einem von ihm selbst veranstalteten öffentlichen Konzert im Theater an der Wien vorgestellt. Immer wieder überrascht Beethoven sein Publikum. Die verhaltenen, wie zu sich selbst sprechenden solistischen Klavierakkorde des Anfangs verführen zum aufmerksamen Zuhören: Was ist das? Hat das Konzert schon begonnen? Dem österreichischen Dirigenten Ignaz Seyfried jedenfalls stockt der Atem, als er Beethoven während der Aufführung umblättert: »Hilf Himmell! ... ich erblickte fast lauter leere Blätter; höchstens auf einer oder der anderen Seite ein paar, nur ihm zum erinnernden Leitfaden dienende, mir rein unverständliche ägyptische Hieroglyphen hingekritzelt.«

Improvisation und Komposition liegen bei der Gestaltung der Solostimme auch hier nah beieinander. Konzeptionell erschließt Beethoven neue Gestaltungsmöglichkeiten, indem er das zugrunde liegende Ritornellgerüst aufricht und mit verschiedenen Kombinationen zwischen Solo und Tuttigruppen experimentiert. Orte für virtuose Selbstdarstellungen bieten die Solopassagen, in denen individuelle Formulierungen des thematischen Materials mit figurativen Passagen wechseln, und die Solokadenzen. Sie können frei improvisiert oder als gewichtiger Teil des Satzkonzepts aufgeladen werden. Diese Form wählt Clara Schumann bei ihren für Beethovens G-Dur-Konzert (vermutlich 1846) entworfenen Kadenzen. Mit der Verarbeitung thematischen Materials aus den übrigen Sätzen erhält die umfangreiche Kadenz fast das Ausmaß eines eigenen Formteils – ein sehr ›romantisches‹ Konzept. In dieser Aufnahme erklingt eine leicht gekürzte Fassung.

In Tönen atmen.

Clara Wieck Schumanns Bedeutung

Die Beschäftigung mit den Kadenzen fällt in eine Zeit, in der Clara Schumann sich mit der Komposition eines zweiten Klavierkonzerts in f-Moll befasst und die aktuellen ästhetischen Herausforderungen reflektiert. Sie bewegen sich konsequent in Richtung eines sinfonischen Konzepts, in dem Solo und Tutti gleichwertig am musikalischen Geschehen mitwirken und selbst virtuose Solopartien thematisch eingebunden werden. Im Juni 1847 schenkt sie eine 175 Takte umfassende Entwurfsskizze Schumann zum Geburtstag. Mehr kommt nicht nach. Mit der rasant anwachsenden Familie, den immer wieder prekären Gesundheitszuständen Schumanns und den

nicht nachlassenden Alltagssorgen bleibt kein Freiraum für »Stunden des Selbstvergessens, wo man nur noch in Tönen atmet«, wie Clara Schumann ihre kreativen Aufenthalte in musikalischen Fantasieräumen beschreibt.

Nach den frühen Toden von Mendelssohn, Chopin und Schumann, dem Rückzug Liszts, Henselts und Thalbergs von der Solokarriere, bleibt Clara Wieck Schumann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die zentrale Repräsentantin romantischer Klaviermusik, deren Aufführungstradition sie aus eigener Anschauung weitertransportiert. Virtuose Tagesproduktionen von Herz oder Kalkbrenner verschwinden aus dem Repertoire, auch ihr eigenes *Premier Concert* op. 7, das nun wiederzuentdecken ist. Stattdessen fokussiert Clara Wieck Schumann ihre musikalischen Kräfte auf die Interpretation und Verbreitung »guter«, das heißt kompositorisch anspruchsvoller Musik von Scarlatti bis Brahms und besonders der von Beethoven, Chopin, Mendelssohn und Schumann. Deren Verbreitung rückt an die erste Stelle, sowohl auf dem Podium als auch in der Lehre, die sie als Klavierprofessorin am neu gegründeten Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt am Main ab 1878 auch institutionell betreibt, sowie als Herausgeberin von Musik und Lebensdokumenten ihres Mannes. Die Künstlerin entwirft damit einen Spielplan, der heute noch gebräuchlich ist.

JANINA KLASSEN

Ragna Schirmer

Ragna Schirmer erfreut sich seit Jahren höchster Anerkennung bei Konzertpublikum und Fachkritik. Ihre Interpretationen zeichnen sich durch die Kunst der Nuance sowie die Liebe zum Detail auf der Suche nach verborgenen historischen und zeitgenössischen Bezügen aus. Zu Beginn ihrer Karriere sorgte die mit zahlreichen Preisen ausgezeichnete Künstlerin mit ihrer Einspielung der *Goldberg-Variationen* für ein aufsehenerregendes CD-Debüt. Für die Gesamtaufnahme der Klaviersuiten von Georg Friedrich Händel erhielt sie 2009 ihre zweite ECHO-Klassik-Auszeichnung und wurde zudem drei Jahre später mit dem Händel-Preis der Stadt Halle geehrt.

Ein besonderes Anliegen ist der Pianistin die Beschäftigung mit Clara Wieck Schumann. So veröffentlichte sie u.a. zum 175. Hochzeitstag der Schumanns 2015 die CD »Liebe in Variationen«, eine Reminiszenz an die in Tönen verwobenen musikalischen Botschaften zwischen Clara, Robert und Johannes Brahms.

In ungewöhnlichen Projekten lässt sich das dramaturgische und programmatische Geschick der Künstlerin erkennen. Dies stellt sie nicht nur in moderierten Klavierabenden unter Beweis, sondern ist darüber hinaus auch in genreübergreifenden Theaterproduktionen zu erleben, die eigens für sie geschrieben und inszeniert werden.

Ragna Schirmer konzertiert in den wichtigsten Sälen in Europa, China und Neuseeland sowie bei renommierten Festivals wie dem Heidelberger Frühling (Artist in Residence), dem Beethovenfest Bonn, dem MDR Musiksommer, den Haydn-Festspielen Eisenstadt und den Salzburger Festspielen. Sie musizierte u. a. mit Zubin Mehta, Sir Roger Norrington, Kurt Masur, Sir Neville Marriner, Herbert Blomstedt und trat mit Klangkörpern wie den Münchner Philharmonikern, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem Orchestre National de France, dem Gewandhausorchester Leipzig und der Academy of St. Martin in the Fields auf.



Ariane Matiakh

Ariane Matiakh ist eine der vielseitigsten Dirigentinnen unserer Tage. Ihr Repertoire umfasst Werke der Opern-, Ballett- und symphonischen Literatur vom Barock bis zu zeitgenössischer Musik.

Nach ihrem Studium in Wien, u.a. bei Leopold Hager, wurde sie an die Oper in Montpellier als erste Assistentin berufen. In dieser Zeit arbeitete sie u.a. mit James Conlon und Armin Jordan. 2006 kam der internationale Durchbruch, nachdem sie kurzfristig für James Conlon in Schostakowitschs »Leningrader« Sinfonie mit dem Orchestre National de Montpellier einsprang. 2008 war sie Finalistin beim LSO Donatella Flick Competition, 2009 erhielt sie den »Révélation des Victoires de la musique«.

Bislang ist Ariane Matiakh an den Opernhäusern von Berlin (Komische Oper), Amsterdam (De Nationale Ballet), Stockholm (Königliche Oper), Göteborg, Graz und Strasbourg (Opéra National du Rhin) aufgetreten.

Im symphonischen Repertoire war sie u.a. beim Radiosinfonieorchester Berlin, den Dresden Philharmonikern, dem MDR Sinfonieorchester Leipzig, der Staats-



kapelle Halle, den Wuppertaler Philharmonikern, dem WDR Sinfonieorchester, dem Münchener Rundfunkorchester, der Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, beim Orchestre du Capitole de Toulouse, dem Orchestre National des Pays de la Loire, Orchestre Philharmonique de Nice, Orchestre National de Lille, Orchestre de Chambre de Paris und Orchestre Philharmonique de Strasbourg zu Gast.

Ariane Matiakh hat mit Solisten wie Roberto Alagna, Gautier Capuçon, Nicholas Angelich, Olivier Latry, Rica und Mona Bard, Lawrence Power und Julian Steckel gearbeitet. Ihre Diskographie umfasst Werke von Poulenc, Françaix, Doderer und Levina.

In Anerkennung ihrer Verdienste um die französische Musik und Kultur im Ausland wurde Ariane Matiakh im Januar 2014 vom französischen Kultusministerium der Ehrentitel »Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres« verliehen.

Staatskapelle Halle

Durch den Zusammenschluss des Philharmonischen Staatsorchesters mit dem Orchester des Opernhauses Halle 2006 gegründet, spielt die Staatskapelle Halle gleichermaßen im Konzertsaal wie im Opernhaus und setzt die bis ins 19. Jahrhundert zurückreichende Tradition beider Klangkörper fort. Bedeutende Dirigenten wie Arthur Nikisch, Felix Mottl, Richard Strauss, Felix Weingartner, Kurt Masur, Klaus Tennstedt, Olaf Koch, Christian Kluttig, Bernhard Klee und Karl-Heinz Steffens sind in ihre Chronik eingegangen. Seit Beginn der Spielzeit 2013/2014 ist Josep Caballé-Domenech ihr Generalmusikdirektor. 2016 erhielt die Staatskapelle Halle vom Deutschen Musikverleger-Verband den Preis für das beste Konzertprogramm der aktuellen Saison.

Zu den Solisten, die mit dem Orchester gearbeitet haben, gehören die Pianisten Daniel Barenboim, Elena Bashkirova, Lise de la Salle, Martin Stadtfeld und Lars Vogt, die Geiger Kolja Blacher, Guy Braunstein, Mirijam Contzen, Alina Pogostkina, Arabella Steinbacher, Antje Weithaas und Isabelle Faust, die Cellisten Alban Gerhardt, Daniel Müller-Schott und Jan Vogler sowie namhafte Gastdirigenten wie Michail Jurowski, Wayne Marshall, Michael Sanderling, Olari Elts und Mario Venzago. In der Oper Halle sind die Musiker der Staatskapelle Halle gleichermaßen in den Genres Oper, Operette, Musical und Ballett zu Hause und bieten dem Publikum ein breites Spektrum an, das von Monteverdi und in besonderem Maße Händel bis hin zu Uraufführungen reicht.

Das seit 1993 auf historischen Instrumenten musizierende Händelfestspielorchester Halle bildet einen Teil der Staatskapelle. Die Zugehörigkeit der Musiker zu einem auf modernen Instrumenten spielenden Konzert- und Opernorchester stellt eine Einzigartigkeit in der deutschen Musikszene dar.

Jenseits der umfangreichen Konzerttätigkeit und des Opernspielplans engagiert sich die Staatskapelle mit einem breiten Angebot im Bereich Musikvermittlung für Familien und Schüler, unterstützt das Jugendsinfonieorchester Sachsen-Anhalt und kooperiert mit dem IMPULS-Festival für Neue Musik Sachsen-Anhalt.



Female artists ...

As a little girl I studied the Kinderszenen by Robert Schumann. In an old edition of these “scenes from childhood” that belonged to my grandmother, I was struck by Clara’s fingerings and pedalling indications. They were highly unusual, for a child’s hand almost unplayable, yet they had a precision in terms of text and articulation that fascinated me. So it was that Clara Schumann taught me humility in my earliest years as a student of the piano.

In the years that followed, they accompanied me on my onward path; I read her letters and diaries, wrote essays on her, studied numerous biographies and most recently have been editing her fingerings for Bärenreiter. The 175th wedding anniversary of Clara and Robert in 2015 was marked by “Love in Variations”, an album dedicated to the confessions of love written into the music of the Schumanns.

The “Clara” CD comprising her Piano Concerto op. 7 and Beethoven’s Fourth Piano Concerto with her cadenzas was recorded live in symphony concerts with the Staatskapelle of Halle under the baton of Frenchwoman Ariane Matiakh. She is a conductor capable of coaxing the tenderest tones from the orchestra while storing up expressive power and vast energy for the evening’s dramatic moments. In both piano concertos, Ariane shaped the dialogue between piano and orchestra in the light of 19th-century performance practice. “Ragna’s intensive engagement with Clara gave me the feeling at times that Clara herself was sitting at the piano.” (Ariane Matiakh)

Clara Wieck Schumann had exceptionally large hands for a woman. And she gave no consideration to the male and female pianists keen to play her works today. The piano concerto she premiered at the age of 16 bristles with technical refinements and virtuosic difficulties that she evidently had no trouble in surmounting. She must have been able to play the many large intervals almost without effort.

Further proof of her incredible capabilities is to be found in her vast repertoire. Studying the list of works she performed in the course of her long life as a concert artist, one sees that apart from her husband’s works it is Beethoven who plays a key part. She studied all his piano concertos, several of his piano sonatas and much of his chamber music. Grillparzer wrote a poem about Clara’s interpretation of the F minor Sonata op. 57. Beethoven’s Fourth Piano Concerto must have been particularly dear to her heart; she played it regularly on concert tours from 1846 to 1891. It comes as no surprise, then, that she wrote two extensive cadenzas for the concerto, one for the first movement and another for the last. Even in these solo commentaries on the concerto she never failed to display her virtuosity, albeit with far greater maturity and experience than in her op. 7. A study of her cadenzas allows certain conclusions to be drawn about Clara’s understanding of this piano concerto. It is interesting to note that she shortened the highly expansive third-movement cadenza by two-thirds, presumably because she was aware when performing it that an excessively long cadenza was out of proportion to the rest of the movement.

To give me greater insight into Clara’s studies of the Beethoven concerto, I studied old Beethoven editions from the 19th century when preparing for this recording. My aim has been to cast light on Clara from various different angles: the young virtuoso, the daring composer and the mature artist. She is an exceptional woman whose genius radiates to the present day.

Enjoy listening!

A handwritten signature in dark blue ink, reading "Ragna Schürer". The signature is written in a cursive, flowing style. The first name "Ragna" is on the top line, and the last name "Schürer" is on the bottom line, with a large, sweeping flourish that extends from the end of the last name back up towards the first name.

“That I may be the equal of Thalberg and Liszt.”

The artist Clara Wieck

Self-assurance was the characteristic that the eighteen-year-old Clara Wieck displayed as she compared herself as an artist with her male counterparts: Sigismund Thalberg, whose speciality was rippling double octaves in both hands; Adolph Henselt, the elegant, sensitive rhapsodist at the piano; and Franz Liszt, who outdid them all – yet Clara could match them. “Highly enjoyable, even captivating, is Thalberg, Liszt demonic, Clara Wieck lifts us to the heights, Henselt is nicely stimulating,” we read in an 1838 comparison of virtuosos in the *Neue Zeitschrift für Musik*. The category “deeply artistic nature” admits only Liszt and Wieck, “originality” is ascribed only to Liszt, “variety” of repertoire sees Wieck ahead of Liszt, “daring” puts Liszt ahead of Wieck. “Without grimacing while playing”: only Thalberg and Wieck. Improvisation credits Liszt with first place, Wieck second. “Playing to the metronome: None of these”. Precision in playing is defined not by measurement of time but by accuracy in rhythm and articulation when conveying musical ideas – a speciality of Clara Wieck’s.

Virtuosos are expected to strike us spellbound. They must mesmerize us, transport us into hitherto unknown realms of sound and display one new breathtaking feat of ability after another with charming ease and without apparent effort. Free “fantasy” at the piano was one of the audience’s preferred delights. Even as a child, Clara Wieck began inventing her own little exercises (such as spreading and closing the hands) to develop fluency of touch. Improvisation was never far removed from

composition. Copying, varying and improving upon models has for centuries been a tried and tested method of enhancing musical creativity. It guided Clara in her early works. Dances, variations and sets of waltzes appeared as op. 1 to 4 between 1831 and 1835. Full-bodied writing, daring leaps, audacious tempos and extravagant harmonies are among the original features to be found in them.

The character pieces of op. 5 and op. 6 (*Quatre Pièces caractéristiques, Soirées musicales*) strike other, more personal notes. Bizarre witches’ dances alternate with expressive romances, mazurkas and nocturnes. They add a sensitive, “romantic” dimension to the spirited virtuosity of an artist increasingly revealing her deeper, more serious side both as a performer and as a composer. Many musical “passions” are reflected here: her engagement with the allegedly “unplayable” music of Frédéric Chopin, her advocacy of Robert Schumann’s little-understood early works, her love of Vincenzo Bellini. She pays him homage in her dazzlingly showy Variations op. 8 on a theme from the opera *Il Pirata*. In parallel with the Viennese *Souvenir de Vienne* op. 9 of 1838, expressing her gratitude for the title “Pianiste de la Cour Impériale et Royale Apostolique” bestowed upon her by the Austrian Imperial Court, she developed her Scherzo op. 10 that same year, an ambitious and brilliant solo piece composed for her Paris tour, “so that I may be the equal of Thalberg and Liszt”, as she wrote to her father. Hector Berlioz, who heard her perform the Scherzo, endorsed her assessment of herself. This sets the scene for her Piano Concerto op. 7.

Magic notes.

Clara Wieck's Piano Concerto op. 7

Writing a piano concerto took Clara Wieck to a new level, to compete in a higher league. Early in the 1830s she embarked upon orchestral studies, drafted a Scherzo and Overture for orchestra and did various exercises in instrumentation such as her Waltz op. 4, claiming new compositional terrain. None of this has survived. Ideas for a concerto were already going through her head. Robert Schumann, who was just drawing up his own first sketches of a concerto at the time, shelved his plans. Miss Wieck, for her part, went boldly to work. The orchestration of the “Finale”, to which Robert contributed, and work on the first movement are documented in diary entries of 1834. The Finale was heard on its own in advance of the premiere, specifically on the tour of Magdeburg, Braunschweig and Hanover that begins in November 1834. It was at this time that the Concerto's composition took a decisive turn.

“You see, you must know that I – am in love,” Clara Wieck confessed to her step-mother in January 1835. It was “not a passing fancy, but lasting love,” the 15-year-old asserted. The object of this passionate outburst was August Theodor Müller, cellist of the Müller Quartet and 18 years her senior, in whose company she was making music in Braunschweig. “Tender” and “sensitive” are the terms she uses to describe his playing. The “enchanted cello of Theodor” left an aching void when Clara continued her tour. The composer transformed the echo of these enchanting notes into an expansive Romance, the concerto's middle movement. Piano and solo cello conduct a graceful intimate conversation without orchestra, face to face as it were. The audience is allowed to “eavesdrop” on this chamber dialogue, it seems, until the two soloists are summoned back with orchestral fanfares to the thronged concert scene of the

exuberant finale. The majestic first movement must have been reworked subsequently. Apart from a run-through, the young virtuoso would not experience the concerted sound of her work until the premiere of November 9, 1835, conducted in the Leipzig Gewandhaus by Felix Mendelssohn at an “additional concert” that she had specially arranged. The concerto was published by Hofmeister early in 1837 as a piano short score, a form of publication customary at the time.

The solo Romance saw its female composer departing from the “concerto” model, a decision that reflected an increasingly common practice at the time. Orchestras were not always at a soloist's ready disposal. Concerto performances with string quartet, on two pianos or exceptionally for piano solo are documented even for the audience darlings of the day such as Carl Maria von Weber, Johann Nepomuk Hummel, Friedrich Kalkbrenner and Ignaz Moscheles. Many of these works served as showpieces to promote the virtuosity of their composer. Clara's concerto itself performed this function. Two things were required for success: inventively virtuosic sound-painting and the incorporation of those pictures into a compositional design. Here the effect is almost rhapsodic, as if by spontaneous improvisation.

Described by Mendelssohn as “shy and quiet” in her private dealings, the virtuoso revealed herself musically as extrovert, stormy, energetic, fearless and bafflingly capable of lifting her heartfelt, yearning registers into a captivating new dimension. Clara Wieck's aim was to turn the performance into a thrilling occasion that would catch the hearts of performer and listener alike. While this interpretative preference was not abandoned in the 1840s, there was nevertheless a growing trend towards presenting serious music that might be from the hand of old masters such as Bach or Beethoven. This influenced the choice of works to be performed and the manner of their performance. Improvised departures from the prepared score were out of fashion. Clara Wieck was a musical emissary who championed this change on her

own initiative, confirmed and encouraged by her artistic partnership with Robert Schumann, whose name she adopted at her marriage in 1840.

Aesthetic assessment.

Clara Wieck Schumann and Beethoven

Clara's image as a Beethoven exponent began early on, reaching an early culmination in 1838 with her sensational first public performance of Beethoven's Piano Sonata in F minor op. 57 (subsequently dubbed the "Appassionata") in Vienna. It was associated with an increasing conviction that engagement with Beethoven's works would continue to open up new artistic dimensions, even if the pieces might be seen as "old hat" from the point of view of the concert virtuoso. A handful of pioneers, among them Mendelssohn, Clara herself, Liszt and Wilhelm Taubert, enriched their repertoire with selected sonatas by Beethoven together with his Third (C minor op. 37, published in 1833), Fourth (G major op. 58, 1861) and Fifth Piano Concerto (E flat major op. 73, the "Emperor", 1857).

Beethoven was a much-sought-after virtuoso who essentially wrote his piano concertos for his own use. His Fourth was written in 1805/1806 and first performed in a private soirée in the Palais Lobkowitz in 1807 and given a public premiere at the Theater an der Wien in 1808 in a concert organized by the composer himself. Beethoven keeps surprising his audience. The subdued solo chords of the opening, like a monologue for the piano, make us prick up our ears: what's that? has the concerto just begun? The Austrian conductor Ignaz Seyfried gasped as he saw Beethoven turn the page during the performance: "Heaven help us! ... I saw little but blank

sheets of paper; at best a few hints to jog his memory, incomprehensible Egyptian hieroglyphs as far as I was concerned, scrawled on this page or that".

In shaping the part assigned to the solo voice, improvisation and composition again go hand in hand. Beethoven opens up new conceptual avenues, breaking up the underlying ritornello structure and experimenting with various deployments of solo and tutti. Virtuoso self-promotion is accommodated in the solo passages, in which individual formulations of the thematic material alternate with figurative passages, and in the solo cadenzas. These may be freely improvised or treated as a weighty enlargement of the compositional design. This is the form that Clara Schumann selected for the cadenzas she wrote (presumably in 1846) for Beethoven's G major Concerto. The development of thematic material from the remaining movements raises the extended cadenza almost to the status of a self-contained formal element – a thoroughly Romantic concept. This recording presents a slightly abridged version.

Breathing in notes.

The significance of Clara Wieck Schumann

Clara's engagement with cadenzas came at a time when she was already working on a second piano concerto in F minor and it reflects the aesthetic challenges of her day. The tide was turning in favour of a symphonic design in which solo and tutti compete as equals in the musical contest and in which even virtuosic solo elements are parts of a thematic whole. In June 1847 she gave Robert a 175-bar first draft as a birthday present. That is all there is. Her rapidly growing family, her husband's chronically precarious state of health and the constant demands of everyday life left her lit-

the time for “hours of being lost to the world, when one can simply breathe in notes”, as Clara Schumann describes her creative sojourns in realms of musical fantasy.

After the early deaths of Mendelssohn, Chopin and Schumann and the retirement of Liszt, Henselt and Thalberg from solo careers, Clara Wieck Schumann was left in the second half of the 19th century as the central representative of Romantic piano music, carrying on its performing tradition from her own perspective. Virtuoso ephemera by Herz or Kalkbrenner were dropped from the repertoire, as did her own *Premier Concert* op. 7, henceforth awaiting rediscovery. The pianist instead applied her musical energies to the interpretation and dissemination of “good”, in other words compositionally sophisticated, music from Scarlatti to Brahms and in particular the works of Beethoven, Chopin, Mendelssohn and Schumann. Their wider acceptance was now her highest priority, whether on the concert platform or in music teaching, in which she was institutionally involved from 1878 as professor for piano at the newly founded Hoch’sches Konservatorium in Frankfurt am Main, while also editing and publishing her husband’s music and the story of his life. The artist was thus developing a plan of action that is still applicable today.

JANINA KLASSEN

Translations: Janet and Michael Berridge



Ragna Schirmer

With her unique interpretations, pianist Ragna Schirmer is held in high esteem, even beyond Germany’s borders. Her artful way of nuancing, her attention to detail, and her passion for rediscovering well known and lesser known compositions and linking them to modern life – all these attributes distinguish Ragna Schirmer. She won the Leipzig International Bach Competition in 1992 and 1998 and made a remarkable album debut with Bach’s *Goldberg Variations*.

In 2009, she obtained her second ECHO Klassik award for her recording of George Frideric Handel’s piano suites, which was highly praised by the critics, and in 2012, she was honoured with the Handel Prize of the city of Halle. 15 first prizes and special awards at national and international competitions are visible proof of the pianist’s impressive career.

A special passion of the pianist’s is her study of Clara Wieck Schumann, which has led, among other things, to the release of a CD entitled “Liebe in Variationen” (love in variations), to mark the 175th wedding anniversary of Clara and Robert in 2015; a recording of pieces which seem to echo the musical messages exchanged between Clara and Robert and their friend Johannes Brahms.

Ragna Schirmer’s dramaturgic and programmatic skills, coupled with her lively presentations, make concerts an extraordinary experience. It is not surprising that the pianist is in theatre productions as well, written specifically for her.

Ragna Schirmer gives concerts in the biggest concert halls in Europe, China and New Zealand as well as at renowned festivals such as the “Heidelberger Frühling“ (artist in residence 2010), the Beethovenfest Bonn, the “MDR-Musiksommer” organised by Central German Broadcasting (MDR), the Haydn Festival Eisenstadt, and the Salzburg Festival. She has played together with Zubin Mehta, Sir Roger Norrington, Kurt Masur, Sir Neville Marriner, and Herbert Blomstedt, to name only a few, and has performed with orchestras such as the Munich Philharmonic Orchestra, the German Symphony Orchestra of Berlin, the Orchestre National de France, the Gewandhaus Orchestra Leipzig, and the Academy of St. Martin in the Fields.



Ariane Matiakh

Ariane Matiakh is one of today's most versatile female conductors. Her repertoire encompasses opera, ballet and symphonic works from the Baroque to contemporary music.

After studies with Leopold Hager et al. in Vienna, she was appointed First Assistant at the Opera in Montpellier, working, amongst others, with James Conlon and Armin Jordan. She gained international recognition in 2006, replacing James Conlon at short notice in Shostakovich's 'Leningrad' Symphony with the Orchestre National de Montpellier. She was a

finalist in the 2008 LSO Donatella Flick Competition and in 2009 recipient of the “Révélation des Victoires de la musique”.

Ariane Matiakh has performed at the opera houses of (Komische Oper), Amsterdam (De Nationale Ballet), Stockholm (Royal Opera), Gothenburg, Graz und Strasbourg (Opéra National du Rhin).

Orchestras she has worked with include the Radio Symphony Orchestra Berlin, the Dresden Philharmonic, MDR Symphony Orchestra Leipzig, Staatskapelle Halle, Wuppertal Philharmonic, WDR Symphony Orchestra, Munich Radio Orchestra, Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, Orchestre du Capitole de Toulouse, Orchestre National des Pays de la Loire, Orchestre Philharmonique de Nice, Orchestre National de Lille, Orchestre de Chambre de Paris and Orchestre Philharmonique de Strasbourg, with soloists such as Roberto Alagna, Gautier Capuçon, Nicholas Angelich, Olivier Latry, Rica und Mona Bard, Lawrence Power and Julian Steckel.

Ariane Matiakh has recorded works by Poulenc, Françaix, Doderer and Levina.

In recognition of her services to French musical life and French culture abroad Ariane Matiakh was appointed 'Chevalier des Arts et des Lettres' by the French Ministry of Culture in 2014.

Staatskapelle Halle

Founded as a result of the merger of the Philharmonisches Staatsorchester with the orchestra of Halle Opera in 2006, the Staatskapelle Halle performs both in the city's concert hall and the opera house, thereby continuing a tradition of music making by both orchestras that reaches back into the nineteenth century. Famous conductors

such as Arthur Nikisch, Felix Mottl, Richard Strauss, Felix Weingartner, Kurt Masur, Klaus Tennstedt, Olaf Koch, Christian Kluttig, Bernhard Klee and Karl-Heinz Steffens have all directed one or other ensemble over the years. Since the beginning of the 2013/2014 season it is Josep Caballé-Domenech who is the orchestra's General Music Director. In 2016 the Staatskapelle Halle was awarded the prize for the Best Concert Programme of the Season from the German Music Publishers' Association.

Soloists who have worked with the orchestra include pianists Daniel Barenboim, Elena Bashkirova, Lise de la Salle, Martin Stadtfeld and Lars Vogt, violinists Kolja Blacher, Guy Braunstein, Mirijam Contzen, Alina Pogostkina, Arabella Steinbacher, Antje Weithaas and Isabelle Faust, cellists Alban Gerhardt, Daniel Müller-Schott and Jan Vogler as well as many illustrious guest conductors, including Michail Jurowski, Wayne Marshall, Michael Sanderling, Olari Elts and Mario Venzago. When the Staatskapelle plays as the orchestra of Halle's opera house, the musicians are equally at home with opera, operetta, musical and ballet, and offer their audiences a very wide range of programme topics from Monteverdi and especially (Halle-born) Handel through to premieres of new works.

The Handel Festival Orchestra, which has been playing on period instruments since 1993, is also a constituent part of the Staatskapelle and this inclusion of period-practice musicians into an orchestra that plays on modern instruments is unique on the German music scene.

In addition to the ensemble's comprehensive concert activity and the demands of the opera house schedule, the Staatskapelle also engages in a wide range of projects in the field of bringing music to the attention of families and schoolchildren, as well as supporting the Youth Symphony Orchestra of the Land of Sachsen-Anhalt and cooperating with Sachsen-Anhalt's IMPULS Festival for New Music.



Femmes artistes...

Petite fille, j'ai étudié les *Scènes d'enfant* de Robert Schumann. J'ai trouvé dans une vieille édition de ma grand-mère des doigtés et indications de pédale de Clara qui ont attiré mon attention. Ils étaient tout à fait inhabituels, presque injouables pour une main d'enfant, mais j'étais fascinée par la précision dont ils faisaient preuve dans leur rapport au texte et à l'articulation. Ainsi, dès mes premières années d'études du piano, Clara Schumann m'a enseigné à rester humble au stade du déchiffrage.

Clara ne m'a plus quittée au cours des décennies suivantes : j'ai lu sa correspondance et ses journaux intimes, rédigé des essais sur elle, étudié de nombreuses biographies, et depuis peu je révise ses doigtés pour la maison d'édition Bärenreiter. En 2015, à l'occasion du 175ème anniversaire de mariage de Clara et Robert, a paru l'album « *Liebe in Variationen* » consacré aux messages d'amour cachés dans les compositions du couple Schumann.

Le CD « Clara », qui réunit le Concerto pour piano, op. 7 de Clara Wieck et le Concerto pour piano no 4 de Beethoven avec les cadences écrites par Clara, a été enregistré en direct de concerts symphoniques avec la Staatskapelle de Halle sous la direction de la Française Ariane Matiakh. Ariane a le don de tirer de l'orchestre les sonorités les plus tendres, mais elle possède aussi toute l'expressivité requise et une force incroyable pour les moments dramatiques du programme. Dans les deux concertos, Ariane a élaboré le dialogue entre piano et orchestre sans jamais perdre de vue la tradition d'interprétation du XIXe siècle. « Ragna s'est tellement investie dans l'étude du personnage que j'avais parfois la sensation que Clara était assise au piano. » (Ariane Matiakh)

Clara Wieck-Schumann avait des mains exceptionnellement grandes pour une femme. Et elle n'a rien fait pour épargner les générations postérieures de pianistes

qui souhaiteraient jouer ses œuvres. Le Concerto pour piano, op. 7 dont elle assura la création à l'âge de seize ans, regorge de raffinements techniques et de traits virtuoses qu'elle exécutait apparemment sans effort. À en juger par la partition, les sauts sur de grands intervalles ne lui posaient aucun problème non plus.

Une preuve supplémentaire des incroyables capacités de cette femme est l'ampleur de son répertoire. Si l'on étudie la liste des compositions qu'elle a interprétées au cours de sa longue vie d'artiste, on remarque que, outre l'œuvre de son mari, Beethoven y occupe une place prépondérante. Elle a étudié tous ses concertos pour piano, de nombreuses sonates et plusieurs œuvres de chambre. La manière dont Clara interprétait la Sonate op. 57 a inspiré un poème à Grillparzer. Le Quatrième Concerto semble avoir été l'une de ses œuvres favorites, puisqu'elle l'a joué régulièrement en tournée de 1846 à 1891. Il est donc tout naturel qu'elle ait composé pour lui deux vastes cadences, une pour le premier mouvement et une pour le dernier. Là encore, elle profite de ces arrangements solistes du concerto pour mettre sa virtuosité en valeur, mais avec beaucoup plus de maturité et d'expérience que dans l'opus 7. L'analyse des cadences nous renseigne sur la manière dont Clara interprétait le concerto. On remarque ainsi qu'elle a réduit de deux tiers la très longue cadence du troisième mouvement, probablement après s'être rendu compte en concert qu'une cadence trop généreuse nuisait aux proportions d'ensemble du mouvement.

Pour mieux comprendre comment Clara avait elle-même étudié ce concerto, j'ai consulté avant l'enregistrement diverses éditions de Beethoven datant du XIXe siècle. Mon objectif est de mettre en lumière plusieurs facettes de Clara : la jeune virtuose, la compositrice audacieuse et l'artiste dans sa maturité. Car cette femme extraordinaire n'a rien perdu de son aura.

Joyeuse écoute !

RAGNA SCHIRMER



**« [...] Afin que
je soutienne la
comparaison
avec Thalberg
et Liszt [...] ».**

L'artiste Clara Wieck

À l'âge de dix-huit ans, Clara Wieck a déjà pleinement conscience de sa valeur d'artiste face à la concurrence masculine. Les collègues auxquels elle doit se mesurer à l'échelle internationale se nomment Sigismund Thalberg, le spécialiste des traits perlés d'octaves aux deux mains, Adolph Henselt, le chanfre élégant et sensible du piano, et Franz Liszt, qui les surpasse tous. « Thalberg est extrêmement plaisant, souvent même délicieux, Liszt démoniaque, Clara Wieck nous transporte dans les plus hautes régions, Henselt nous captive », peut-on lire dans un comparatif des virtuoses du piano publié en 1838 dans la *Neue Zeitschrift für Musik*. D'après lui, seuls Liszt et Wieck satisfont aux exigences de la catégorie « profondeur artistique », tandis que Liszt règne seul dans la catégorie « originalité » ; Wieck mène devant Liszt pour la « diversité » du répertoire, Liszt devant Wieck pour l'« audace » ; seuls Thalberg et Wieck jouent « sans grimaces » ; Liszt occupe la première place et Wieck la seconde dans la catégorie « improvisation » ; aucun des concurrents ne joue « d'après le métronome ». La précision du jeu ne dépend pas de valeurs de tempo, mais de l'exactitude du rythme et de l'articulation dans le rendu d'une idée musicale – une spécialité de Clara Wieck.

Les virtuoses sont censés émerveiller. Ils doivent frapper l'imagination de l'auditeur, le transporter vers des régions inconnues en exécutant des acrobaties toujours plus vertigineuses avec un naturel charmant, sans verser une seule goutte de sueur. L'improvisation libre est un des genres les plus appréciés du public. Dès son enfance, Clara Wieck invente de petits exercices pour surmonter certaines difficultés techniques (par exemple, ouvrir la main au maximum et la refermer). Ici, improvisation et composition se côtoient. Copier des modèles, les varier et les développer constitue depuis des siècles une méthode pragmatique pour stimuler la créativité musicale. C'est elle que suit Wieck dans ses premières œuvres. Entre 1831 et 1835 paraissent sous les numéros d'opus 1 à 4 des danses, variations et suites de valse qui

se distinguent par une écriture dense, des sauts acrobatiques, des tempi risqués et des harmonies extravagantes.

Les pièces de caractère op. 5 et op. 6 (*Quatre Pièces caractéristiques, Soirées musicales*) révèlent d'autres traits plus personnels. D'étranges danses de sorcières y alternent avec des romances, mazurkas et nocturnes expressifs. Ces pages ajoutent à la dimension virtuose une dimension « romantique », une sensibilité de l'artiste qui mûrit et s'affirme en tant que compositrice. Diverses « rêveries » musicales reflètent l'étude de la musique de Frédéric Chopin, alors encore considérée par beaucoup comme « injouable », celle des premiers opus de Robert Schumann, difficiles d'accès pour le grand public, ainsi que l'amour de Vincenzo Bellini. Ce dernier inspire également les fulminantes variations de bravoure de l'opus 8, sur un thème emprunté à l'opéra *Il Pirata*. En 1838, outre le *Souvenir de Vienne*, op. 9 par lequel elle remercie la maison autrichienne pour le titre de « Pianiste de la Cour Impériale et Royale Apostolique », Clara esquisse le Scherzo, op. 10, une pièce brillante et difficile destinée à sa tournée parisienne – « afin que je soutienne la comparaison avec Thalberg et Liszt », écrit-elle à son père. Hector Berlioz, qui l'entendra jouer le Scherzo, estimera qu'elle est n'a rien à envier à ses redoutables collègues. C'est dans ce contexte que Clara compose le Concerto pour piano, op. 7.

Sonorités magiques.

Le Concerto pour piano, op. 7 de Clara Wieck

La composition d'un concerto pour piano signifie pour Clara Wieck l'entrée dans une ligue supérieure. Au début des années 1830, elle entreprend l'étude du traitement de l'orchestre, esquisse un Scherzo et une Overture pour orchestre, instrumente diverses pièces (dont ses Valses, op. 4) pour affûter ses outils de composition. Aucune de ces œuvres n'a été conservée. Mais l'idée d'un concerto est déjà présente. Schumann, lui-même alors occupé à des ébauches de concerto, remet son projet à plus tard, tandis que Clara s'attèle courageusement à la tâche. Des entrées de son journal intime datées de 1834 rapportent qu'elle travaille à l'instrumentation du « finale », avec le soutien de Schumann, ainsi qu'au premier mouvement. Le finale sera joué séparément avant la création du concerto, entre autres pendant une tournée qui débute en novembre 1834 et conduit Clara à Magdebourg, Braunschweig et Hanovre. Cette tournée va jouer un rôle décisif dans la genèse du concerto.

« Il te suffit de savoir que je suis – amoureuse », confesse Clara Wieck à sa belle-mère en janvier 1835. Il ne s'agit pas « d'une passade mais d'un amour constant », insiste l'adolescente de quinze ans. Cette explosion de sentiments a été causée par un homme de dix-huit ans son aîné, August Theodor Müller, le violoncelliste du Quatuor Müller en compagnie de qui Clara joue à Braunschweig. Elle qualifie son jeu de « tendre » et « senti ». Le « violoncelle ensorceleur de Theodor » laisse un vide douloureux lorsque la jeune pianiste reprend la route. La compositrice va transformer l'écho de ces sonorités magiques en une ample Romance qui tient lieu de mouvement médian au concerto. Piano et violoncelle solo, en tête-à-tête, se livrent à une charmante conversation intime sans orchestre. Le public est autorisé à « écouter

en secret » ce dialogue de musique de chambre, avant que des fanfares d'orchestre n'appellent les deux solistes à rejoindre leurs rangs sur la scène concertante pour un finale enlevé. Le majestueux premier mouvement a probablement été remanié par la suite. À l'exception d'une seule répétition, la jeune virtuose n'entend son concerto avec orchestre que pour la création au Gewandhaus de Leipzig, le 9 novembre 1835, lors d'un « concert extra » organisé par ses propres soins et dirigé par Felix Mendelssohn Bartholdy. Le concerto paraît en 1837 chez la maison d'édition Hofmeister sous forme de réduction pour piano avec les parties d'orchestre en supplément, une pratique courante à l'époque.

En écrivant cette Romance pour deux instruments solistes, la compositrice quitte le cadre traditionnel du genre « concerto ». Mais son choix reflète aussi les circonstances d'une époque où l'on ne disposait pas toujours d'un orchestre pour interpréter les concertos de soliste. Nous savons que même les plus populaires d'entre eux, les concertos de Carl Maria von Weber, Johann Nepomuk Hummel, Friedrich Kalkbrenner ou Ignaz Moscheles, étaient fréquemment donnés en concert avec un accompagnement de quatuor, en version à deux pianos, ou même par un simple soliste. La plupart de ces œuvres servent de « carte de visite » aux virtuoses. Le concerto de Clara Wieck remplit lui aussi cette fonction. Pour obtenir du succès, un concerto de soliste doit répondre à deux conditions : offrir une multitude de passages virtuoses et les intégrer à un concept de composition. Celui de Clara semble presque rhapsodique et spontanément improvisé.

Décrite par Mendelssohn comme « timide et silencieuse » en privé, la virtuose se montre extravertie, orageuse, débordante d'énergie, intrépide et d'une stupéfiante virtuosité dans sa musique, une impression à laquelle le choix de sonorités intérieures et mélancoliques ajoute une dimension émotionnelle. Clara Wieck entend faire du concert un événement exaltant au cours duquel la virtuose et son public se

sentent transportés ensemble vers d'autres sphères. À partir des années 1840, bien que cette attitude persiste, la pianiste accorde la priorité à présenter une musique plus ambitieuse, fût-elle déjà ancienne comme celle de Bach ou Beethoven. Cette décision influe sur la composition des programmes et les concepts d'interprétation. Les variantes improvisées deviennent obsolètes, remplacées par la fidélité au texte. Clara Wieck-Schumann se veut messagère de la musique et contribue activement à cette évolution en proposant, entre autres, les œuvres de Schumann dont elle porte le nom depuis 1840.

Appréciation esthétique.

Clara Wieck-Schumann et Beethoven

Clara se profile très tôt comme interprète de Beethoven. Son premier concert public de la Sonate en fa mineur, op. 57 (surnommée par la suite « Appassionata ») fait sensation à Vienne en 1838. Même si elles peuvent sembler « datées » sous l'angle de la virtuosité, Clara est convaincue que les œuvres de Beethoven constituent une source inépuisable de richesses artistiques. Elle fait partie, avec Mendelssohn, Liszt et Wilhelm Taubert, des rares pionniers qui programment à cette époque des sonates de Beethoven et ses concertos pour piano n° 3 (ut mineur, op. 37), n° 4 (sol majeur, op. 58) et n° 5 (mi bémol majeur, op. 73). La partition du troisième concerto paraît en 1833, celle du cinquième en 1857, celle du quatrième pas avant 1861.

Virtuose fameux, Beethoven a lui aussi composé ses concertos pour son propre usage. Le Quatrième Concerto (1805/1806) est créé en 1807 lors d'une soirée privée au palais Lobkowitz, puis présenté au public en 1808 dans un concert organisé par le

compositeur au théâtre An der Wien. Beethoven y surprend sans cesse son auditoire. Le concerto débute par un soliloque du piano, des accords murmurés qui invitent l'auditeur à se concentrer : qu'est-ce que c'est ? le concert a-t-il déjà commencé ? Le chef autrichien Ignaz Seyfried, qui tourne les pages pour Beethoven pendant le concert, n'en croit pas ses yeux : « Le Ciel me vienne en aide ! ... Je ne voyais que des pages vides, c'est à peine s'il avait gribouillé ici et là, en guise de fil rouge, quelques hiéroglyphes égyptiens qui me restaient totalement incompréhensibles. »

Ici aussi, la conception de la partie de soliste se partage entre improvisation et composition. Beethoven ouvre de nouvelles possibilités en brisant le carcan de la forme ritournelle et en expérimentant diverses combinaisons entre soliste et groupes du tutti. Le virtuose a pour vitrine les passages en solo, qui font alterner variations du matériau thématique et figurations, et les cadences de soliste. Celles-ci peuvent être soit librement improvisées soit intégrées à la structure d'ensemble du mouvement. C'est cette option que choisit Clara Schumann en écrivant des cadences pour le Concerto en sol majeur de Beethoven (probablement en 1846). De vastes dimensions, sa cadence emprunte du matériau thématique aux autres mouvements et joue quasiment un rôle structurel au sein du concerto – c'est un concept très « romantique ». Notre enregistrement en propose une version légèrement abrégée.

Respirer par la musique.

Importance de Clara Wieck-Schumann

À l'époque où elle écrit des cadences pour le concerto de Beethoven, Clara envisage la composition d'un deuxième concerto pour piano en fa mineur et médite sur les

exigences esthétiques actuelles. La tendance est à une conception symphonique où soliste et orchestre se partagent équitablement le discours et où la virtuosité reste au service du travail thématique. En juin 1847, pour l'anniversaire de son mari, elle lui offre en cadeau une esquisse de 175 mesures. Mais le projet n'ira pas plus loin. Avec l'agrandissement rapide de la famille, l'état de santé toujours plus fragile de Schumann et les contraintes permanentes du quotidien, Clara n'a plus le temps pour ces « heures où l'on s'oublie soi-même et ne respire plus que par la musique », ainsi qu'elle décrit ses excursions dans le domaine de la création musicale.

Avec la mort prématurée de Mendelssohn, Chopin et Schumann, une fois que Liszt, Henselt et Thalberg ont mis fin à leur carrières de soliste, Clara Wieck-Schumann demeure dans la seconde moitié du XIX^e siècle la principale représentante de la littérature romantique pour piano, dont elle véhicule sa propre vision de la tradition d'interprétation. Les pièces purement virtuoses de Herz ou Kalkbrenner disparaissent de son répertoire, de même que son propre *Premier Concert* op. 7, que l'on peut aujourd'hui redécouvrir. Clara Wieck-Schumann se concentre à la place sur la diffusion de la « bonne » musique, c'est-à-dire les œuvres ambitieuses des grands compositeurs depuis Scarlatti jusqu'à Brahms, avec une prédilection pour Beethoven, Chopin, Mendelssohn et Schumann. C'est au service de ce répertoire qu'elle s'engage sur scène, dans ses activités de pédagogue qu'elle poursuit à partir de 1878 au nouveau Conservatoire Hoch de Francfort, et comme éditrice du legs artistique de son mari. Clara fixe ainsi les contours d'un programme professionnel encore en vigueur aujourd'hui.

JANINA KLASSEN

Traductions : Jean-Claude Poyet

Außerdem erhältlich
Also available
Aussi disponible



RAGNA SCHIRMER
Liebe in Variationen

Clara Schumann
Robert Schumann
Johannes Brahms

1CD · 0300683BC

Live recording: 18.3.–21.3.2017, Händelhalle, Halle (Saale)
Piano: Steinway D · Piano Technician: Matthias Kunze,
Piano-Haus Kunze, Schwerin
Recording Producer and Editing: Thomas Wieber · www.beorecords.com
Executive Producers: Ragna Schirmer, Marcus Heinicke (Edel)
Publisher: Breitkopf & Härtel (Clara Schumann Piano Concerto)

Photos: Maike Helbig

Design: Gerd Schröder for www.groothuis.de

© & © 2017 Edel Germany GmbH · Neumühlen 17 · 22763 Hamburg



HÄNDEL HALLE

THEATER, OPER
UND ORCHESTER
GMBH HALLE

IIIIK
STAATSKAPELLE