



SCHUMANN

Fantasiestücke, Op. 12

Études symphoniques, Op. 13

Blumenstück, Op. 19

FREDDY KEMPF *piano*

SCHUMANN, ROBERT (1810–56)

FANTASIESTÜCKE, Op. 12 28'28

HEFT I

- | | | |
|---|--|------|
| ① | Des Abends. <i>Sehr innig zu spielen</i> | 4'26 |
| ② | Aufschwung. <i>Sehr rasch</i> | 2'46 |
| ③ | Warum? <i>Langsam und zart</i> | 2'29 |
| ④ | Grillen. <i>Mit Humor</i> | 3'20 |

HEFT II

- | | | |
|---|--|------|
| ⑤ | In der Nacht. <i>Mit Leidenschaft</i> | 4'15 |
| ⑥ | Fabel. <i>Langsam</i> | 3'35 |
| ⑦ | Traumes Wirren. <i>Äußerst lebhaft</i> | 2'15 |
| ⑧ | Ende vom Lied. <i>Mit gutem Humor</i> | 5'09 |

- | | | |
|---|---------------------|------|
| ⑨ | BLUMENSTÜCK, Op. 19 | 6'40 |
| | <i>Leise bewegt</i> | |

ÉTUDES SYMPHONIQUES 33'34

(Études en forme de variations), Op. 13 (1837/1852/posth.)

- | | | |
|---|---|------|
| ⑩ | Thema. <i>Andante</i> | 1'31 |
| ⑪ | Variation 1 [Étude I]. <i>Un poco più vivo</i> | 1'34 |
| ⑫ | Variation I (posth.) | 1'54 |
| ⑬ | Variation 2 [Étude II]. <i>Marcato il canto</i> | 2'46 |

14	Étude III (1837). <i>Vivace</i>	1'15
15	Variation III (posth.)	1'11
16	Variation 3 [Étude IV]	0'55
17	Variation 4 [Étude V]. <i>Scherzando</i>	1'06
18	Variation 5 [Étude VI]. <i>Agitato</i>	0'47
19	Variation 6 [Étude VII]. <i>Allegro molto</i>	1'01
20	Variation 7 [Étude VIII]. <i>Sempre marcatisssimo</i>	2'55
21	Variation IV (posth.)	3'01
22	Étude IX (1837). <i>Presto possibile</i>	0'36
23	Variation 8 [Étude X]. <i>Con energia sempre</i>	1'06
24	Variation V (posth.)	1'03
25	Variation II (posth.)	2'26
26	Variation 9 [Étude XI]. <i>Con espressione</i>	2'31
27	Finale [Étude XII]. <i>Allegro brillante</i>	5'48

TT: 69'46

FREDDY KEMPF *piano*

INSTRUMENTARIUM:
Grand Piano: Steinway D

This performance of the *Études symphoniques* is based upon the composer's own revised version from 1852, but also incorporates the two movements that he himself decided to leave out from his original 1837 version (tracks 14 and 22). Also included here are five variations (tracks 12, 15, 21, 24 and 25) composed in 1834, but left out by Schumann when he prepared the work for its first publication. These weren't published until 1890, as part of Clara Schumann's complete edition of her husband's works.

Robert Schumann was not a performing virtuoso like Chopin – though that had been his original intention before he was baulked by self-inflicted injury to his hands. Instead, the wealth of solo piano music that he composed in the mid- to late 1830s marked his emergence as a great composer while practically redefining the possibilities of the genre.

One of the most significant works of this period is the *Études symphoniques*, Op. 13, but just before publishing this Schumann had completed a very different piano work: a collection of eight contrasted *Fantasiestücke*, Op. 12, with poetic titles. Dedicated to an attractive girl pianist, Anna Laidlaw, these pieces still have enough echoes of traditional dance forms to create the impression of a dance suite, but they are more substantial movements in the sense that each of them is self-sufficient, rather than a link in an evolving chain as in the earlier *Papillons* or the *Davidsbündlertänze*. Most of the pieces are constructed in original permutations of rounded binary and ternary forms, and nearly all have contrasting, trio-like middle sections. They show Schumann's powers of evocation and characterization at their height, linked to continual subtleties of rhythm and harmony and adventurous schemes of modulation. They range from comparatively straightforward romantic scene-painting such as 'Des Abends' ('At Evening'), a lyric nocturne with intriguing use of cross-rhythms, through Chopinesque displays of keyboard dexterity like 'Traumes Wirren' ('Dream Confusion') to eloquent, 'speaking' movements such as 'Warum?' ('Why'), in which we seem to hear the composer's very voice. 'Grillen' ('Whims') conveys subtle humour in its use of capricious rhythm in the outer sections, while in the central section Schumann contrasts this with an almost archaic chorale-like style of writing. 'Fabel' ('Fable') is the piece which strays furthest from dance-rhythm, and is almost improvisatory in its contrasts of fast and slow passages. Schumann's personal favourite was 'In der Nacht' ('In the Night'), with its richly-coloured tonality and

sense of a passionate monologue. He associated it with the legend of Hero and Leander, which also inspired Liszt's Second Ballade, and as in that work the figuration conjures up the waves of the sea. The other stormy piece is 'Aufschwung' ('Soaring'), which contrasts heroic aspiration with a sense of dire fate in an unusual mixture of sonata and rondo form. Schumann told Clara that the concluding 'Ende vom Lied' ('End of the Song') depicts a wedding, but one in which the marriage bells could be heard sounding together with a death knell. The coda to this piece, like an afterthought, seems designed to wrap up the whole set of the *Fantasiestücke*, not just this piece alone.

While most of Schumann's piano works of 1838–39 were suite-like collections of miniatures, sometimes linked by psychological programmes or the free play of fantasy, he also composed three somewhat larger, more self-contained works – the *Arabeske*, Op. 18, *Blumenstück*, Op. 19, and *Humoreske*, Op. 20. Of the three the *Blumenstück* (*Flower Piece*), composed in Vienna, where Schumann was exploring avenues for publishing his music review *Neue Zeitschrift für Musik*, is the least frequently heard today. The work is dedicated to Majorin Friederike Serre auf Maxen, the wife of Anton Serre – the Serres, despite being friends of Schumann's erstwhile teacher Friedrich Wieck, were among the few people who encouraged him in his romance with Wieck's daughter Clara, whom he would eventually marry in 1840. It is significant that Schumann then gave the original manuscript of *Blumenstück* to Clara, along with that of the song cycle *Myrthen*, as a bridal gift.

His original title for this work was *Guirlande* (*Garland*), and in a letter of January 1839 to Clara Wieck from Vienna he described it as 'variations, but not upon any theme... everything is interwoven in such a peculiar way'. The principal key of *Blumenstück* is D flat major, and the 'interweaving' is evident at once from the way that Schumann numbered the different sections (there are nine

in all, disregarding the coda): I–II–III–II–IV–V *Minore*–II–IV–II. It will be seen that section II returns (in varied form) three times, thus creating a sort of ritor-nello effect, and section IV recurs once, helping to frame section V, which acts as the traditional ‘minor-key variation’. On the smaller scale a falling four-note motif which he had already associated with Clara in *Carnaval* weaves its way through the whole work (the thread that binds the garland, perhaps). Rather than being a depiction of any particular flowers, Schumann’s idea seems to have been a reflection of the romantic emotions which a flower or a bouquet may inspire in people who are in love. Later he was prone to dismiss *Blumenstück* as merely an elegant salon piece, but in fact it possesses much of the combination of fantasy and psychological penetration that distinguishes his more celebrated works for piano.

The *Études symphoniques*, Op. 13, had such a complicated genesis that it is little short of amazing that the work emerged as one of his most important and characteristic piano compositions. It owes its thematic basis to an otherwise utterly negligible figure: Baron von Fricken. Flautist, amateur composer and father of Ernestine von Fricken – with whom Schumann was briefly in love in 1834 and even intended marrying – the Baron sought the young man’s opinion on a set of variations he had composed for the flute. Schumann was not favourably impressed, but he glimpsed such virtue in Fricken’s theme that he refined it into an essentialized version, with his own harmonies, and began composing variations on it himself. The work was interrupted when Schumann fell in love with Clara Wieck, the brilliant daughter of his piano teacher Friedrich Wieck, and extricated himself from his relations with the von Frickens. In 1836, however, he took the project up again. He retained only two of the fifteen variations he had sketched so far, plus some fragments. Radically rethought as a work in thirteen movements – a ‘Thème’ followed by twelve ‘Études’, of which No.12 was by far

the most extensive – the result was printed in 1837. Schumann originally thought of calling it ‘Studies of Orchestral Character’, but this first edition, dedicated to the young English composer William Sterndale Bennett, carried the title *Études symphoniques*. Indeed the final Étude, which caused Schumann much trouble, was based not on von Fricken’s theme (though that is recalled in its course) but on a tune from Heinrich Marschner’s then immensely popular opera *Der Templer und die Jüdin* (*The Templar and the Jewess*), distantly based on Sir Walter Scott’s novel *Ivanhoe* – the Air ‘Du stolzes England freue dich’ (‘Proud England, rejoice!’).

Whether the choice of that particular tune is in some way a compliment to Sterndale Bennett, whom Schumann had hailed as a genius and the finest composer to appear from England in modern times, is unknown. Bennett performed the *Études symphoniques* widely and was thereby instrumental in broadening Schumann’s international reputation, but Schumann himself, in his declining years, came to feel the work was really only suitable for private study. Perhaps in pursuit of this idea, in 1852 he brought out a revised version entitled *Études en forme de variations* in which, as well as shortening the last movement and renaming it ‘Finale’, he omitted the original third and ninth movements and renumbered the others, as ‘Variations’, whereas the 1837 edition designates all the movements ‘Études’. After the composer’s death his father-in-law Friedrich Wieck published a third edition (using both titles, ‘Études’ and ‘Variations’) which retained the improved finale but reinstated the two movements Schumann dropped, in their original positions. In Volume VII of Clara Schumann’s complete edition of her husband’s works, published in 1890, both the 1837 edition and the shortened 1852 versions were restored to circulation. (None of the editions mentions von Fricken’s name, and only in the 1837 edition was it made clear that the theme is not in fact wholly Schumann’s, with the coy and slightly dismissive footnote

that ‘Les notes de la mélodie sont de la Composition d’un Amateur’.) Although Clara is named as editor in the complete edition, the editorial work on the 1852 version was in fact done at her request by Brahms; and in the same volume Brahms published, as a supplement, the five most polished of the variations that Schumann had composed in 1834 but had cut out of the work in 1836. These are now often, though by no means always, played as an integral part of the *Études symphoniques*, but in positions within the cycle that vary somewhat at the choice of the performer. Schumann had never given them tempo indications or expression marks, which Brahms therefore supplied. On the present disc, to give as complete as possible a picture of Schumann’s work, Freddy Kempf plays the 1852 version, with the additional five variations published by Brahms, and the third and ninth études from the 1837 edition.

Whether they are designated ‘Étude’ or ‘Variation’, all the movements are in essence variations which also explore a range of technical problems; but their treatment of the theme is often notably free, altering its proportions and indeed its harmonic structure to engender increasingly exploratory developments, creating a succession of miniature Romantic tone poems. It was probably this aspect which he thought of as ‘symphonic’ – though some years later, Brahms characterized Schumann’s idiosyncratic variation technique as ‘fantasy-variation’ to differentiate it from the classical art (and indeed in general from his own).

Schumann introduces the theme in C sharp minor, which remains the principal key: it has a somewhat tragic aspect, and struck him as having the character of a funeral march. Its potential in that direction is thoroughly explored in the first étude. The second étude is a nocturne, while the third is a study in energetic staccato writing. The fourth, based on the opening bar of von Fricken’s theme, is a canon at the octave, and imitative writing continues in the fifth étude, which is also a study in typical Schumannesque dotted rhythms and makes the first of a

number of (only temporary) moves to E major, the relative major of C sharp minor. Syncopation is the principal focus of the sixth étude, while the seventh is a real virtuoso piece requiring rapid finger-work and the eighth is remarkable for the intricate nature of its decoration. Étude IX, marked *Presto possibile*, is a whirlwind scherzo and one of the most challenging pieces in the work. The tenth étude is a witty essay, but the eleventh – the only one to depart wholly from C sharp minor – is a deeply elegiac study in G sharp minor, the right hand with two voices in duet over a sombrely murmuring left-hand pattern. The finale, Étude XII, then changes C sharp to its brighter enharmonic form of D flat, and in fact into optimistic D flat major. As mentioned, this is actually based on the Marschner theme, which certainly makes an effective foil to the von Fricken theme (which appears as a counter-subject) with its virile dotted rhythms, immediately evoking the words ‘Du stolzes England freue dich’, and its *Allegro brillante* mood.

Of the five posthumously published variations, the first presents the theme in the left hand beneath quicksilver right-hand figuration, while the second involves hand-crossing and arpeggiated chords. The third engages in wide melodic leaps while the fourth – an unusually extended piece – is a curious waltz in which the traditional left-hand waltz pattern is turned around so the last note of the bar is the lowest. The fifth and last of these additional variations is another study in syncopation, this time exploiting the higher reaches of the keyboard.

© **Malcolm MacDonald** 2012

Freddy Kempf has become one of the most important young artists of today performing to sell-out audiences all over the world. He has built a unique reputation both as an explosive and physical performer and also as a serious, sensitive and profoundly musical artist. Born in London, Kempf came to national prominence in 1992 when he became the youngest winner in the history of the BBC Young Musician of the Year Competition. It was possibly the award of a third prize in the 1998 Tchaikovsky International Piano Competition in Moscow that contributed most to the establishment of his international career. His not winning the first prize provoked protests from the audience and an outcry in the Russian press, which proclaimed him ‘the hero of the competition’, and his unprecedented popularity with Russian audiences has been reflected in sold-out concerts and numerous television broadcasts.

Freddy Kempf has worked with the world’s leading orchestras and acclaimed conductors such as the Philharmonia Orchestra under Sir Andrew Davis and Kurt Sanderling, the Royal Philharmonic Orchestra under Daniele Gatti and Matthias Bamert, the City of Birmingham Symphony Orchestra under Sakari Oramo, La Scala Philharmonic Orchestra under Riccardo Chailly, the St Petersburg Philharmonic Orchestra under Yuri Temirkanov, the Russian State Symphony Orchestra under Vassily Sinaisky, the San Francisco Symphony Orchestra under Yan Pascal Tortelier, the Philadelphia Orchestra under Wolfgang Sawallisch and the NHK Symphony Orchestra under Yuri Simonov.

Freddy Kempf records exclusively for BIS Records, a recent release being a recital of works by Rachmaninov, Bach-Busoni, Ravel and Stravinsky described on the web site *MusicWeb-International* as ‘a perfect vehicle to showcase Freddy Kempf’s talents as a virtuoso pianist.’

Anders als Frédéric Chopin war Robert Schumann kein konzertierender Klaviervirtuose; ein selbstverursachtes Handleiden zerschlug jede Hoffnung auf die ursprünglich angestrebte Bühnenkarriere. Stattdessen etablierte sich Schumann mit einer Fülle von Soloklaviermusik, die er Mitte bis Ende der 1830er Jahre komponierte, als ein eminenter Komponist, der die Möglichkeiten des Genres nachgerade neu definierte.

Eines der bedeutendsten Werke jener Periode sind die *Études symphoniques* op. 13, vor deren Veröffentlichung Schumann indes ein ganz anders geartetes Klavierwerk vollendete: eine Sammlung von acht facettenreichen **Fantasiestücken** op. 12 mit poetischen Titeln. In diesen Stücken – die einer attraktiven jungen Pianistin, Anna Laidlaw, gewidmet sind – hallen die traditionellen Tanzformen noch so deutlich wider, dass der Eindruck einer Tanzsuite entsteht; aber es sind substantiellere Sätze in dem Sinne, dass jeder von ihnen sich selbst genügt und nicht als Verbindungsglied einer Entwicklungsfolge fungiert wie in den früheren *Papillons* oder *Davidsbündlertänzen*. Die meisten Stücke sind originelle Abwandlungen zwei- und dreiteiliger Formen, und fast alle haben kontrastierende, trioartige Mittelteile. Sie zeigen Schumann auf der Höhe seiner Darstellungs- und Charakterisierungskunst, verbunden mit rhythmischer und harmonischer Raffinesse sowie abenteuerlichen Modulationsplänen. Das Spektrum reicht von vergleichsweise einfachen romantischen Genrestücken wie „Des Abends“, einem lyrischen Nocturne mit faszinierend eingesetzten Gegenrhythmen, über chopinesken Tastaturzauber wie in „Traumes Wirren“ bis zu eloquent „sprechenden“ Sätzen wie „Warum?“, in denen wir die Stimme des Komponisten selber zu hören vermeinen. Durch die Verwendung kapriziöser Rhythmen in den Außenteilen vermittelt „Grillen“ einen subtilen Humor, zu dem der fast archaische Choralstil des Mittelteils kontrastiert. „Fabel“ entfernt sich am weitesten vom Tanzrhythmus und mutet durch die Gegenüberstellung von schnellen und langsamen Pas-

sagen geradezu improvisatorisch an. Schumanns persönlicher Favorit war „In der Nacht“, das sich durch farbenreiche Klanglichkeit und den Charakter eines leidenschaftlichen Monologs auszeichnet. Er brachte diese Variation mit der Legende von Hero und Leander in Verbindung, die auch Liszts Zweite Ballade inspiriert hat, und wie in jenem Werk beschwören Figurationen die Wellen des Meeres herauf. Das andere stürmische Stück ist „Aufschwung“ – eine ungewöhnlichen Mischung aus Sonaten- und Rondoform, in der heroisches Streben mit der Ahnung eines schrecklichen Schicksals im Kontrast steht. Schumann sagte Clara, dass das abschließende „Ende vom Lied“ eine Hochzeit schildere – aber eine, in der die Hochzeits- zusammen mit den Totenglocken läuteten. Die Coda zu diesem Stück, die wie ein nachträglicher Einfall wirkt, scheint darauf angelegt zu sein, nicht nur dieses, sondern alle acht Fantasiestücke abzuschließen.

Während die meisten von Schumanns Klavierwerken aus den Jahren 1838/39 suitenartige Sammlungen von Miniaturen waren, manchmal verbunden durch psychologische Programmen oder das freie Spiel der Fantasie, komponierte er auch drei etwas größere, in sich geschlossene Werke – die *Arabeske* op. 18, das *Blumenstück* op. 19 und die *Humoreske* op. 20. Von diesen dreien ist das **Blumenstück** das heutzutage am seltensten zu hörende Werk; Schumann komponierte es in Wien, wo er Möglichkeiten für die Veröffentlichung seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* sondierte. Das Werk ist Majorin Friederike Serre auf Maxen gewidmet, der Ehefrau von Anton Serre; obwohl sie mit Schumanns einstigem Lehrer Friedrich Wieck befreundet waren, gehörten die Serres zu den wenigen Menschen, die ihn in seiner Beziehung zu Wiecks Tochter Clara (die er 1840 heiratete) ermutigten. Es ist bezeichnend, dass Schumann Clara das Originalmanuskript des *Blumenstücks* Clara als Brautgeschenk überreichte (zusammen mit dem des Liederzyklus *Myrthen*).

Sein ursprünglicher Titel für dieses Werk war *Guirlande*, und in einem Brief aus Wien vom Januar 1839 an Clara Wieck beschrieb er sie als „Variationen, aber

über kein Thema [...] es verschlingt sich Alles auf eigene Weise durcheinander.“ Die Grundtonart des Blumenstücks ist Des-Dur, und die „Verschlingung“ wird aus Schumanns Nummerierung der neun Teile (plus Coda) sogleich offenbar: I–II–III–II–IV–V *Minore*–II–IV–II. Teil II kehrt in veränderter Gestalt dreimal wieder und wird so zu einer Art Ritornell; Teil IV kehrt einmal wieder, um Teil V, der als traditionelle „Moll-Variation“ fungiert, mit zu umrahmen. Auf satztechnischer Ebene webt sich ein fallendes viertöniges Motiv, das Schumann bereits in *Carnaval* mit Clara in Zusammenhang gebracht hatte, durch das gesamte Werk (der Faden vielleicht, der die Girlande bindet). Schumann ging es hier weniger um eine Darstellung tatsächlicher Blumen, vielmehr scheint er die Reflexion der romantischen Gefühle umzusetzen, die eine Blume oder einen Blumenstrauß in Menschen erzeugt, die verliebt sind. Später neigte er dazu, das *Blumenstück* bloß als elegantes Salonstück abzutun, in Wirklichkeit aber besitzt es viel von der Kombination aus Fantasie und psychologischem Scharfsinn, die seine berühmteren Klavierkompositionen auszeichnet.

Die *Études symphoniques* op. 13 haben eine so komplizierte Entstehungsgeschichte, dass kaum glaublich scheint, dass eine seiner wichtigsten und charakteristischsten Klavierkompositionen daraus hervorgehen sollte. Ihr thematisches Ausgangsmaterial verdanken sie einer ansonsten wenig geschichtsträchtigen Person: Baron von Fricken. Der Flötist, Amateurkomponist und Vater von Ernestine von Fricken – in die Schumann 1834 eine Zeitlang verliebt gewesen war und die er sogar heiraten wollte – hatte Schumann um sein Urteil über eine Reihe von Variationen gebeten, die er für Flöte komponiert hatte. Schumann war nicht sonderlich beeindruckt, aber von Frickens Thema schien ihm so wertvoll, dass er es auf das Wesentliche reduzierte, mit eigenen Harmonien verfeinerte und selber darüber Variationen zu komponieren begann. Die Komposition wurde unterbrochen, als Schumann sich in Clara Wieck verliebte, die brillante Tochter seines

Klavierlehrers Friedrich Wieck, und die Beziehungen mit den von Frickens abbrach. 1836 aber nahm er die Arbeit an dem Projekt wieder auf. Er behielt nur zwei der fünfzehn bislang entworfenen Variationen sowie einige Fragmente bei. Das radikal überarbeitete, dreizehnsätzige Ergebnis – auf das „Thème“ folgten zwölf „Études“, von denen die zwölfte die bei weitem umfangreichste war – erschien 1837 im Druck. Schumann hatte zuerst daran gedacht, sie „Etüden im Orchestercharakter“ zu nennen, doch die Erstausgabe, die dem jungen englischen Komponisten William Sterndale Bennett gewidmet war, trug letztlich den Titel *Études symphoniques*. Tatsächlich basierte die letzte Étude, die Schumann große Mühe bereitete, nicht auf von Frickens Thema (obschon im Verlauf daran erinnert wird), sondern auf einer Melodie aus Heinrich Marschners damals ungemein populärer Oper *Der Templer und die Jüdin* (Arie „Du stolzes England, freue dich“), die ihrerseits entfernt auf Sir Walter Scotts Roman *Ivanhoe* beruht.

Ob die Wahl dieser Melodie eine Art Gruß an Sterndale Bennett darstellt, den Schumann als Genie und besten englischen Komponisten der Gegenwart gefeiert hatte, ist nicht bekannt. Bennett führte die *Études symphoniques* häufig auf und war damit maßgeblich daran beteiligt, Schumanns Namen international bekannt zu machen; Schumann selber aber war in späterer Zeit der Ansicht, dass das Werk sich recht eigentlich nur für das private Studium eigne. In Anknüpfung vielleicht an diese Idee legte er im Jahr 1852 eine überarbeitete Fassung mit dem Titel *Études en forme de variations* vor, in der er zum einen den letzten Satz kürzte und in „Finale“ umbenannte, zum anderen die Sätze 3 und 9 strich und die übrigen, die nun als „Variationen“ gekennzeichnet waren (1837 hatten alle Sätze „Étude“ geheißen), neu nummerierte. Nach dem Tod des Komponisten veröffentlichte sein Schwiegervater Friedrich Wieck eine dritte Fassung (hier werden sowohl die Titel „Étude“ wie auch „Variation“ verwendet), die das überarbeitete Finale beibehielt, aber die beiden von Schumann gestrichenen Sätze wieder an die

ursprüngliche Stelle setzte. Im 1890 gedruckten Band VII von Clara Schumanns Gesamtausgabe der Werke ihres Mannes wurden sowohl die Ausgabe von 1837 als auch die kürzere Fassung aus dem Jahr 1852 der Öffentlichkeit vorgelegt. (Keine der Ausgaben erwähnt von Frickens Name, und nur die Ausgabe aus dem Jahr 1837 stellte klar, dass das Thema nicht wirklich zur Gänze von Schumann stamme; verschämt und etwas herablassend erklärte eine Fußnote: „Les notes de la mélodie sont de la Composition d'un Amateur“..) Obwohl in der Gesamtausgabe Clara als Herausgeberin genannt ist, hatte auf ihre Bitte hin Brahms die editorische Arbeit an der Version von 1852 übernommen; im selben Band veröffentlichte Brahms als Supplement die fünf vollendetsten jener Variationen, die Schumann 1834 komponiert, 1836 aber aus dem Werk entfernt hatte. Sie werden heute oft als integraler Bestandteil der *Études symphoniques* gespielt, wobei die Position innerhalb des Zyklus je nach Pianist etwas variieren kann. Schumann hatte sie nicht mit Tempobezeichnungen oder Vortragsanweisungen versehen, so dass Brahms diese selber hinzufügte. Um auf der vorliegenden CD einen möglichst vollständigen Eindruck von Schumanns Komposition zu vermitteln, spielt Freddy Kempf die 1852er-Version mit den fünf von Brahms hinzugefügten Variationen sowie die dritte und die neunte Étude der 1837er Ausgabe.

Ganz gleich, ob sie nun „Étude“ oder „Variation“ heißen – alle Sätze sind im Grunde Variationen, die zugleich eine Reihe technischer Probleme erkunden. Ihre Themenbehandlung ist oft bemerkenswert frei; Proportionen und auch harmonische Strukturen werden verändert, um zusehends wagemutigere Entwicklungen zu erzeugen, aus der eine Folge romantischer Tondichtungen *en miniature* hervorgeht. Es ist wohl dieser Aspekt, der mit dem Begriff „symphonisch“ gemeint ist – wenngleich Brahms einige Jahre später Schumanns eigenwillige Variations-technik als „Fantasie-Variation“ bezeichnete, um sie von den klassischen Verfahrensweisen (und auch von seiner eigenen) zu unterscheiden.

Schumann stellt das Thema in der Grundtonart cis-moll vor; sie hat einen etwas tragischen Aspekt und erweckte in ihm den Eindruck eines Trauermarsches. Ihr diesbezügliches Potential erforscht die erste Etüde nachhaltig. Die zweite Etüde ist ein Nocturne, während die dritte eine energische Stakkato-Studie ist. Die vierte, die auf dem Eingangstakt des von Frickenschen Themas basiert, ist ein Kanon in der Oktave; imitative Satztechnik prägt auch die fünfte Etüde, die zugleich die für Schumann typischen punktierten Rhythmen thematisiert und erstmals die (vorübergehende) Hinwendung nach E-Dur, der Durparallele von cis-moll, enthält. Synkopen stehen im Mittelpunkt der sechsten Etüde, während die siebte ein echtes Virtuosenstück ist, das enorme Fingerfertigkeit verlangt; die achte macht mit intrikaten Verzierungen auf sich aufmerksam. Die neunte Etüde (*Presto possibile*) ist ein Wirbelwind von einem Scherzo und eines der schwierigsten Stücke dieses Zyklus. Die zehnte Etüde ist ein witziger Essay, wohingegen sich die elfte – die einzige, die sich gänzlich von cis-moll entfernt – als zutiefst elegische Studie in cis-moll erweist, bei der zwei Stimmen in der rechten Hand über einer düster murmelnden Figur der linken Hand duettieren. Das Finale schließlich, Etüde 12, tauscht Cis gegen das hellere enharmonische Pendant Des aus und bekräftigt dies in optimistischem Des-Dur. Wie bereits erwähnt, greift Schumann hier ein Thema von Marschner auf, das mit seinen männlichen punktierten Rhythmen (die sofort die Worte „Du stolzes England, freue dich“ evozieren) und seiner *Allegro brillante*-Stimmung einen wirkungsvollen Kontrast zu von Frickens Thema bildet, welches als Kontrapunkt erscheint.

Von den fünf posthum veröffentlichten Variationen präsentiert die erste das Thema in der linken Hand zu quecksilbrigen Figurationen der rechten, während die zweite das Übergreifen der Hände und Arpeggio-Akkorde vorsieht. Die dritte beschäftigt sich mit weiten melodischen Sprüngen, während die ungewöhnlich umfangreiche vierte Variation ein merkwürdiger Walzer ist, der das traditionelle

Modell der linken Hand umkehrt, so dass nun der letzte Ton des Taktes der tiefste ist. Die fünfte und letzte dieser zusätzlichen Variationen ist eine weitere Synkopen-Studie, diesmal unter Ausnutzung der höheren Lagen der Tastatur.

© *Malcolm MacDonald* 2012

Freddy Kempf ist einer der wichtigsten jungen Künstler der Gegenwart, der in der ganzen Welt vor ausverkauften Häusern spielt. Mit seinen explosiven, körperlichen Aufführungen wie auch mit seinen ernsthaften, sensiblen und zutiefst musikalischen Interpretationen hat er sich einen einzigartigen Namen gemacht. Der gebürtige Londoner Kempf erlangte landesweite Aufmerksamkeit, als er 1992 als jüngster Sieger aus dem BBC Young Musician of the Year Competition hervorging. Seine internationale Karriere verdankt vielleicht den größten Anschlag dem Gewinn des Dritten Preises beim Internationalen Tschaikowsky-Klavierwettbewerb. Dass er damals nicht den Ersten Preis erhielt, sorgte für Publikumsproteste und einen Aufschrei in der russischen Presse, die ihn zum „Helden des Wettbewerbs“ erklärte; seine beispiellose Popularität bei russischen Hörern spiegelt sich in ausverkauften Konzerten und zahlreichen TV-Übertragungen wider.

Freddy Kempf hat mit den führenden Orchestern der Welt gearbeitet, u.a. dem Philharmonia Orchestra unter Sir Andrew Davis und Kurt Sanderling, dem Royal Philharmonic Orchestra unter Daniele Gatti und Matthias Bamert, dem City of Birmingham Symphony Orchestra unter Sakari Oramo, La Scala Philharmonic Orchestra unter Riccardo Chailly, den St. Petersburger Philharmonikern unter Yuri Temirkanov, dem Russischen Staatsorchester unter Vassily Sinaisky, dem San Francisco Symphony Orchestra unter Yan Pascal Tortelier, dem Philadelphia Orchestra unter Wolfgang Sawallisch und dem NHK Symphony Orchestra unter Yuri Simonov.

Freddy Kempf nimmt exklusiv für BIS Records auf; zu seinen jüngsten Veröffentlichungen zählt eine Recital-CD mit Werken von Rachmaninow, Bach-Busoni, Ravel und Strawinsky – „ein perfektes Vehikel, um Freddy Kempfs Talente als Klaviervirtuose zu demonstrieren“ (*MusicWeb-International*).

Robert Schumann n'était pas un virtuose comme Chopin – même s'il en avait eu l'intention avant d'être éliminé par une blessure aux mains infligée par sa propre inadvertance. Au contraire, l'abondance de musique pour piano solo qu'il a composée entre 1835–39 environ marqua son émergence comme grand compositeur alors qu'il a pratiquement redéfini les possibilités du genre.

L'une des œuvres les plus importantes de cette période est les *Études symphoniques* op. 13 mais, juste avant de les publier, Schumann avait terminé une œuvre pour piano bien différente : une collection de huit *Fantasiestücke* op. 12 aux titres poétiques. Dédiées à une jeune pianiste séduisante, Anna Laidlaw, ces pièces gardent encore assez d'échos des formes traditionnelles de danses pour donner l'impression d'une suite de danses mais ce sont des mouvements plus substantiels dans le sens que chacun est indépendant plutôt que d'être un maillon d'une chaîne qui évolue comme les antécédents *Papillons* ou les *Davidsbündlertänze*. La plupart des pièces sont construites dans des permutations originales de formes binaires et ternaires et presque toutes ont un trio comme section centrale contrastante. Elles montrent le pouvoir d'évocation et de caractérisation de Schumann à leur sommet, reliées à des subtilités continuelles de rythme et d'harmonie ainsi qu'à des modulations audacieuses. Elles passent de l'image romantique comparativement directe comme « Des Abends » (« Du soir »), un nocturne lyrique à l'emploi intrigant de polyrythmes, à la dextérité de Chopin au piano avec « Traumes Wirren » (« Confusion de rêve ») et à des mouvements éloquents « parlés » comme « Warum ? » (« Pourquoi ? ») où il nous semble entendre la voix même du compositeur. « Grillen » (« Caprices ») transmet de l'humour subtil dans son emploi de rythmes capricieux dans les sections extérieures tandis que dans la section centrale, Schumann apporte un contraste avec un style de choral presque archaïque. « Fabel » (« Fable ») est la pièce qui dévie le plus du rythme de danse et

semble presque improvisée avec ses contrastes de passages vifs et lents. La préférée de Schumann était « In der Nacht » (« Dans la nuit ») avec sa tonalité riche en couleurs et son sens de monologue passionné. Il l'associait à la légende de Héro et Léandre qui inspira aussi la Seconde ballade de Liszt où, comme dans cette œuvre, les figurations évoquent les vagues de la mer. L'autre pièce orageuse est « Aufschwung » (« Effort ») qui met en opposition l'aspiration héroïque et un sens de sort funestre dans un mélange insolite de sonate et de rondo. Schumann dit à Clara que la dernière, « Ende vom Lied » (« Fin de la chanson ») décrit un mariage mais un mariage où les cloches de la noce sonnent en même temps qu'un glas funèbre. La coda de cette pièce, comme une réflexion, semble conçue pour conclure toutes les *Fantasiestücke* et non pas seulement cette dernière.

Tandis que la plupart des œuvres pour piano de Schumann de 1838–39 sont des collections de suites en miniature, liées parfois par des programmes psychologiques ou le jeu libre de la fantaisie, il composa aussi trois pièces un peu plus longues, plus réservées – *Arabeske* op. 18, *Blumenstück* op. 19 et *Humoreske* op. 20. Des trois, ***Blumenstück*** (*Pièce florale*), composée à Vienne où Schumann cherchait à publier sa revue musicale *Neue Zeitschrift für Musik*, est la moins fréquemment entendue aujourd'hui. L'œuvre est dédiée à la baronne Friederike Serre auf Maxen, femme d'Anton Serre – bien qu'amis de l'ancien professeur de Schumann Friedrich Wieck, les Serre furent parmi les rares personnes à encourager ses amours avec Clara, la fille de Wieck, qu'il devait épouser en 1840. Il est significatif que Schumann donna alors le manuscrit original de *Blumenstück*, de même que celui du cycle de chansons *Myrthen*, en cadeau de mariage à Clara.

Son titre original pour cette œuvre était *Guirlande* et, dans une lettre de janvier 1839 de Vienne à Clara Wieck, il la décrit comme « des variations mais non pas sur un thème quelconque... tout est tissé de manière très particulière. » La tonalité principale de *Blumenstück* est ré bémol majeur et l'entrelacement est

immédiatement évident dans la manière dont Schumann numérotait les diverses sections (neuf en tout plus la coda): I–II–III–II–IV–V *Minore*–II–IV–II. On remarquera que la section II revient (sous des formes variées) trois fois, créant ainsi un effet de ritournelle, et la section IV revient une fois, aidant à encadrer la section V qui sert de « variation en tonalité mineure » traditionnelle. Sur une plus petite échelle, le motif de quatre notes descendantes qu’il avait déjà associé à Clara dans *Carnaval* tisse son chemin à travers l’œuvre en entier (le fil qui lie la guirlande peut-être). Plutôt que d’être une description de fleurs particulières, l’idée de Schumann sembla avoir été une réflexion des émotions romantiques qu’une fleur ou un bouquet peut inspirer aux amoureux. Plus tard, il fut enclin à rejeter *Blumenstück* comme une simple pièce de salon mais, en fait, elle possède beaucoup de la combinaison de fantaisie et de la pénétration psychologique qui distingue ses compositions pour piano les plus célèbres.

L’origine des *Études symphoniques* op. 13 est si compliquée qu’il est presque étonnant que l’œuvre sortît comme l’une de ses compositions pour piano les plus significatives et caractéristiques. Sa base thématique provient d’une figure autrement tout à fait négligeable: le baron von Fricken. Flûtiste, compositeur amateur et père d’Ernestine von Fricken – dont Schumann fut brièvement amoureux en 1834 et qu’il considéra même épouser – le baron sollicita l’opinion du jeune homme sur une série de variations qu’il avait composées pour la flûte. Schumann ne fut pas favorablement impressionné mais il découvrit une telle qualité dans le thème de Fricken qu’il le raffina en une version essentialisée avec ses propres harmonies, et commença lui-même à écrire des variations. Le travail fut interrompu quand Schumann s’éprit de Clara Wieck, la brillante fille de son professeur de piano Friedrich Wieck et il se dégagea de ses relations avec les von Fricken. Il retourna cependant au projet en 1836. Il ne garda que deux des quinze variations qu’il avait esquissées jusque là ainsi que quelques fragments. Complètement re-

formé en une œuvre en treize mouvements – un « thème » suivi de douze « Études » dont la douzième est de loin la plus longue – le résultat alla sous presse en 1837. Schumann pensa d'abord au titre « Études de caractère orchestral » mais cette première édition, dédiée au jeune compositeur anglais William Sterndale Bennett, porta le titre d'*Études symphoniques*. La dernière étude, qui causa beaucoup de souci à Schumann, ne repose pas sur le thème de von Fricken (bien qu'il y soit rappelé) mais sur un air de l'opéra alors immensément populaire *Der Templer und die Jüdin* (*Le Templier et la Juive*) de Heinrich Marschner, d'après le roman *Ivanhoe* de Sir Walter Scott – l'air « Du stolzes England freue dich » (« Fièvre Angleterre, réjouis-toi ! »)

On ignore si le choix de cet air particulier était en quelque sorte un compliment envers Sterndale Bennett, que Schumann avait salué comme un génie et le meilleur compositeur d'Angleterre des temps modernes. Bennett joua partout les *Études symphoniques* et il a ainsi contribué à répandre la réputation internationale de Schumann mais Schumann, dans ses années de déclin, trouvait que l'œuvre ne convenait vraiment qu'à l'étude privée. C'est peut-être suite à cette idée qu'en 1852, il produisit une version révisée intitulée *Études en forme de variations* dans lesquelles, en plus de raccourcir le dernier mouvement et de le renommer « Finale », il omit les troisième et neuvième mouvements originaux et il rénumérotait les autres comme « Variations » tandis que la version de 1837 appelle tous les mouvements « Études ». Après la mort du compositeur, son beau-père Friedrich Wieck publia une troisième version (utilisant les deux titres, « Études » et « Variations ») qui conserva le finale amélioré mais réintégra à leur place les deux mouvements que Schumann avait retirés. Dans le volume VII de l'édition complète de Clara Schumann des œuvres de son mari publiée en 1890, l'édition de 1837 et les versions raccourcies de 1852 furent remises en circulation. (Aucune ne mentionne le nom de von Fricken et ce n'est que dans la version de 1837 où il est clair que le

thème n'est en fait pas entièrement de Schumann grâce à la note timide et légèrement dédaigneuse en bas de page : « Les notes de la mélodie sont de la Composition d'un Amateur ». Quoique Clara figure comme éditrice de l'édition complète, c'est Brahms qui fit le travail éditorial à sa demande ; et dans le même volume, Brahms publia en supplément les cinq variations les plus polies que Schumann avait composées en 1834 mais qu'il avait retirées de l'œuvre en 1836. Celles-ci sont maintenant souvent – mais absolument pas toujours – jouées comme partie intégrale des *Études symphoniques* mais à des endroits dans le cycle qui varient un peu selon le choix de l'interprète. Schumann ne leur a jamais assigné d'indication de tempo ou d'expression, ce que Brahms s'empessa de fournir. Dans le but de donner une image aussi complète que possible de l'œuvre de Schumann sur le disque actuel, Freddy Kempf joue la version de 1852 avec les cinq variations additionnelles publiées par Brahms et les troisième et neuvième études de l'édition de 1837.

Qu'ils soient désignés d'« Étude » ou de « Variation », tous les mouvements sont essentiellement des variations qui explorent plusieurs problèmes techniques ; mais leur développement du thème est souvent remarquablement libre, modifiant ses proportions et surtout sa structure harmonique pour créer des développements de plus en plus explorateurs, produisant une suite de poèmes symphoniques romantiques en miniature. C'est probablement cet aspect qu'il envisageait comme « symphonique » – mais quelques années plus tard, Brahms appela « variation fantaisie » la technique idiosyncratique de variation de Schumann pour la différencier de l'art classique (et même, en général, de la sienne propre).

Schumann présente le thème en do dièse mineur qui reste la tonalité principale : elle garde un aspect un peu tragique et le frappa comme ayant le caractère d'une marche funèbre. Son potentiel dans cette direction est exploité à fond dans la première étude. La seconde étude est un nocturne tandis que la troisième est

d'écriture staccato énergique. Basée sur la première mesure du thème de von Fricken, la quatrième est un canon à l'octave et l'écriture imitative se poursuit dans la cinquième étude qui traite des rythmes pointés typiquement schumannesques et marque la première de quelques modulations (seulement temporaires) en mi majeur, la relative majeure de do dièse mineur. La syncope est le centre d'attention de la sixième étude tandis que la septième est une vraie pièce virtuose exigeant une rapide agilité des doigts et la huitième est remarquable par la nature compliquée de sa décoration. Marquée *Presto possibile*, la neuvième étude est un scherzo tourbillonnant et l'une des pièces les plus stimulantes de l'œuvre. La dixième étude est un essai spirituel mais la onzième – la seule à s'éloigner complètement de do dièse mineur – est une étude profondément élégiaque en sol dièse mineur où la main droite conduit un duo de deux voix sur un murmure sombre à la main gauche. Le finale, ou étude XII, change do dièse en sa forme enharmonique plus brillante de ré bémol et, en fait, en l'optimiste ré bémol majeur. Ainsi que mentionné, il repose actuellement sur le thème de Marschner, qui voile efficacement le thème de von Fricken (maintenant le contresujet) avec ses rythmes pointés virils qui évoquent immédiatement les paroles « Du stolzes England freue dich » et son atmosphère d'*Allegro brillante*.

Des cinq variations posthumes, la première présente le thème à la main gauche sous les figurations vif-argent à la main droite tandis que la deuxième comprend des croisements de mains et des accords arpégés. La troisième s'engage dans de larges sauts mélodiques alors que la quatrième – une pièce exceptionnellement prolongée – est une valse curieuse où le patron traditionnel à la main gauche est tourné de sorte que la dernière note de la mesure est la plus basse. La cinquième et dernière de ces variations additionnelles est une autre étude de syncopes, exploitant cette fois l'aigu du piano.

© *Malcolm MacDonald* 2012

Freddy Kempf est aujourd'hui l'un des jeunes artistes les plus importants à se produire devant des salles combles partout à travers le monde. Il s'est gagné une réputation unique d'interprète à la fois explosif et physique ainsi que sérieux, sensible et doté d'une profonde musicalité. Né à Londres, Kempf devient célèbre en 1992 quand il fut le plus jeune gagnant de l'histoire du Concours de la BBC du jeune musicien de l'année. C'est probablement son troisième prix au Concours international de piano Tchaïkovski à Moscou en 1998 qui contribuera le plus au lancement de sa carrière internationale. Le fait qu'il n'y ait pas remporté le premier prix a soulevé les protestations du public et un tollé dans la presse russe qui le sacra «héros du concours». Sa popularité sans précédent auprès du public russe s'est depuis vérifiée par des concerts à guichets fermés et de nombreuses prestations à la télévision.

Freddy Kempf se produit en compagnie des meilleurs orchestres du monde et de chefs réputés comme l'Orchestre Philharmonia sous la direction d'Andrew Davis et de Kurt Sanderling, l'Orchestre Philharmonique Royal et Daniele Gatti ainsi que Matthias Bamert, l'Orchestre Symphonique de Birmingham et Sakari Oramo, l'Orchestre Philharmonique de la Scala et Riccardo Chailly, l'Orchestre Philharmonique de Saint-Petersbourg et Youri Temirkanov, l'Orchestre Symphonique de l'État Russe et Vassily Sinaïsky, l'Orchestre Symphonique de San Francisco et Yan Pascal Tortelier, l'Orchestre de Philadelphie et Wolfgang Sawallisch ainsi que l'Orchestre Symphonique NHK et Youri Simonov.

Freddy Kempf enregistre exclusivement sur étiquette BIS ; une récente sortie présente un récital d'œuvres de Rachmaninov, Bach-Busoni, Ravel et Stravinsky, décrit sur le site *MusicWeb-International* comme «un véhicule parfait pour mettre en vue les capacités de Freddy Kempf comme pianiste virtuose.»

A RECENT RELEASE WITH FREDDY KEMPF:



GEORGE GERSHWIN

Piano Concerto in F · Rhapsody in Blue (original jazz band version)

Second Rhapsody (original 1931 orchestration) · Variations on 'I Got Rhythm'

FREDDY KEMPF *piano* · BERGEN PHILHARMONIC ORCHESTRA / ANDREW LITTON

BIS-1940 SACD

'Kempff is consistently imaginative, attentive to details, technically adroit and emotionally committed.

Andrew Litton... conducts with tremendous character... strongly recommended...' *International Record Review*

„Absolut stilleht ... Andrew Litton und der Pianist Freddy Kempff geben sich der Schönheit von Gershwin's Musik und ihrer rhythmischen Zugkraft rückhaltlos hin. Das Philharmonische Orchester Bergen mutiert, wo nötig, zur veritablen Jazzband.“ *klassik.com*

« Kempff déploie une impressionnante palette, cependant que Litton tire le parti maximum de la saveur des orchestrations originales... Tout le CD dispense une joie sans mélange. » *Diapason*

'If you're looking for all of Gershwin's music for piano and orchestra in top quality sound in a single package, this is pretty hard to beat.' *Classics Today.com*

AND HIS DÉBUT RECORDING, RELEASED IN 1999:

FREDDY KEMPF PLAYS ROBERT SCHUMANN

Carnaval, Op. 9 · Toccata, Op. 7 · Arabesque, Op. 18 · Humoreske, Op. 20

BIS-960

'This début recording has the feel of heralding a major career.' *International Piano Quarterly*

« Freddy Kempff révèle tout un monde fantasque et intérieur, qui est la signature même du piano schumannien. » *Le Temps*

'As poetic and sensitive as any lover of Schumann's music could wish...

the superb recording captures every shade of Kempff's magic touch.' *BBC Music Magazine*

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

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: September 2012 at Potton Hall, Saxmundham, Suffolk, England
Producer and sound engineer: Jens Braun
Piano technician: Graham Cooke

Equipment: Neumann microphones; RME Fireface 800 microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Post-production: Original format: 96 kHz / 24-bit
Editing: Jens Braun; Christian Starke (Op. 13)
Mixing: Jens Braun

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Malcolm MacDonald 2012
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover photo of Freddy Kempf: © Neda Navaee
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-2010 SACD © & © 2013, BIS Records AB, Åkersberga.

www.bis.se