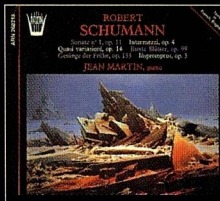
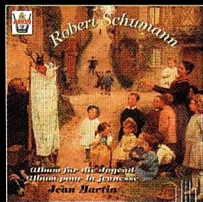


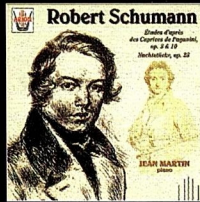
RAPPEL DISCOGRAPHIQUE :



ARN268218



ARN68294



ARN68226



Clara SCHUMANN

et son temps...



Jean MARTIN - Christian IVALDI, pianos

Clara SCHUMANN *Et son temps...*

Parce que Robert et Clara Schumann forment « le » couple romantique par excellence, nous serions tenté de ne voir dans cette union que le côté idyllique, de ne considérer dans les obstacles qui s'opposèrent longtemps à sa réalisation que le choc inducteur nécessaire à l'essor du génie schumannien. Nous oublierions alors qu'à l'idéal artistique des fiancés, puis des époux Schumann, la médiocre réalité quotidienne fit souvent barrière. C'est parce qu'ils étaient tous deux assez riches humainement qu'ils parvinrent à trouver dans cette opposition même la force de sublimer leurs difficultés et d'imposer au réel vécu la loi du rêve qui débouche directement sur la création. On trouve en 1829, sous la plume de Schumann, cette phrase révélatrice : « Ne méprise pas la vie parce qu'elle est minuscule et commune, mais rends-la meilleure, et alors, elle te deviendra chère ».

Pour Robert Schumann, Clara Wieck n'est pas seulement l'inspiratrice, elle est aussi, très tôt, l'interprète. Par elle sont recréées immédiatement les œuvres conçues pour elle : les *Impromptus* opus 5, les *première* et *troisième sonates*... L'élan que Schumann puise en son amour lui permet, par le truchement de l'œuvre, de réaliser idéalement la conquête de la bien-aimée et c'est parce que cette conquête s'opère d'abord à un niveau si élevé que le but visé, cause de tant de luttes acharnées, le mariage, ne nous paraît une issue dérisoire et banale mais le symbole d'un accomplissement auquel l'épanouissement artistique qui en résulte apporte sa caution. Ce combat chevaleresque engagé pour la conquête de la dame, ne rassurait-il pas, en plein XIX^e siècle, le « service d'amour » du Moyen Âge ? Les œuvres que nous venons de citer ne reposent-elles pas en partie sur les règles « charmantes » du « jeu courtois », règles selon lesquelles l'amour qui peut faire agir contre la raison est la source de toute prouesse mais aussi de toute vertu susceptibles de satisfaire le chevalier dans sa quête de la perfection ? Si de la jeunesse de Robert Schumann se dégage une harmonieuse consonance - l'hésitation entre la poésie et la musique n'étant qu'une cadence suspendue - l'enfance de Clara commence sur une dissonance. Née le 13 septembre 1819 à Leipzig, seconde d'une famille de cinq enfants, elle est immédiatement mise en contact avec la dure réalité. Elle n'a pas deux ans que son père, l'intriguant Friedrich Wieck, se sépare de sa femme. Clara, livrée aux soins d'une domestique taciturne, saura ses notes avant de connaître ses lettres ; ce qui confirme le père dans ses intentions d'expérimenter sur sa fille ses théories de pédagogue-né, à cinq ans elle est assise devant un piano. L'inflexible mentor développe l'étonnante mémoire musicale de l'enfant en la dressant à jouer presque toujours sans musique « pour qu'elle n'ait pas besoin de regarder son clavier en déchiffrant ». De plus, pour assurer une tenue correcte du buste, des bras et des doigts, il use d'un engin barbare adapté au clavier, le « chiropaste ». Le programme de la journée est réglé comme du papier à musique : une heure de leçon, deux heures d'études, pas plus. Le reste du temps est consacré à apprendre à lire, à écrire et à compter. Deux ou trois heures de promenade « pour lui faire des nerfs solides ». Couchée tôt, levée tôt, Clara avouera plus tard n'avoir jamais été saturée d'exercices et revenir d'elle-même avec joie à ses partitions et à son cher piano. Jusqu'à son dernier souffle, elle sera reconnaissante à son père d'avoir su développer en elle cette ardeur pour l'Art. Son caractère volontaire s'accommode d'ailleurs pour bien de cette discipline. A ce régime, les doigts et la mémoire ont rapidement acquis une endurance et une vélocité peu communes. Clara fait ses débuts en public en octobre 1825 en jouant à quatre mains un programme copieux. Quelques semaines plus tard, elle connaît son premier choc musical à l'audition, au Gewandhaus, d'une symphonie de Beethoven, ce qui décide Wieck à faire entreprendre à sa fille des études orientées vers la composition.

La petite réussit si bien qu'à douze ans, elle publie quatre *polonaises* pour piano. Vers cette époque, elle reconnaît « avoir déjà beaucoup de son, ce qui est dû à ma petite main grasse et pleine ».

En octobre 1830, un événement se produit qui va apporter un changement dans son existence. Un jeune homme qui a renoncé au droit pour tenter une carrière musicale s'installe chez Wieck. Il s'appelle Robert Schumann. Il a vingt ans et rêve de virtuosité. Clara trouve en lui un charmant compagnon de jeux et un imaginaire inventeur d'histoire de revenants. Durant l'été 1831, Clara entreprend avec son père sa première grande tournée qui va la conduire à Paris. L'étape la plus marquante du voyage est Weimar. Un haut fonctionnaire de la cour a ménagé à la jeune virtuose une audience de S.E. le Conseiller von Goethe. L'illustre poète tient à disposer lui-même le siège sur lequel Clara doit s'asseoir pour jouer ! Emervillé par tant de talent, il s'écrie alors : « Cette jeune fille a plus de force que six garçons réunis »... Wieck et sa fille sont de retour à Leipzig en mai 1832. C'est pendant leur absence que Schumann, s'imposant la ligature de deux doigts de la main droite pour obtenir une plus grande indépendance d'articulation, a perdu l'usage du médium. L'apprenti virtuose doit donc renoncer définitivement à faire carrière. Il se tourne vers la composition - qu'il a fondé il n'avait abordée jusqu'ici que pour faire valoir ses talents de pianiste - et abandonne les généralités lorsqu'il parle de Clara : « Son jeu s'insinue dans le cœur et parle à l'âme ». Il sait désormais qu'elle sera « son » interprète.

CLARA SCHUMANN

VARIATIONS SUR UN THÈME DE ROBERT SCHUMANN, OPUS 20
(thème de Robert Schumann)

Ces variations ont été écrites en 1853 pour l'anniversaire de l'époux, le 8 juin. Clara reprenait la plume après une interruption de sept ans. Elle choisit de varier le *Feuilleton d'album* (1841), n°4 des *Bunte Blätter* d'allure funèbre opus 99 que Robert avait publié en 1849. Ce thème à 2/4, en fa# mineur, Clara le qualifie de « magnifique et intime à la fois ». Les variations qu'il lui inspire sont au nombre de sept. La première variation conserve le thème intact, porté par un mouvement de triplets à la main gauche. Schumannienne par son harmonie, la seconde variation est tourmentée. Les deux mains vont et viennent, se confondant en un diligent travail autour du thème. La troisième variation est en fa# majeur, variation harmonique aux nuances intimes dans les limites des 24 mesures du thème original. La quatrième variation revient au ton primitif. La virtuose Clara reprend l'avantage : main droite extrêmement volubile, filant des traits chromatiques au-dessus de la basse qui cite le thème. La cinquième variation, « poco animato », avec sa houle en traits d'octaves à la basse est déjà brahmsienne, le thème étant donné par la main droite. Page superbe qui a le caractère d'une étude. La sixième variation est traitée en canon avec habileté ; le canon, est-il besoin de le rappeler, est un des éléments privilégiés de la syntaxe de Brahms. La septième variation est décorative, très fleurie. Le thème disparaît sous les arabesques, les arpèges. Le passage en fa# majeur prépare le retour du thème original dans la trame de l'harmonisation duquel Clara fait apparaître « l'air national de leur amour », les premières mesures de sa romance qui, tout juste vingt ans plus tôt, avait inspiré à Robert les *Impromptus* opus 5 ! Rappel ô combien émouvant de l'aveu d'un amour resté intact et que le destin menace... Le jour de son anniversaire, le 13 septembre, Clara note : « Ne suis-je pas la plus heureuse de la terre ? » Ces variations adouciraient la solitude de l'emmurée d'Endenich. Dans une des dernières lettres qu'il écrivit à Clara, le 12 octobre 1854, on lit : « Je veux te dire aussi que je suis de plus en plus charmé de tes variations opus 20, elles me rappellent ton jeu et le mien... »

Il y a dans la musique de Clara quelques instants de la plus émouvante musique schumanienne. Comment se fait-il qu'on ait pu les ignorer ? Parce qu'ils ne sont pas signés du prénom familial. Mais en écoutant ses deux premiers *lieder* on comprendra aussitôt que Robert et Clara sont là indissociablement liés. Non que l'on sache ou que l'on puisse supposer que le mari a aidé sa femme. Voilà des questions totalement dénuées d'intérêt – comme celles sur l'aptitude de la femme à composer – tout simplement parce qu'elles font passer à côté de l'essentiel : l'exemple, sans égal, de deux être qui, en créant de la musique, n'en font, soudain plus qu'un seul. On a relevé, parce que Robert l'a lui-même souligné, chacune des œuvres inspirées par l'amour pour Clara, et même par sa musique (les *Impromptus opus 5* et le mouvement lent de la *sonate opus 14* sont des variations sur des thèmes de Clara). En février 1843, Robert déclare : « Clara a écrit une série de petites pièces, avec des idées si sensibles et si riches, comme jamais cela ne lui était arrivé auparavant. Mais avoir des enfants, un mari toujours en train d'imaginer et composer soi-même, voilà qui ne s'accorde pas. Il lui manque de travailler continûment et cela me préoccupe souvent, car ainsi se perd plus d'une pensée intime qu'elle ne peut mener jusqu'à sa réalisation ». Et elle, en octobre 1846, après la composition et l'exécution de son *trio opus 17* : « Rien ne peut égaler la joie d'avoir soi-même composé un morceau, puis l'entendre. Il y a quelques jolis passages dans le trio et je crois que la forme en est assez réussie. Naturellement cela reste tout de même un ouvrage de dame, auquel manque toujours la force et, ça et là, l'imagination ».

Avant de s'unir à Schumann, Clara Wieck a certes déjà composé, et cette musique n'est pas négligeable, comme en témoignent son *concerto pour piano et orchestre opus 7* et la *Romance opus 11* enregistrée ici. Mais cette dernière justement, n'a que peu de rapports avec ce qu'elle écrira sous le nom de Schumann. Après 1853, elle cessera de composer pour suivre Schumann qui ne créera plus rien après 1854. C'est donc avec lui, en union avec lui, qu'elle a composé le meilleur de sa musique. Si parfois, comme pour la *Romance opus 11 n°3*, pour piano, on a pu dire que les *Pièces fugitives opus 15* ne s'élevaient guère au dessus du joli morceau de salon, petits morceaux aussi peu ambitieux, aussi peu virtuoses, c'est qu'ils sont néanmoins plus riches et mieux équilibrés, à l'exemple de l'*Andante espressivo* et du *Scherzo*.

TROIS ROMANCES OPUS 11 (dédiées à Johannes Brahms)

Les trois romances, dédiées au jeune « dieu » qui vient alors d'apparaître, Johannes Brahms, ont été composées au même moment que l'opus 20 précédent. Elles sont toutes trois assez développées. La première romance en ut majeur expose *andante* un thème tendre en tierces. Le volet central est en fa majeur, d'un sentiment profond. Il est très animé, d'une inspiration chaleureuse. La coda en reprend les premières mesures. La seconde romance en fa majeur, la plus brève, est un *allegretto*, « très délicat et enjoué », d'une grâce mendelssohnienne. La troisième en sol mineur, de forme ternaire, commence *agitato*. La main droite déroule inlassablement un trait chromatique en doubles croches qui crée une atmosphère sombre et passionnée. La seconde partie « plus lent », en sol majeur, est musicalement plus dense.

JOHANNES BRAHMS SONATE N°2 EN FA# MINEUR OPUS 2 (dédiée à Clara Schumann)

Le 1^{er} octobre 1853, Robert et Clara notent dans leur journal : « Visite de Brahms. Un génie ! ». Brahms reviendra le lendemain et jouera toutes ses œuvres dont la *Sonate n°2*. Clara s'attendrit « de voir cet homme (de vingt ans !) au piano, avec son visage intéressant, juvénile, qui se transforme complètement quand il joue, sa belle main qui triomphe avec la plus grande aisance des pires difficultés... » Le nom de Brahms revient sans cesse sous la plume de Schumann, dans ses conversations. Le 28 octobre, il signe dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, un article aussi dithyrambique que prophétique, intitulé « Neue Bahen » (*Chemins nouveaux*). L'auteur retrouve l'enthousiasme de sa jeunesse pour saluer ce « messie » de la musique : « Je pensais qu'il surgirait, qu'il devait surgir un jour brusquement, quelqu'un qui incarnerait sous une forme idéale la suprême expression de son époque, quelqu'un qui n'atteindrait pas à la maîtrise par un développement progressif, mais qui jaillirait tout armé comme Minerve du cerveau de Jupiter. Et il est venu ! »

Les trois sonates que Brahms a écrites datent du tout début de sa carrière. Ce n'est pas la seule analogie qui les rapprochent de celles de Schumann : les tonalités aussi (fa# mineur pour les 2^e et 3^e). Schumann qui les prisera fort toutes les trois, les appellera des « symphonies déguisée ». La composition de la première sonate s'étend sur les derniers mois de 1852 et les premiers de 1853. La seconde avait été terminée dès novembre 1852 ; la troisième opus 5, que l'on joue le plus fréquemment était achevée en novembre 1853. La *Sonate n°2 en fa# mineur* est dédiée à « Madame Clara Schumann ». Elle exalte le côté héroïque et fantastique de la ballade populaire et ceci dès le premier mouvement *allegro non troppo ma energico* à 3/4 qui se conforme à la forme-sonate classique. Il est bâti sur deux thèmes : le premier en doubles croches, emporté, rythmique, dans le caractère du récitatif. Le second est mélodique et lyrique. Un motif secondaire, sombre, interrogatif, crée la liaison entre eux. Ce qui frappe dès l'abord, c'est l'aisance avec laquelle la pensée poétique de Brahms évolue dans le schéma de la forme-sonate sans toutefois quelques tournures de rhétorique. Le développement constitue un superbe travail de synthèse. L'*andante con espressione* à 2/4, lent d'un grand souffle poétique, baigne dans un climat de légende nordique. Par Dietrich, ami de Schumann et de Brahms, nous savons qu'il a été composé sur le thème d'une vieille chanson d'amour allemande. Brahms le traite en variations avec une invention qui manifeste déjà la maîtrise dont il fera preuve dans le genre. Cet *andante* s'enchaîne sans transition avec le *scherzo (allegro)* à 6/8 en ré, de coupe classique. Brahms respecte la tradition en l'assouplissant et, par le refus de l'exacte symétrie, se montre bien le fils du romantisme : la reprise du premier épisode n'est pas la répétition textuelle mais une ré-exposition amplifiée qui débouche sur une grande coda, laquelle conclut sur des trilles qui annoncent l'entrée du *finale*. De plus, selon un procédé que Brahms réutilisera souvent, le thème du *scherzo* marque une parenté avec l'*andante* précédent. Le trio (*poco più moderato*) apporte une détente. Ses successions de tierces lui donnent un tour populaire. Une introduction (*sostenuto*) conçue dans le style d'une libre improvisation fournira le premier thème du *finale*, *introduzione et allegro non troppo rubato* à C, proprement dit, qui épouse avec rigueur la forme-sonate. Ce premier thème est bien dessiné et d'un caractère grave. Le second, beaucoup plus mélodique, est d'un sentiment passionné. Au lieu d'enchaîner directement l'exposition et le développement (*animato*), Brahms intercale un épisode transitoire en accords arpégés. La coda *molto sostenuto* fait pendant à l'introduction par la liberté de sa structure qu'elle doit à la fantaisie de l'improvisation. Ce finale s'achève en fa# majeur dans une atmosphère très romantique.

Lorsque Brahms entreprit de composer, sans doute dès la fin de 1850, la première œuvre qu'il jugea digne d'être publiée, le *Scherzo opus 4*, il connaissait l'œuvre de Beethoven, mais ignorait celle de Chopin et bien des aspects de celle de Schumann que commençait seulement à lui révéler la pianiste Louise Japha. C'est dans le cercle artistique hambourgeois que fut entendu au début de 1851 le *Scherzo* de celui qui allait signer « Kreisler junior ». Il est dédié à son ami Ernst Ferdinand Wenzel. Brahms tenait à cette œuvre au sujet de laquelle Claude Rostand émet l'hypothèse qu'il s'agit peut-être « d'un morceau rescapé d'une sonate que Brahms ne termina pas ». Toujours est-il qu'à l'automne de 1853, reçu par Liszt à Weimar, le jeune compositeur eut la joie d'entendre sa pièce jouée par le maître du lieu. Raff, le disciple et le « nègre » de Liszt, fit remarquer à Brahms la parenté qui existait entre le début de son œuvre et le *Scherzo en si b mineur* de Chopin que le visiteur courroucé affirma ne pas connaître. Publié en 1854, la pièce de Brahms figurait au programme du concert qu'il donna à Vienne le 17 mars 1867 dans le voisinage éclairant de la *Fantaisie opus 77* de Beethoven, de la *Fantaisie en sol majeur* de Bach, des *Études symphoniques opus 13* de Schumann, de ses propres *Paganini-variations opus 35* et d'une transcription de la fugue finale du *Quatuor opus 59 n°3* de Beethoven. Bien qu'intitulé *Scherzo*, cet opus 4, traversé par les ombres fantastiques de la poésie d'Hoffmann et de Tieck, est une pièce de caractère à l'élan héroïque, qui renferme deux trios, disposition que Schumann, peut-être à l'exemple de Spohr, avait adoptée pour ses propres scherzos. Le premier trio en mi b majeur est basé sur deux motifs, l'un chantant, l'autre rythmique ; le second trio, en si majeur, bi-thématique lui aussi, est d'une écriture plus large et pourvu d'une coda de 24 mesures *più mosso* qui mène à la reprise du scherzo initial, lequel se distingue par son rythme « haletant et agité » et un second élément thématique plus chantant où le lyrisme de Brahms s'épanche déjà. Le caractère général de cette page à la puissante pulsation rythmique répond bien à l'indication portée en tête de la partition : « vif et ardent ».

VARIATIONS SUR UN THÈME DE SCHUMANN OPUS 9

(dédiées à Clara Schumann)

Contemporaines du *Scherzo* précédent, les *Variations opus 9* ont scellé l'amitié qui unissait Brahms à Robert et Clara Schumann. Le 11 juin 1854, date de naissance du huitième enfant Schumann, prénommé Félix en souvenir de Mendelssohn, Brahms qui est le parrain, peut offrir à Clara ses variations composées sur le même thème de Schumann qu'elle avait choisi pour les siennes, l'année précédente (opus 20). Clara, émue, remercie Brahms en des termes amicaux et admiratifs, première lettre d'une correspondance qui s'échelonna sur une durée de 42 années ! Robert aura la joie de connaître les *Variations* offertes par Brahms à Clara. De l'asile d'Endenich où il a été interné après sa tentative de suicide, il écrit à Brahms le 27 novembre 1854 : « Si je pouvais seulement aller vous trouver, vous voir, ou entendre vos magnifiques variations, jouées par vous ou par ma chère Clara qui en fait une exécution remarquable d'après ce que m'a écrit Joachim. Comme le tout se déroule dans une grande unité, comme on vous reconnaît dans la richesse éblouissante du fantastique unie à un art profond que j'ignorais encore chez vous. Le thème ça et là surgit puis devient secret, et puis passionné et tendre. Puis le thème disparaît, et quelle fin magnifique après la 14^e variation qui, ingénieusement, prend en une seconde la forme de canon. Et aussi la variation en sol bémol avec cette seconde partie si géniale et puis la dernière [...] ». Robert reviendra encore sur cet opus 9 dans une lettre à Brahms datée du 15 décembre, et qui montre à quel point lorsqu'il s'agit de musique, il est lucide et précis : « Je me délecte toujours avec tes variations. J'aimerais bien les entendre exécutées par toi et par ma chère

Clara. Je ne les possède pas encore à fond – principalement la 2 et 4 – pas dans le tempo – la 5 pas encore, mais la 8 et la plus lente ». Les *variations sur un thème de Schumann* sont dédiées « à Madame Clara Schumann ». Le titre exact du manuscrit est *Kleine Variationen über ein Thema von ihm Ibr* (« Petites variations sur un thème de lui à elle dédiées »). Elles sont au nombre de seize.

ROBERT SCHUMANN

SONATE N°1 OPUS 11 EN FA # MINEUR

(dédiée à Clara Wieck)

Le projet qu'a Schumann d'écrire une sonate est antérieure à 1832, semble-t-il, année durant laquelle il compose un *Fandango en fa # mineur* qu'il reprendra dans sa *Première sonate opus 11*. Diverses ébauches de cette époque nous montrent que le genre occupe sa pensée. L'essentiel de la sonate est rédigé en 1835, « œuvre de géant, redoutable ». Mais en mars 1836, il écrit à Moscheles : « Ma sonate n'est pas encore terminée ». Il est vrai qu'il mène sa composition de front avec celle des *Deuxième sonate en sol mineur opus 22* et *Troisième en fa mineur opus 14*, le « Concert sans orchestre ». La *Grande sonate n°1*, « grand cri de son cœur vers la bien-aimée », est dédiée à celle-ci par Eusébius et Florestan, les deux entités inconciliables du « moi » schumannien, ainsi que l'indique la page de titre de l'œuvre publiée en 1836. Malgré les pièges tendus par Wieck, Robert réussit à faire parvenir à Clara le manuscrit de l'œuvre. Bien que souhaitant dès l'abord une transposition dans une tonalité moins ardue, elle est enthousiasmée par la sonate qu'elle place au rang de celles de Beethoven, et pour laquelle elle gardera une prédilection. Cette sonate du bien-aimé est en quelque sorte, pour Clara, l'étendard de la révolte, mais aussi, au plus fort de la tempête, un signal de reconnaissance : avec courage, elle l'inscrit, ainsi que quelques *Études symphoniques*, au programme du concert qu'elle donne à Leipzig le 13 août 1837, concert auquel assiste Schumann lui-même ! Les sonates de Schumann s'appelleraient des fantaisies qu'elles seraient jouées et appréciées à l'égal de la *Fantaisie opus 17* qui est, elle, une sonate camouflée. On a dit, répété, démontré (et d'Indy avec un particulier acharnement) que Schumann avait été victime de sa présomption, qu'il n'avait pas compris la grande leçon de Beethoven. Rien ne nous permet d'affirmer formellement qu'il ait souhaité « continuer » Beethoven ! Il est même assez clair, devant cette œuvre « contradictoire » (le mot est de Marcel Beaufils) que Schumann, en vrai compagnon de David, engagé pour l'art nouveau, ait voulu tenter autre chose. Le principe fondamental qu'il pose avant de se lancer dans cette grande entreprise et qui contredit en effet le mot « sonate » est celui-ci : découvrir l'idée et lui laisser trouver sa forme. C'est assez dire que son art du développement ne répond guère aux critères d'une logique rationnelle et que toute analyse appliquée selon les règles qui en découlent ne peut être convaincante. La *Grande Sonate n°1* comporte quatre parties d'inégale longueur précédées d'une introduction.

Les *Impromptus opus 5* naissent dans ce climat de prémices amoureux dont nous avons parlé plus haut ? Mais l'amour n'éloigne pas Schumann de l'étude. « presque tout ce temps, je cultivai Bach c'est dans cette ambiance que naquirent les *Impromptus opus 5*, qu'on ne devra pas regarder comme une forme nouvelle de variation » dira-t-il plus tard. La date de composition est aussi l'année de leur publication, en août 1833, chez Hofmeister et Senneberg à Leipzig. La parution de cette première édition dédiée à Friedrich Wieck coïncidera avec la date de son anniversaire, le 18 août. Robert avait fourni à Clara une « basse » sur laquelle il l'avait invitée à dérouler un thème. Ce thème, sur lequel Robert compose son opus 5 en forme de variations, est une romance exquise, qui rappelle la chanson populaire *Ach, wie ist's möglich dann*. Clara s'essayera à son tour à varier cette mélodie et dédiera à son ami sa *Romance variée opus 3*. L'heureux dédicataire répond en ces termes le 2 août : « J'espère que la réunion de nos deux noms sur la couverture pourra être l'une de nos perspectives et de nos idées d'avenir ». La « basse » fournie par Robert n'est pas n'importe quelle basse. On connaît l'attrait de Schumann pour le symbolisme des sons. Les correspondances qu'il n'a cessé d'établir entre les lettres et les notes réconcilient peut-être le littérateur qu'il avait pensé être et le musicien qu'il était devenu. Ces énigmes « lettristes », un peu ésotériques, proposées aux pianistes par les *Variations Abegg*, par le *Carnaval*, et, jusque dans l'*Album pour la jeunesse*, par le *Chant du Nord* dont les quatre premières notes dissimulent le nom du musicien danois Gade, participent de ce jeu de masques qui s'étend parfois au choix des titres : si celui des *Impromptus* salue Schubert et semble engager l'auditeur sur la voie du caprice poétique, il désigne en réalité une série de variations très élaborées : c'est le vagabondage de l'imagination dans un cadre formel strict. Le dernier numéro de la version de 1833 de ces *Impromptus* utilise le matériel thématique d'une symphonie en sol mineur inachevée (1832-1833), dont le scherzo sera repris dans les *Bunte Blätter*, n°13. Schumann a remanié profondément l'opus 5 en 1850 et c'est cette seconde version qui a prévalu. Les modifications qu'il a introduites visent à resserrer l'unité du recueil. Il substitue certaines variations à d'autres (la 3^e de la seconde version remplace la 4^e de la première), supprime la 11^e variation. Les parties retranchées ou remaniées étant d'un intérêt égal à celui des pièces qui les remplacent, Jean Martin, dans cet enregistrement, a choisi de les rétablir en prenant pour base la seconde version. Ainsi nous entendons la variation 4 de la première et de la seconde version, la variation 11 de la première version entre les variations 9 et 10 de la seconde. L'interprète conserve en outre la première version de la coda qui reste à 6/8 et semble se dissoudre à même le silence sur une citation ultime des deux quintes originelles.

Si les raisons ne manquent pas pour exalter la figure de Clara Schumann dans la ligne d'un certain féminisme, ce serait assurément faire fausse route. Il importe davantage – et c'est sans doute ce qui aurait été le plus cher à son cœur – de considérer sa musique comme une partie de l'œuvre de Schumann, qui reçoit ainsi un jour nouveau, et de découvrir ces pages nées d'une véritable fusion.

Joël-Marie Fauquet et Rémy Stricker

Clara SCHUMANN *And her time...*

It is quite possible that, because Robert and Clara Schumann form the ideal romantic couple, we can only see the idyllic side of the marriage, considering in the obstacles which for a long time stood in the way of its realization, only the necessary spark to set the Schumann genius alight. We forget that the artistic dreams of the engaged couple were often hampered by the mediocrity of daily life. It was because each of them possessed sufficient humanity that they succeeded in finding in this opposition the strength to overcome their difficulties. To hard reality they applied the necessary imagination in order to create. Schumann wrote these revealing words in 1829: 'Don't look down on life because it is petty and mundane, but make it better; in this way you will come to cherish it'.

*For Schumann, Clara Wieck was not only his inspiration; she was soon to become the ideal performer. She was to recreate immediately afterwards the works written for her: the *Impromptus opus 5*, and the first and third sonatas. The impulse which Schumann derived from his love permitted him, through the interpretation of a work, to ideally conquer his beloved, and it is because this conquest took place at such a high level that the marriage, the cause of so much difficulty, only appears as a trifling result, the symbol of an accomplishment to which the resulting artistic fulfilment brought security. This 19th century chivalrous combat is reflected in the works mentioned where love dominating reason is not only the source of every act, but also of every virtue likely to satisfy the knight in his search for perfection. Born on 13th September 1819 in Leipzig, Clara was immediately faced with hard reality: Before she was two her intolerant father left his wife. Clara, delivered into the care of a sullen servant, learned her notes before the letters of the alphabet. This explains the father's intentions to try out on his daughter his theories as the ideal teacher: at five she is seated at the piano. He developed her astonishing memory by making her play invariably without music 'so that she will not need to look at the keyboard when sightreading'. Furthermore, in order to assure that the bust, arms and hands were in the correct position, he employed a primitive device adapted to the keyboard and known as the 'chiroplaster'. The daily routine was ruled like music paper: one hour's lesson, two hour's study, no more. The rest of the time was spent in learning to read, write, and to count. Two or three hour's walk 'to develop strong nerves'. Early to bed, early to rise, Clara declared later that she was never saturated with exercises, and that she was always pleased to come back to her music and her piano. Until her death she remained grateful to her father for having cultivated in her a passion for art. Besides, her character was well suited to this discipline.*

Her fingers and memory acquired an uncommon endurance and smoothness. She made her first public appearance in October 1825 with a long programme for piano duet. A few weeks later she heard one of Beethoven's symphonies at the Gewandhaus. This decided Wieck that his daughter should be given lessons leading to composition. The little girl succeeded so well that at twelve her four polonaises for piano were published. About this time she declared 'having already much volume, this being due to my little fat and heavy hands'.

In October 1830, a young man gave up law for a musical career and came to live in the Wieck household. His name was Robert Schumann. At twenty he dreamed of becoming a virtuoso, and Clara found him a delightful companion. During the summer of 1831 Clara embarked with her father upon her first concert tour which took her to Paris. The most important stop was Weimar. An important court official arranged a meeting of the young pianist with His Excellency the Councillor von Goethe. The famous poet insisted on placing the seat on which Clara was to play! 'This young girl has more strength than six boys put together', he delightedly exclaimed. Paganini declared on hearing her: 'She has an artistic vocation because she is sensitive'. Wieck

and his daughter returned to Leipzig to find that Schumann, during their absence, had bound two of his fingers together in order to obtain greater independence of the joints, with the result that he lost the use of his middle finger. He was forced to abandon the idea of becoming a virtuoso, and turned to composition - until now he had only composed to show off his pianistic talent. He said of Clara: 'Her playing steals into the heart and speaks to the soul'. He now knew that she was to be his interpreter.

CLARA SCHUMANN

VARIATION ON A THEME BY ROBERT SCHUMANN OPUS 20

(theme by Robert Schumann)

Written in 1853 for their anniversary on June 8th, Clara was composing again after a lapse of seven years. The theme, n°4 of the *Bünter Blätter* opus 99 from Schumann, Clara called 'magnificent and intimate at the same time'. These are seven variations. The first variation uses the theme accompanied by triplets. With harmonies typical of Schumann the second variation portrays a feeling of torment, with both hands working around the theme. The third variation is in F sharp major. A harmonic variation... Variation four returns to the original key. Clara the virtuoso takes over; chromatic scales in the right hand, the theme is in the bass. The fifth variation, poco animato, with its Brahmsian octaves in the bass, announces the theme in the right hand. A fine study-like movement. In the sixth variation the theme is treated in canon (needless to say that the canon technique is typical of Schumann). The seventh variation is decorative, feminine. The theme disappears under the arabesques and arpeggios. A passage in F sharp major precedes the return of the original theme, in the harmonization of which Clara quotes the theme song of their love, the first bars of the Romance used by Schumann in the opus 5 *Impromptu*! These variations were later to sweeten the hours of solitude of the prisoner of Enderich. In one of his letters to Clara he wrote: 'I want to tell you that I am more and more charmed by your variations opus 20, which remind me of your playing and of mine'.

SCHERZO OPUS 14, ROMANCE OPUS 11 n°3, PIÈCES FUGITIVES OPUS 15 n°3 & 4

In Clara's music, there are a few moments of the Schumann's most moving music. How is it possible for them to have been ignored? Because they were not signed by the familiar Christian name. But listen to the first two lieder and you will understand immediately why Robert and Clara were inseparable. Not that we know or that we may suppose that the husband helped his wife. These questions are completely devoid of interest (like those of a woman's ability to compose) merely because they leave the essential to one side: the unparalleled example of two people who, in creating music, suddenly appeared but one. Because Robert himself emphasized this we have picked out each one of the works inspired by his love for Clara, and even by her own music (The *Impromptu* opus 5 and the slow movement of the Sonata opus 14 are variations on themes by Clara). In February 1843, Robert declared: 'Clara has written a series of little pieces, with such sensitive and rich ideas, as has never happened to her before. But to have children, a husband always engaged in imagining and composing himself, that is what does not coincide. She is unable to work continuously and this often worries me, for thus more than one intimate thought is lost with the result that she can not bring it to fulfilment'. And she, in October 1846, after the composition and performance of her Trio opus 17 wrote: 'Nothing can equal the joy of having composed a piece, then to listen to it. There are a few pretty passages in the trio and I think that the form of it is quite successful. Naturally, it remains all the same the work of a lady; to whom strength is always lacking and, here and there, imagination'.

Before she married Schumann, Clara Wieck had certainly already composed and this music was not insignificant - as we can see in the Concerto for piano and orchestra opus 7 and the Romance opus 11 recorded here. But the latter work, as a matter of fact, has but little connection with what she was to write under the name of Schumann. Besides after 1853, she composed nothing else because Schumann didn't write anything after 1854 either. Thus it was with him, in unity with him, that she wrote her finest music. The Scherzo in C minor opus 14 for piano, was probably composed between the lieder opus 12 and the Quatre pieces Fugitives of 1843. As for the Romance opus 11 n°3, it hardly rises above a pretty parlour piece, a sentiment to be found in the two other short compositions for solo piano, taken from the Pieces Fugitives opus 15, to which Schumann was probably referring in the letter quoted above. Little pieces just as unambitious, just as easy, the Andante espressivo and the Scherzo are nevertheless richer and better balanced.

THREE ROMANCES OPUS 21

(dedicated to Johannes Brahms)

They were composed at the same time as the opus 20 variations, and are developed considerably. The first romance, andante 'd'un sentiment très profond' contain a tender theme in thirds, in C major. The middle section is in F; agitated and full of warmth. A coda uses material from the first bars. The second and shortest romance in F; 'très délicat et enjoué' is an allegretto with a grace characteristic of Mendelssohn. The third romance in G minor and in ternary form begins agitato. The right hand plays a chromatic figure in semi-quavers creating a sombre and passionate mood. The second section, 'plus lent' in G major, is musically more intense.

JOHANNES BRAHMS

SONATA N°2 IN F SHARP MINOR OPUS 2

(dedicated to Clara Schumann)

A note on Robert and Clara's diary dated 1st October 1853: 'Visit from Brahms. A genius! Brahms came again the next day and played all of his works including the Sonata n°2. Clara was most impressed with the young twenty year old man. We often find Brahms's name in Schumann's writing and conversations. On October 28th he signed an article in the *Neue Zeitschrift für Musik*, entitled « Neue Bahnen » (new paths); the author found the enthusiasm of his youth in order to praise this 'messiah' of music! Brahms was afterwards troubled for a long time by the responsibility that Schumann had bestowed upon him.

Brahms wrote three sonatas at the beginning of his career. He used the same tonalities as Schumann for the second and third sonatas (F sharp minor and F minor). Schumann held all three in high esteem calling them 'symphonies in disguise'. The second sonata was finished in November 1852, and is dedicated to 'Madame Clara Schumann'. From the very start, Brahms's sonata demonstrates the heroic and fantastic side of the popular ballad. The first movement in 3/4, Allegro non troppo ma energico, is in classical sonata form and is built on two themes, the first rhythmic in semi-quavers with the character of a recitative, and the second lyrical. The two are linked by a subsidiary sombre passage. What is most striking is the ease with which Brahms develops his ideas within the confines of sonata form. The development section is particularly fine. The second movement in 2/4, Andante con espressione, is a poetical movement with the atmosphere of a Scandinavian legend. We know from Schumann and Brahms's friend Dietrich that it was composed on an old German love song. Brahms wrote a set of variations on it which already show his mastery with this form. The andante leads straight into the third movement, Scherzo Allegro. In 6/8 time in D,

and of classical structure, Brahms however gives it a certain romantic elasticity: the repeat of the first episode is not identical but extended and leads into a long coda ending in a series of trills heralding the final movement. In relating the Scherzo to the Andante, Brahms uses here a device he was frequently to use later. The trio (poco più moderato) is in a restful vein, the passages in thirds giving it a popular flavour. The fourth movement is a Finale, introduzione e allegro non troppo rubato at C. The introduction (sostenuto) in an improvisatory style provides the first theme of the movement written in strict sonata form. The second subject is much more melodic and romantic. Instead of leading from the Exposition straight into the development (animato), Brahms inserts an episode in broken chords. The coda (molto sostenuto) is in the same style as the introduction. The sonata ends in F sharp minor on a highly romantic note.

SCHERZO IN E FLAT MINOR OPUS 4

When Brahms set about composing the first work he considered worthy of being published, the Scherzo opus 4, no doubt at the end of 1850, he was acquainted with the works of Beethoven, but did not know those of Chopin and was unaware of many of the aspects of Schumann's work. He was only just beginning to discover the latter, through the pianist Louise Japha. It was in the artistic circle of Hamburg that the Scherzo of a composer who was to sign himself 'Kreier junior' was heard at the beginning of 1851. It was dedicated to his friend Ernst Ferdinand Wenzel. Brahms was fond of this work, about which Claude Rostand put forward the hypothesis that it is perhaps 'the only surviving section of a sonata which Brahms never completed'. Whatever the case may be, received by Liszt in Weimar in the autumn of 1853, the young composer played by the master of the house. Raff, Liszt's pupil and 'ghost writer', pointed out to Brahms the similarity between the beginning of his work and Chopin's Scherzo in B flat minor, and Brahms angrily declared that he did not know the work. Published in 1854, it is interesting to note that the Scherzo opus 4 appeared on the programme of the concert Brahms gave in Vienna on 17 March 1867, alongside Beethoven's Fantasia opus 77, Bach's Fantasia in G, Schumann's Symphonische Etüden opus 13, his own Paganini Variations opus 35 and a transcription of the final fugue from Beethoven's Quartet opus 59 n°3. Despite its title, Scherzo opus 4, in which we may detect the fantastic shades of the poetry of Hoffmann and Tieck, is a character piece, with a heroic spirit, comprising two trios, a pattern which Schumann, maybe following in the footsteps of Spohr, had adapted for his own scherzos. The first trio in E flat major is based on two motifs, the one melodic and the other rhythmic; the second trio in B major, also bitramatic, is more generous in composition, and has a twenty-four bar coda, più mosso, leading to a repeat of the first scherzo, which stands out because of its panting, agitated rhythm ('baletant et agité') and a second, more melodious thematic element, in which we find Brahms already giving vent to his lyricism. The general nature of this piece, with its powerful, rhythmic indeed corresponds to the direction at the beginning of the score: 'Lively and passionate'.

VARIATIONS ON A THEME BY SCHUMANN OPUS 9 (dedicated to Clara Schumann)

Those variations were written round about the same time as the preceding Scherzo opus 4. They sealed the friendship between Brahms and Robert and Clara Schumann. On 11 June 1854, the birthday of the Schumann's eighth child, whom they named Felix in memory of Mendelssohn, Brahms presented Clara with the variations opus 9, using the theme she had chosen for her own variations opus 20 composed the previous year. Clara was moved and in the first letter of a correspondante that was to last forty-two years, she thanked him in friendly and admiring terms. Schumann, too, had the joy of being acquainted with the variations Brahms had presented to Clara. From the asylum at Enderich, where he had been taken after his attempted

suicide, he wrote to Brahms on 27 November 1854: 'If only I could come and see you or hear your magnificent variations, played by you or by my dear Clara, who, so Joachim tells me, performs them admirably. There is such great unity and how I recognize you in the dazzling wealth of fantastic elements which are combined with a profound art which I had not seen before in your works. The theme here and there appears, then becomes secret, and then passionate and tender. Then the theme disappears, and what a magnificent ending after the 14th variation, which, in a second, ingeniously takes the form of a canon. And also the variation in G flat with that brilliant second part, and the last one'. Schumann again mentioned this opus 9 in a letter to Brahms dated 15th December and we see how vivid and precise he was when it came to music: 'I still derive immense pleasure from your variations. I should like to hear them played by you or my Clara. I do not yet know them thoroughly - particularly the 2nd and the 4th - not in the tempo - the 5th not yet, but the 8th, the slowest one'. The variations opus 9 are 'dedicated to Madame Clara Schumann'. The exact title of the manuscript is Kleine Variationen über ein Thema von ihm Ihr ('Short Variations on a theme by him dedicated to Her'). Opus 9 consists of sixteen variations.

ROBERT SCHUMANN

SONATE N°1 OPUS 11 IN F SHARP MINOR (dedicated to Clara Wieck)

Schumann's plan to compose a sonata dates, apparently, from before 1832, the year in which he composed a Fandango in F sharp minor, which he later reused in his First Sonata opus 11. Various drafts dating from this time show that the genre was already in his mind. Most of the First sonata was composed in 1835, 'the work of a giant, formidable'. But in March 1836, he wrote to Moscheles: 'My sonata is not yet finished'. It is true that he composed his First sonata at the same time as he was working out the second one (in G minor, opus 22) and on the third (in F major, opus 14, the 'concerto without orchestra'). The piano sonata n°1 opus 11 'a great cry from his heart to his beloved' was dedicated to the latter by Eusebius and Florestan, the two irreconcilable entities of Schumann's ego, as may be seen from the title page of the work, published in 1836. Despite the traps of all sorts set by Wieck, Robert managed to get the manuscript of the work to Clara. Although, from the very beginning, she would have liked it to have been transposed into a less arduous key, the sonata filled her with enthusiasm. She placed it on a par with those of Beethoven and it always remained one of her favourite works. For Clara, this sonata from her beloved was, in a way, the flag of rebellion, but, when the storm was at its height, it was also a sign of recognition: she bravely included it, along with some Etudes symphoniques, on the programme of the concert she gave in Leipzig on 13 August 1837; Schumann himself was present at the concert!

If Schumann's sonatas had been entitled 'Fantaisies', they would be played just as often and appreciated just as much as the Fantaisie opus 17, which is a sonata in disguise. It has been said, repeated, demonstrated (and with particular determination by Vincent d'Indy) that Schumann was the victim of his own presumptuousness, that he had never understood Beethoven's great lesson. Nothing allows us to say for certain that Schumann wanted to 'continue' along the same lines as Beethoven. It is even quite clear, from this 'contradictory' work, as Marcel Beaufils put it, that Schumann, as a true companion of David, committed to new art, wanted to try something else. The basic principle he laid down before launching into this great undertaking (and which is indeed contradictory to the meaning of the word 'sonata') is this: to begin with an idea and allow it to find its own form. It suffices to say that his art of development hardly corresponds to the criteria of rational logic and that any analysis based on such rules cannot be convincing. The Grand Sonata n°1 opus 11 is in four movements of unequal length, preceded by an introduction.

These Impromptus were composed in the early days of their love, which described earlier in the text. But love did not stop Schumann from studying. 'During nearly all this time, I cultivated Bach. It was in this atmosphere that the Impromptus were born; they should not be considered as a new form of variation', he wrote later. The date given to the composition of the opus 5 is that of their publication, in August 1833, by Hofmeister and Schneeberg (Leipzig). The publication of this first edition dedicated to Friedrich Wieck coincides with the date of his birthday on August 16th. Robert gave Clara a 'bass' on which he asked her to build a theme. This theme is an exquisite romance, reminiscent of the popular song Ach, wie ist's möglich dann, on which Schumann composed several Impromptus in variation form. Clara also tried her hand at composing variations on this tune and dedicated her Romance variée opus 3 to him. He replied on August 2nd: 'I hope that the union of our two names on the cover will be one of our bopas and ideas for the future'. The bass Robert provided was not just any bass; we know how Schumann was attracted to the symbolism of notes. He unceasingly established correspondences between letters and notes, thus reconciling, perhaps the writer he had thought he was and the musician he had become. The somewhat esoteric 'literary' puzzles confronting pianists in such works as the Abegg variations, Carnaval, and the Chant du Nord the first four notes of which spell out the name of the Danish musician Gade, are sometimes given as the reason for the title: if the Impromptus honour Schubert, they are in reality a series of highly elaborate variations, and a masterful work. The last number of this opus 5's version uses the thematic material of an unfinished symphony in G minor, the scherzo of which was used in Bunte Blätter n° 13. Schumann revised his opus 5 in 1850 and it is his second version which has prevailed since the modifications give greater unity to the work. He substituted certain variations (the third of the revised version takes place of the fourth in the original), and he left out the eleventh. Since both versions contain pieces of equal merit, Jean Martin has chosen in this recording to reintegrate the original material using the second version as a basis. Thus we are to hear the fourth variation of both versions with variation 11b (first version) coming between numbers 9 & 10 of the second. The performance retains the first version of the coda in 6/8 time.

If the reasons for praising Clara Schumann with regard to a certain feminism are not lacking, this would certainly be a step in the wrong direction. It is more important - and this is doubtless what would have been closest to her heart - to consider her music as part of Schumann's production, thus lending it a new light, and to discover these pieces born of a true union.

Joël-Marie Fauquet & Rémy Stricker

Translated by Charles Whitfield, Alan Benett & Mary Pardoe

JEAN MARTIN

Jean Martin a débuté ses études musicales à Lyon où il obtint à l'âge de 13 ans un premier prix de piano. Il devient alors l'élève de Yves Nat et de Pierre Pasquier à Paris ; il remporte un premier prix de piano et un premier prix de musique de chambre, ainsi qu'un prix au Concours international Viotti. Nommé au Conservatoire National de Musique de Grenoble où il a enseigné pendant sept ans, Jean Martin interromp le professorat en 1960 pour préparer une série de concerts et se consacrer à son travail personnel notamment avec Pierre Kostanoff à Paris et Guido Agosti à Sienne. Jean Martin a enseigné également au Conservatoire de Versailles, au CNR de Lyon, celui de Saint-Quentin. En tant que récitaliste, si ses interprétations schumannniennes sont considérées comme des références, ses goûts l'ont également porté vers tous les grands compositeurs, de Bach à Ballif - dont il a été en particulier un interprète dévoué - en passant par les moins joués comme Weber ou Heller.

Jean Martin began his musical studies in Lyon, where at the age of thirteen, he won a first prize for piano. He then became the pupil of Yves Nat and Pierre Pasquier in Paris ; he won first prize for piano and chamber music and was a prize-winner in the Viotti international Contest. The following year he was appointed to the Conservatoire National de Musique de Grenoble where he taught for seven years. In 1960, Jean Martin interrupted his teaching career to his own work with Pierre Kostanoff in Paris and with Guido Agosti in Siena. Jean Martin has teaching, also, in other famous 'conservatoires' such as Saint-Quentin, Versailles and Lyon for example. If his recitals of Schumann's work are considered as a reference in the field, his tastes also cover the great composers, from Bach to Ballif - as a performer he has been devoted - and those who are played less frequently, like Weber and Heller.

CHRISTIAN IVALDI

Après de brillantes études au Conservatoire de Paris, où il remporte cinq premiers prix, Christian Ivaldi s'oriente rapidement vers une carrière de Musique de Chambre. Ses partenaires réguliers sont Michel Debost, Emmanuel Krivine, Udo Reinemann, Noël Lee et Georges Pludermacher ; indépendamment de ces équipes, on le trouve en compagnie des plus grands chanteurs et instrumentistes pour des concerts ou télévisions. Grand Prix du Disque en 1966, 1969 et 1970, Christian Ivaldi a notamment été professeur au Conservatoire de Paris.

After his brilliant studies at the Paris Conservatoire where he won five 'Premiers Prix', Christian Ivaldi turned rapidly towards a career in chamber music. His regular partners are Michel Debost, Emmanuel Krivine, Udo Reinemann, Noël Lee and Georges Pludermacher; besides these associations, we find him together with the greatest singers and instrumentalists for concerts and television. Winner of a 'Grand Prix du Disque' in 1966, 1969 & 1970, Christian Ivaldi has also taught at the Paris Conservatoire.