



*Clara & Robert*  
**SCHUMANN**  
Piano Concertos

BEATRICE RANA  
Chamber Orchestra of Europe  
YANNICK NÉZET-SÉGUIN

CLARA WIECK-SCHUMANN 1819–1896

Piano Concerto No.1 in A minor Op.7

- |   |                                                 |       |
|---|-------------------------------------------------|-------|
| 1 | I. Allegro maestoso                             | 6.06  |
| 2 | II. Romanze: Andante non troppo con grazia      | 4.44  |
| 3 | III. Finale: Allegro non troppo – Allegro molto | 10.20 |

ROBERT SCHUMANN 1810–1856

Piano Concerto in A minor Op.54

- |   |                                    |       |
|---|------------------------------------|-------|
| 4 | I. Allegro affettuoso              | 16.04 |
| 5 | II. Intermezzo: Andantino grazioso | 5.08  |
| 6 | III. Allegro vivace                | 10.43 |

- |   |                                                 |      |
|---|-------------------------------------------------|------|
| 7 | Widmung Op.25 No.1                              | 4.15 |
|   | arr. solo piano Franz Liszt: "Liebeslied" S.566 |      |

**57.22**

BEATRICE RANA *piano*

Chamber Orchestra of Europe (1–6)

YANNICK NÉZET-SÉGUIN



## BEATRICE RANA IN CONVERSATION WITH YANNICK NÉZET-SÉGUIN

**YNS:** From Clara's concerto it's especially clear that she led the way at the beginning of [her and Robert's] relationship: particularly with her virtuosity as a pianist, but clearly as a composer, too, she influenced him.

**BR:** I completely agree. I've had that impression since I was a teenager, when I read their correspondence as a married couple. In her letters Clara was always admonishing Robert: Why don't you do this? You should write like this! Why not compose a symphony? But it was only when I began working on the Clara Wieck concerto that I realised just how visionary this woman was from such a young age.

**YNS:** It's incredible. She composed this at what, 14?

**BR:** Yes!

**YNS:** And played it...

**BR:** At 16, under Felix Mendelssohn!

**YNS:** For some time, we've been aware of Clara's importance as an influential figure within the world of great *male* composers, but that's where it's important now to redress history, because she's so much more than that: it was her own compositional skill.

**BR:** She wrote this concerto, with its amazing cello solo, and when you understand the timeline you realise she was actually the *first* to have the idea, and only *later* would Robert do the same in his concerto and then even *later*, Brahms, with his second piano concerto.

She was the first to have this flash of inspiration, and from the score and all I've learned about Clara, it's very clear to me that her approach to music was very instinctive. And what she writes in her concerto is so pianistically challenging that I have no doubt about what an incredible composer-performer she was.

**YNS:** You confided in me right away that her concerto is harder to play than Robert's.

**BR:** Yes, it's so difficult! You can immediately tell it was written by someone who had absolutely no problems at the keyboard! I remember reading about Robert's concerto that he was elaborating a particular passage as an orchestral tutti, without piano, when Clara intervened and asked: "Why don't you have me play there? Please, write me something!"

**YNS:** So she invited the challenge!

**BR:** Yes, she enjoyed challenges, and I think that strong personality of hers shows through in her own concerto, because the piano is always so present.

**YNS:** Indeed, there's hardly a moment without piano apart from a few measures of big orchestral tutti here and there. And the second movement rests entirely on the piano's shoulders; even when it's accompanying the cello, the piano part is uninterrupted.

And I'm so thrilled with her orchestration that I wish she would have written more for the orchestra. I recognise the tools she uses so well from having conducted Mendelssohn, Robert Schumann and Weber symphonies, but perhaps the most interesting link I can draw is with the Chopin concertos. Some of the piano fioritura feels similar to Chopin in its improvisatory character, but I find her orchestration quite simply superior (though I really love Chopin's concertos, and love conducting them). They have in common the use of the trombone and of string accompaniment to underpin the harmony, but Clara's concerto is just better written and more immediately enjoyable for the orchestra musicians to play.

**BR:** I also play the Chopin concertos, and I absolutely agree! But there is a really different interaction coming from the orchestra in Clara's concerto. It's fascinating to see that she conceived of this music free from any limitations; that as a teenager she composed an uninterrupted concerto with no breaks between the movements. We think of Liszt's First Piano Concerto as revolutionary in that regard, but Clara wrote hers so much earlier, unbroken and with connecting themes linking the movements.

**YNS:** It's an almost cyclical compositional method.

**BR:** Yes! She transcends any formal structure as though to say, "I don't care that this is a concerto; that there's an entire symphony accompanying the piano; I'll write a second movement highlighting a solo cello." It's an extraordinary innovation.

**YNS:** And she finishes in a minor key; that's relatively rare.

**BR:** Right!

**YNS:** It finishes fast, but in the minor. I'll go out on a limb here and say that when I play music by women composers of the Romantic era – Louise Farrenc's symphonies for example – there is something in them akin to what I find in Clara Wieck's concerto: a willingness to make a statement, and do it with a lot of assurance and determination. Unfortunately, these women were uncommon, pioneering, in the society of their day, but it is fortunate that they dared, that they insisted. And I think this minor-key ending, with the piano on and the orchestra between the beats, is almost saying, "I am right and all of you are wrong!" I love it.

**BR:** A minor! Her concerto and Robert's have that in common, and that's about it.

**YNS:** You're right! When you first hear of Clara's concerto you think "Ah, that makes sense, she wrote an A minor concerto" – until you realise she wrote hers way before he did! We should be saying "Makes sense, *he* wrote *his* in A minor"! There's also the Grieg concerto and one by Hummel in A minor, but it was by no means a common concerto key.

**BR:** At the time, yes. But afterwards – apparently Clara's was quite influential!

**YNS:** And you're right, other than the key there's little to connect Robert's and Clara's concertos.

**BR:** I suppose there is some of that Clara influence in the sheer variety of Robert's concerto. And of course all of Robert's piano music was written for Clara's hands, so her specific pianism must have influenced his writing a great deal. But conceptually I do agree there is not much of a link.

**YNS:** Then again, there's the middle C major section of Robert's second movement, featuring the cello section. Perhaps that's in response to the role-reversal of the accompanying piano in Clara's second movement, but it's very different to the intimacy created by her solo cello there.

In any case, they are different enough that they complement each other very well!

**BR:** Theirs was a good marriage, after all! 1840, the year of their wedding, saw Robert compose the song "Widmung", and I thought that would make a perfect conclusion to this programme. To me, the song's poem encapsulates their relationship, telling of a love so incredible that it brings out in each of them "*ein bess'res Ich*" (a better self). Clara and Robert, the two protagonists of this recording, brought out the best in each other.

Robert was clearly a master composer. It's a pity that Clara didn't compose more, but she nevertheless practically invented my job: she was a concert pianist at a time when that kind of career was unheard of for a woman, and she had eight children!

So "Widmung", in its transcription for solo piano by Franz Liszt, is also a dedication from me to this great couple, who are an endless source of inspiration.

## MORE ON THE MUSIC

The story of 18-year-old Robert Schumann (1810–1856) and his fateful encounter with nine-year-old piano prodigy Clara Wieck (1819–1896), their subsequent friendship and eventual marriage is all too familiar to music lovers. Well aware of her keyboard prowess, Robert also acknowledged and encouraged Clara's budding creative gifts. The pair delighted in sharing musical ideas, and often quoted from each other's pieces. In a letter dating 10 July 1839, Robert wrote to Clara, "You complete me as a composer, as I do you. Every thought of yours comes from my soul, just as I have to thank you for all my music."

Clara's first six opus numbers comprise piano miniatures that progressively reveal her increasing confidence and skill. At the age of 14 in 1833 she began work on a piano concerto, which was to be her only orchestral work. The polonaise-based finale appeared first (it was originally conceived as a stand-alone Concertstück for piano and orchestra that Robert helped to orchestrate), and it is the longest and arguably most successful of the three movements. The declamatory main theme in octaves and the intricate passages in double notes occasionally hint at similar gestures in Chopin's E minor Concerto, composed three years earlier, although the fiery coda's harmonic sequences foreshadow her future husband's concerto in the same key.

The opening Allegro maestoso may hold relatively less thematic interest, yet the second subject's yearning qualities – in the right hands – can dig deep. After a turbulent passage in octaves, the expansive central Romanze begins without a break. About halfway through the movement, a solo cello enters, gently leading the piano's patiently spun-out cantabiles into gorgeous duet territory.

The relatively novel idea at the time of linking all three movements had at least one precedent in Mendelssohn's Piano Concerto No.1, composed two years earlier. Interestingly, Mendelssohn debuted in his own work as soloist in Leipzig just 11 days before he conducted the premiere of Clara's concerto on 9 November 1835 with the Gewandhaus Orchestra and the composer at the piano. The latter was published the following year with a dedication to composer, violinist and conductor Ludwig Spohr.

Similarly, Robert Schumann's piano concerto began life in the form of a monothematic single-movement *Phantasie* for piano and orchestra, composed in 1841. After unsuccessfully offering it to the publishers Kirstner, and then Breitkopf und Härtel, the composer set the piece aside. He revised it four years later in 1845, adding a slow movement and finale to complete a three-movement concerto.

"Don't take it amiss if I tell you that I've been seized by the desire to encourage you to write for orchestra. Your imagination and your spirit are too great for the weak piano," Clara wrote to Robert in a letter dating 7 January 1839. Prior to their 1840 marriage, Robert had mainly composed piano works and songs. It was Clara who instigated Robert's prolific output of orchestral, choral and chamber pieces between 1841 and 1845.

Indeed, the subliminal influence of Clara's own concerto permeates Robert's first movement, whose coda incorporates a four-note motive from Clara's third movement. Furthermore, each concerto's first movement contains a lengthy slow episode in A flat major bridging the exposition and development sections.

The Intermezzo opens with a coy and playful dialogue between piano and orchestra, and Claudio Arrau once asked conductor Colin Davis which of them was Clara and which was Robert – a quip that nevertheless contains more than a kernel of truth. Figurative husband and wife then merge as one in the passionate central episode, where the cello section's gorgeous melody is answered by gently decorative piano filigree. Following a return to the Intermezzo's opening music, Schumann reiterates the first movement's main theme in the major mode, with soft falling figures from the piano. It leads directly into an exuberant finale, characterised by a wide variety of cross-rhythmic activity, where the soloist has no choice but to channel her surface virtuosity towards purely musical values.

Whatever reservations the Schumanns may have harbored concerning Franz Liszt the composer, they respected his innovative, standard-setting piano virtuosity, perhaps even grudgingly so on Clara's part. In any event, Robert Schumann did not escape the clutches of Liszt the indefatigable transcriber. "Widmung", the opening salvo in Schumann's Op.25 song cycle *Myrthen*, is one of this composer's most passionate, joyful and beloved creations. Long popular with pianists and piano lovers alike, Liszt's brilliant transcription transports Schumann's robust main theme from its intimate salon setting out to the far reaches of a concert hall, at full orchestral strength.

**Jed Distler**



## BEATRICE RANA EN CONVERSATION AVEC YANNICK NÉZET-SÉGUIN

YNS : Quand on regarde le concerto de Clara, il est évident que c'est elle qui menait la barque au début de sa relation avec Robert : d'abord par sa virtuosité de pianiste, mais il est clair qu'elle l'a aussi influencé en tant que compositrice.

BR : Tout à fait d'accord. J'avais eu cette impression dès mon adolescence, quand j'ai lu leur correspondance de couple marié. Dans ses lettres, Clara était toujours en train d'admonester Robert : Pourquoi tu ne fais pas ça ? Tu devrais écrire comme ça ! Pourquoi ne pas composer une symphonie ? Mais c'est seulement quand j'ai commencé à travailler sur le concerto de Clara Wieck que j'ai réalisé à quel point cette femme était visionnaire, et ce dès son plus jeune âge.

YNS : C'est stupéfiant. À quel âge l'a-t-elle composé, à quatorze ans ?

BR : Oui !

YNS : Et elle l'a joué...

BR : ... à seize ans, sous la direction de Félix Mendelssohn !

YNS : Il y a un bout de temps que nous sommes conscients de l'importance de Clara, et de l'influence qu'elle a exercée dans un monde de grands compositeurs *hommes*, mais c'est là qu'il faut vraiment remettre les pendules de l'histoire à l'heure, car elle est bien plus que tout cela : elle avait ses talents de compositrice à part entière.

BR : Elle a écrit ce concerto, avec son incroyable solo de violoncelle, et quand on tient compte de la chronologie, on comprend qu'en fait, elle a été *la première* à avoir cette idée, et que c'est seulement *par la suite* que Robert allait faire la même chose dans son concerto à lui puis, *encore plus tard*, Brahms, avec son deuxième concerto pour piano.

Elle fut la première à avoir cet éclair d'inspiration, et d'après la partition et d'après tout ce que j'ai appris de Clara, il est évident pour moi que son approche de la musique était très instinctive. Et ce qu'elle écrit dans son concerto est si difficile du point de vue pianistique que je suis absolument convaincue qu'elle était une formidable compositrice-interprète.

**YNS** : D'emblée, tu m'as confié que son concerto est plus dur à jouer que celui de Robert.

**BR** : Oui, il est vraiment dur ! On se rend tout de suite compte qu'il a été écrit par quelqu'un qui n'avait absolument aucun problème devant un clavier ! Je me souviens d'avoir lu au sujet du concerto de Robert qu'il était en train de développer un passage donné pour en faire un tutti orchestral, sans piano, quand Clara est intervenue et lui a demandé : « Pourquoi ne pas me faire jouer à ce moment-là ? S'il te plaît, écris-moi quelque chose ! »

**YNS** : Donc elle invitait le défi !

**BR** : Oui, les défis lui plaisaient, et je crois que sa forte personnalité ressort dans son propre concerto, car le piano y est toujours très présent.

**YNS** : En effet, il n'y a pratiquement aucun moment sans piano, à part quelques mesures de grand tutti orchestral ici et là. Et le deuxième mouvement repose entièrement sur le piano ; même quand elle accompagne le violoncelle, la partie de piano est ininterrompue.

Et son orchestration me ravit tellement que j'aurais aimé qu'elle écrive plus pour l'orchestre. Je reconnais les outils qu'elle sait si bien employer car j'ai dirigé des symphonies de Mendelssohn, de Robert Schumann et de Weber, mais le parallèle le plus intéressant que je peux faire est sans doute avec les concertos de Chopin. Certaines des fioritures du piano me paraissent semblables à Chopin de par leur caractère évoquant l'improvisation, mais je trouve l'orchestration de Clara tout simplement supérieure (même si j'adore les concertos de Chopin, et que j'aime les diriger). Elles ont en commun l'utilisation du trombone et d'un accompagnement de cordes pour sous-tendre l'harmonie, mais le concerto de Clara est mieux écrit et plus immédiatement agréable à interpréter pour les musiciens de l'orchestre.

**BR** : Je joue aussi les concertos de Chopin et je suis complètement d'accord ! Mais il y a une interaction vraiment différente qui provient de l'orchestre dans le concerto de Clara. C'est fascinant de voir qu'elle a conçu cette musique en s'affranchissant de toute limite quelle qu'elle soit ; que cette adolescente a composé un concerto ininterrompu, sans séparation entre les mouvements. On considère le Concerto pour piano n° 1 de Liszt comme un ouvrage révolutionnaire à cet égard, mais Clara a écrit le sien bien avant, dans la continuité et avec des thèmes apparentés pour relier les mouvements.

**YNS :** C'est presque une méthode de composition cyclique.

**BR :** Oui ! Elle transcende toute structure formelle, comme pour dire : « Peu m'importe que ceci soit un concerto ; qu'il y ait une symphonie tout entière pour accompagner le piano ; je vais écrire un deuxième mouvement qui va servir d'écrin à un violoncelle soliste. » C'est une innovation extraordinaire.

**YNS :** Et elle achève dans une tonalité mineure, ce qui est relativement rare.

**BR :** Exact !

**YNS :** Ça se termine vite, mais en mineur. Je vais m'avancer un peu et dire que quand je joue de la musique de compositrices de l'ère romantique – les symphonies de Louise Farrenc, par exemple – je trouve en elles des parentés avec le concerto de Clara Wieck : la volonté d'affirmer quelque chose, et de le faire avec beaucoup d'assurance et de détermination. Malheureusement, il y avait peu de femmes comme ces pionnières dans la société de leur époque, mais quelle chance qu'elles aient osé, qu'elles aient insisté ! Et je pense que cette conclusion en mineur, avec le piano qui joue et l'orchestre qui intervient à contretemps, semble dire : « C'est moi qui ai raison et vous avez tous tort ! » J'adore.

**BR :** *La* mineur ! C'est le point que son concerto et celui de Robert ont en commun, et c'est à peu près le seul.

**YNS :** Tu as raison ! Quand on entend parler du concerto de Clara pour la première fois, on se dit : « Ah, c'est logique, elle a écrit un concerto en *la* mineur » ... jusqu'à ce qu'on se rende compte qu'elle a écrit le sien avant lui ! On devrait dire : « Logique, lui a aussi écrit le sien en *la* mineur » ! Il y a également le concerto de Grieg et il y en a un de Hummel en *la* mineur, mais ce n'était certainement pas une tonalité courante pour un concerto.

**BR :** À l'époque, oui. Mais par la suite... apparemment, celui de Clara a eu beaucoup d'influence !

**YNS :** Et tu as raison, hormis la tonalité, il n'y a guère de liens entre les concertos de Robert et de Clara.

**BR :** Je suppose qu'il y a une part de cette influence de Clara dans la pure diversité du concerto de Robert. Et bien sûr, toute la musique pour piano de Robert a été écrite pour les mains de Clara, donc sa manière spécifique de jouer doit avoir grandement influencé son écriture. Mais d'un point de vue conceptuel, je suis d'accord, il n'y a guère de parenté.

**YNS :** Cela dit, il y a la section centrale en *ut* majeur du deuxième mouvement de Robert, avec son passage de violoncelle. Sans doute est-ce une réponse au renversement des rôles de l'accompagnement de piano du deuxième mouvement de Clara, mais elle diffère beaucoup de l'intimisme qu'y crée son violoncelle soliste.

Quoi qu'il en soit, les deux ouvrages sont suffisamment différents pour se mettre mutuellement en valeur !

**BR :** Leur union fut heureuse, après tout ! L'année 1840, celle de leur mariage, vit Robert composer le lied « *Widmung* », et je me suis dit qu'il ferait une conclusion parfaite à ce programme. Pour moi, le poème que ce morceau met en musique est le résumé de leur relation, parlant comme il le fait d'un amour si formidable qu'il éveille en chacun d'eux « *ein bess'eres Ich* » (un meilleur moi-même). Clara et Robert, les deux protagonistes de cet enregistrement, suscitaient l'un chez l'autre ce qu'ils avaient de meilleur.

Robert était clairement un maître de la composition. C'est dommage que Clara n'ait pas composé davantage, mais elle a quand même pratiquement inventé ma profession : elle était pianiste de concert à une époque où ce type de carrière était inédit pour une femme, et elle a eu huit enfants !

Alors « *Widmung* », dans la transcription pour piano seul réalisée par Franz Liszt, est aussi ma dédicace personnelle pour ce couple exceptionnel, qui est une source inépuisable d'inspiration.

## PLUS SUR LA MUSIQUE

L'histoire d'un Robert Schumann (1810–1856) de dix-huit ans et de sa fatidique rencontre avec la pianiste prodige de neuf ans Clara Wieck (1819–1896), de l'amitié qui en est issue et de leur mariage subséquent n'est que trop familière aux mélomanes. Bien conscient des talents de Clara au clavier, Robert reconnut et encouragea aussi la créativité naissante de la jeune fille. Tous deux partageaient avec grand plaisir leurs idées musicales et l'un citait souvent des bribes d'œuvres de l'autre. Dans une lettre du 10 juillet 1839, Robert écrivait à Clara « Tu me complètes en tant que compositeur, tout comme moi je te complète. Chacune de tes pensées provient de mon âme, tout comme je te dois toute ma musique. »

Les six premiers numéros d'opus de Clara sont constitués de miniatures pour le piano qui révèlent tour à tour son assurance et son habileté croissantes. En 1833, alors qu'elle avait quatorze ans, elle entreprit d'écrire un concerto pour piano qui devait s'avérer être son unique pièce orchestrale. Le finale fondé sur une polonaise parut en premier (il fut d'abord une pièce de concert isolée pour piano et orchestre que Robert l'aida à orchestrer), et c'est le plus long et sans doute le plus réussi des trois mouvements. Son thème principal déclamatoire par octaves et ses passages complexes de double notes rappellent parfois des gestes similaires du Concerto en *mi* mineur de Chopin, composé trois ans auparavant, même si les progressions harmoniques de la fouguese coda annoncent davantage le concerto que son futur mari allait composer dans la même tonalité.

Si l'*Allegro maestoso* initial présente un intérêt thématique relativement moindre, placés dans les bonnes mains, les accents nostalgiques du second sujet peuvent être profondément touchants. Après un tumultueux passage d'octaves, la *Romanze* centrale expansive débute sans interruption. Environ à la moitié du mouvement, un violoncelle soliste fait son entrée et mène doucement les cantabiles patiemment déployés par le piano vers de délicieuses sphères propices au dialogue.

Le concept assez novateur pour l'époque consistant à enchaîner les trois mouvements avait au moins un précédent : le Concerto pour piano n° 1 de Mendelssohn, composé deux ans plus tôt. Fait intéressant, Mendelssohn le joua pour la première fois à Leipzig onze jours seulement avant de diriger la création du concerto de Clara le 9 novembre 1835 avec l'Orchestre du Gewandhaus et la compositrice au piano. Le dernier fut publié l'année suivante avec une dédicace au compositeur, violoniste et chef d'orchestre Ludwig Spohr.

De la même manière, le concerto pour piano de Robert Schumann commença son existence sous la forme d'une *Phantasie* pour piano et orchestre en un seul mouvement monothématique, composée en 1841. Après qu'elle lui fut refusée par les éditeurs Kirstner, puis Breitkopf und Härtel, le compositeur la mit de côté. Il la révisa en 1845, lui ajoutant un mouvement lent et un finale afin d'obtenir un concerto en trois mouvements.

« Ne le prends pas mal si je te dis que j'ai été saisie du désir de t'encourager à écrire pour l'orchestre. Ton imagination et ton énergie sont trop vastes pour le faible piano », écrivait Clara à Robert dans une lettre du 7 janvier 1839. Avant qu'ils se marient en 1840, Robert avait principalement composé des pièces pour piano et des lieder. C'est Clara qui fut à l'origine de la prolifique production de Robert dans les domaines orchestral, choral et chambriste entre 1841 et 1845.

De fait, l'influence subliminale du concerto de Clara imprègne le premier mouvement de celui de Robert, dont la coda incorpore un motif de quatre notes emprunté au troisième mouvement de Clara. En outre, le premier mouvement de chacun de deux concertos comporte un assez long épisode lent en *la* bémol majeur opérant le lien entre l'exposition et la section de développement.

L'*Intermezzo* démarre sur un dialogue timide et espiègle entre piano et orchestre à propos duquel Claudio Arrau demanda un jour au chef d'orchestre Colin Davis lequel des deux était Clara et lequel était Robert – boutade contenant pourtant une grande part de vérité. Les époux figuratifs se fondent alors en un seul être dans l'épisode central passionné où à la ravissante mélodie du pupitre de violoncelles répond les ornements en filigrane tendrement décoratives du piano. Après un retour à la musique d'ouverture de l'*Intermezzo*, Schumann réitère le thème principal du premier mouvement dans le mode majeur, avec de doux dessins descendants du piano. Le tout mène directement à un finale exubérant, caractérisé par un foisonnement d'activité variée sur des rythmes croisés, la soliste n'ayant ici pas d'autre choix que de mobiliser sa maestria de surface au service de valeurs purement musicales.

Quelles que soient les réserves que les Schumann pouvaient avoir concernant Franz Liszt le compositeur, ils respectaient sa virtuosité pianistique innovante et séminale, même si Clara y mettait sans doute une certaine réticence. Quoi qu'il en soit, son époux n'échappa pas aux griffes de Liszt l'infatigable transcritteur :

« *Widmung* », la salve initiale du cycle de lieder *Myrthen* op. 25, est l'une de ses créations les plus passionnées, joyeuses et appréciées de Robert Schumann. Populaire depuis longtemps tant auprès des pianistes que des amateurs de piano, la brillante transcription de Liszt fait passer le robuste thème principal de l'intimisme des salons à l'immensité des salles de concert avec une puissance tout ce qu'il y a de plus orchestrale.

**Jed Distler**

## BEATRICE RANA IM GESPRÄCH MIT YANNICK NÉZET-SÉGUIN

**YNS:** An Claras Konzert zeigt sich ganz deutlich ihre prägende Rolle am Anfang der Beziehung [mit Robert]: Sie hat ihn insbesondere mit ihrem pianistischen Virtuositentum, aber offensichtlich auch als Komponistin beeinflusst.

**BR:** Das sehe ich ganz genauso. So hat es schon auf mich gewirkt, als ich in meiner Teenagerzeit ihre Korrespondenz als Ehepaar gelesen habe. In ihren Briefen wirkte Clara immer auf Robert ein: Probier doch das mal aus! So solltest du komponieren! Warum schreibst du nicht mal eine Sinfonie? Allerdings habe ich erst in der Auseinandersetzung mit ihrem Konzert verstanden, wie unglaublich visionär Clara Wieck schon in ganz jungen Jahren war.

**YNS:** Fantastisch. Sie hat es doch schon mit 14 komponiert, oder?

**BR:** Genau!

**YNS:** Und gespielt hat sie es ...

**BR:** Mit 16, unter Felix Mendelssohn!

**YNS:** Lange Zeit wurde Clara als einflussreiche Gestalt in die Riege großer männlicher Komponisten eingeordnet. Umso mehr muss man sich jetzt bemühen, die Geschichte geradezurücken, wenn man ihrer Bedeutung gerecht werden will: Man muss sie als talentierte Komponistin eigener Geltung betrachten.

**BR:** Zu ihrem Konzert gehört ein wundervolles Cellosolo. Und wenn man die zeitlichen Zusammenhänge betrachtet, fällt auf, dass sie diesen Einfall tatsächlich als Erste hatte. Robert hat es erst danach in seinem Konzert übernommen. Und Brahms war mit seinem zweiten Klavierkonzert sogar noch später dran. Clara hatte diesen Geistesblitz als Erste, und die Partitur und mein Wissen über Clara verraten mir eindeutig, dass ihr Umgang mit Musik sehr instinktiv war. Übrigens zeigen mir die hohen pianistischen Anforderungen ihres Konzerts ganz deutlich, was für eine herausragende Komponistin und Interpretin sie gewesen sein muss.

**YNS:** Du hast mir sofort anvertraut, dass ihr Konzert schwieriger zu spielen ist als das von Robert.

**BR:** Ja, es ist richtig schwer! Man merkt sofort, dass es von jemandem komponiert wurde, der die Klaviatur völlig mühelos beherrscht. Ich habe mal über Roberts Konzert gelesen, dass er eine bestimmte Passage als Orchestertutti, ohne Klavier, ausgearbeitet hat und Clara ihn daraufhin gebeten hat: „Lass mich doch dort spielen! Bitte, schreib etwas für mich!“

**YNS:** Aha, sie war also auf eine Herausforderung aus!

**BR:** Genau, sie mochte Herausforderungen. Und ich finde, dass ihre starke Persönlichkeit in ihrem eigenen Konzert durchscheint, denn das Klavier hat eine sehr starke Präsenz.

**YNS:** Genau. Bis auf ein paar gelegentliche Takte mit großem Orchestertutti gibt es kaum einen Moment ohne das Klavier. Und der zweite Satz ruht vollständig auf den Schultern des Klaviers; selbst als Begleitung des Cellos spielt die Klavierstimme ununterbrochen.

Ich bin total begeistert von Claras Orchestrierung. Es wäre schön, wenn sie mehr Orchestermusik komponiert hätte. Die Werkzeuge, die sie so gekonnt einsetzt, erinnern mich an die Sinfonien von Mendelssohn, Robert Schumann und Weber, die ich als Dirigent kenne. Aber die wohl spannendste Verbindung, die mir aufgefallen ist, besteht mit den Konzerten von Chopin. Einige der Klavier-Fiorituren haben den gleichen improvisatorischen Charakter, wobei ich Claras Orchestrierungsstil einfach besser finde (trotzdem liebe ich Chopins Konzerte und genieße es auch, sie zu dirigieren). Gemeinsamkeiten sind die Rolle der Posaune und die Streicherbegleitung zur Betonung der Harmonie, aber Claras Konzert ist einfach die bessere Komposition und bietet den Orchestermusikern unmittelbareres Spielvergnügen.

**BR:** Ich spiele die Chopin-Konzerte auch und kann dir nur zustimmen! Allerdings interagiert das Orchester in Claras Konzert ganz anders. Es ist faszinierend, dass sie sich beim Komponieren dieser Musik keinerlei Beschränkungen unterworfen hat; dass sie als Teenager ein ununterbrochenes Konzert ohne Pausen zwischen den Sätzen komponiert hat. Liszts Erstes Klavierkonzert gilt in dieser Hinsicht als revolutionär, aber Claras Komposition in einem Stück und mit Themen als Bindegliedern zwischen den Sätzen entstand viel früher.

**YNS:** Das ist schon fast eine zyklische Kompositionsmethode.

**BR:** Stimmt! Sie wirft jegliche formale Struktur über den Haufen, so nach dem Motto: „Mir doch egal, dass das ein Konzert ist; dass eine ganze Sinfonie das Klavier begleitet; Ich werde einen zweiten Satz komponieren, in dem ein Solocello im Fokus steht.“ Das ist eine außerordentliche Innovation.

**YNS:** Und sie beendet das Werk in einer Molltonart; das ist relativ ungewöhnlich.

**BR:** Stimmt!

**YNS:** Es endet schnell, aber in Moll. Ich würde sogar so weit gehen zu behaupten, dass mir als Interpretin der Musik von Komponistinnen der Romantik – zum Beispiel der Sinfonien von Louise Farrenc – eine gewisse Verwandtschaft mit Clara Wiecks Konzert auffällt: der Wunsch, eine Position zu vertreten, und zwar mit Nachdruck und Entschlossenheit. Leider fielen diese avantgardistischen Frauen in der damaligen Gesellschaft aus dem Rahmen, aber glücklicherweise haben sie Mut bewiesen und sich nicht unterkriegen lassen. Und irgendwie kommt es mir so vor, als würde dieser Moll-Abschluss mit dem Klavier auf und dem Orchester zwischen den Taktschlägen aussagen wollen: „Euch hab ich's gezeigt!“ Ich liebe es.

**BR:** a-Moll! Das ist so ziemlich die einzige Gemeinsamkeit, die es zwischen ihrem und Roberts Konzert gibt.

**YNS:** Stimmt! Wenn man zum ersten Mal von Claras Konzert erfährt, denkt man: „Ist ja klar, dass sie ein a-Moll-Konzert komponiert hat.“ – bis einem bewusst wird, dass sie ihres lange vor ihm [Robert] komponiert hat! Eigentlich müsste es heißen: „Es leuchtet ein, dass er *sein* Konzert in a-Moll komponiert hat!“ Auch von Grieg und Hummel gibt es jeweils ein Konzert in a-Moll, aber sonst war diese Tonart für Solokonzerte überhaupt nicht verbreitet.

**BR:** Für die damalige Zeit stimmt das, aber später ... scheinbar hat Claras [Konzert] neue Maßstäbe gesetzt!

**YNS:** Übrigens stimme ich dir zu, dass es bis auf die Tonart kaum Gemeinsamkeiten zwischen Roberts und Claras Konzert gibt.

**BR:** Ich schätze, man erkennt an der schieren Vielfalt von Roberts Konzert, dass Clara auf ihn abgefärbt hat. Und natürlich hat Robert seine gesamte Klaviermusik für Claras Hände komponiert, das heißt die Besonderheiten ihres Spiels haben seine Kompositionen sicher stark geprägt. Aber ich stimme dir zu, dass es auf der konzeptionellen Ebene eigentlich keine Verbindung gibt.

**YNS:** Allerdings wäre da noch der mittlere C-Dur-Teil in Roberts zweitem Satz mit dem Cello-Abschnitt. Vielleicht greift dieser den Rollenwechsel des Klaviers als Begleitinstrument in Claras zweitem Satz auf, aber die Wirkung ist ganz anders als die Intimität, die Claras Solocello erzeugt. Jedenfalls sind sie unterschiedlich genug, um einander ausgezeichnet zu ergänzen!

**BR:** Schließlich waren sie glücklich verheiratet! 1840, im Jahr ihrer Hochzeit, komponierte Robert das Lied „Widmung“, das ich für den perfekten Abschluss dieses Programms halte. Ich finde, dieser Gedichttext bringt ihre Beziehung auf den Punkt: eine Liebe von solcher Tiefe, dass sie in beiden „*ein bess'res Ich*“ hervorbringt. Clara und Robert, die beiden Protagonisten dieses Albums, haben einander zur Höchstform verholfen.

Robert war zweifellos ein meisterhafter Komponist. Es ist schade, dass Clara nicht mehr komponiert hat. Nichtsdestotrotz hat sie quasi meinen Job erfunden: Sie war Konzertpianistin, als eine solche Karriere für Frauen eigentlich undenkbar war. Übrigens hatte sie acht Kinder!

„Widmung“ in Franz Liszts Bearbeitung für Soloklavier soll mein persönlicher Gruß an dieses bedeutende Paar sein, das eine unerschöpfliche Inspirationsquelle ist.

## MEHR ÜBER DIE MUSIK

Die Geschichte der Schicksalsbegegnung zwischen dem 18-jährigen Robert Schumann (1810–1856) und dem neunjährigen Klavierwunderkind Clara Wieck (1819–1896), die erst Freunde und schließlich ein Ehepaar wurden, kennen Musikliebhaber zur Genüge. Robert erkannte Claras Begabung für das Klavier ganz genau und förderte auch ihre aufkeimenden kreativen Talente. Das Paar hatte Freude am Austausch musikalischer Ideen und zitierte oft gegenseitig aus den Stücken des jeweils anderen. In einem Brief vom 10. Juli 1839 schrieb Robert an Clara: „Du vervollständigst mich als Componisten, wie ich Dich. Jeder Deiner Gedanken kömmt aus meiner Seele, wie ich ja meine ganze Musik Dir zu verdanken habe.“

Die ersten sechs Opusnummern von Clara bestehen aus Klavierminiaturen, die sukzessive ein wachsendes Selbstvertrauen und Können offenbaren. 1833 begann sie im Alter von 14 Jahren mit der Arbeit an einem Klavierkonzert, das ihr einziges Orchesterwerk werden sollte. Das Finale auf der Basis einer Polonaise erschien zuerst (ursprünglich war es als eigenständiges Konzertstück für Klavier und Orchester konzipiert, bei dessen Orchestrierung Robert sie unterstützte) und ist der längste und wohl erfolgreichste der drei Sätze. Das deklamatorische Hauptthema in Oktaven und die komplexen Passagen in Doppelganzen verweisen gelegentlich auf ähnliche Gesten in Chopins e-Moll-Konzert, das drei Jahre zuvor entstand, wobei die Harmoniebewegung der feurigen Coda bereits das Konzert ihres künftigen Ehemanns in der gleichen Tonart vorwegnimmt.

Das eröffnende Allegro maestoso mag thematisch eher wenig spannend sein, aber die sehnsüchtigen Anklänge des Seitenthemas können – gespielt von den richtigen Händen – tief unter die Haut gehen. Auf eine turbulente Passage in Oktaven folgt ohne Unterbrechung die ausgedehnte zentrale Romanze. Ungefähr nach der Hälfte des Satzes setzt ein Solocello ein, das die geduldig fortgesponnenen Kantabiles des Klaviers sanft in wundervolle Duett-Gefilde führt.

Die damals relativ neuartige Idee, alle drei Sätze miteinander zu verbinden, hatte mindestens einen Vorläufer in Mendelssohns Klavierkonzert Nr. 1, das zwei Jahre vorher komponiert worden war. Interessanterweise spielte Mendelssohn dieses Werk in Leipzig erstmals als Solist nur elf Tage, bevor er die Uraufführung von Claras Konzert am 9. November 1835 mit dem Gewandhausorchester und der Komponistin am Klavier dirigierte. Letzteres wurde im darauffolgenden Jahr mit einer Widmung an den Komponisten, Violinisten und Dirigenten Ludwig Spohr veröffentlicht.

Ähnlich verhielt es sich mit Robert Schumanns einzigem Klavierkonzert, das er 1841 als monothematische *Phantasie* in einem Satz für Klavier und Orchester komponiert hatte. Nachdem diese erst vom Verlagshaus Kistner und dann von Breitkopf und Härtel abgelehnt worden war, legte der Komponist das Stück auf Eis. Vier Jahre später, 1845, ergänzte er einen langsamen Satz und ein Finale und arbeitete es somit zu einem vollständigen dreisätzigen Solokonzert um.

„Nimm mir es nicht übel, lieber Robert, wenn ich Dir sage, daß in mir sehr der Wunsch rege geworden ist, daß Du doch auch *für* Orchester schreiben möchtest. Deine Fantasie und Dein Geist ist zu groß für das schwache Klavier“, schrieb Clara am 7. Januar 1839 an Robert. Vor ihrer Heirat im Jahr 1840 hatte Robert überwiegend Klavierstücke und Lieder komponiert. Die stattliche Anzahl seiner Orchester-, Chor- und Kammermusikwerke, die zwischen 1841 und 1845 entstanden, ist in der Tat Claras Einwirkung zu verdanken. Tatsächlich durchzieht der unterschwellige Einfluss von Claras eigenem Solokonzert Roberts ersten Satz, in dessen Coda er ein Vierteltonmotiv aus Claras drittem Satz einbaute. Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Konzerte ist eine ausgedehnte langsame As-Dur-Episode im ersten Satz, die die Exposition mit der Durchführung verbindet.

Das Intermezzo beginnt mit einem koketten und verspielten Dialog von Klavier und Orchester, das den Pianisten Claudio Arrau einst zu der Frage an den Dirigenten Colin Davis verleitete, wer hier Clara und wer Robert sei – eine Witzelei, die dennoch mehr als ein Körnchen Wahrheit enthält. In der leidenschaftlichen mittleren Episode, wo die wunderbare Melodie des Cello-Abschnitts von zierenden filigranen Tönen des Klaviers beantwortet wird, verschmelzen die figurativen Eheleute schließlich zu einer Einheit. Nach einer Rückkehr zur Anfangsmusik des Intermezzos wiederholt Schumann das Hauptthema des ersten Satzes in Dur, mit sanft fallenden Figuren des Klaviers. Direkt im Anschluss folgt ein überschäumendes, von abwechslungsreicher Kreuzrhythmen-Dynamik geprägtes Finale, in dem die Solistin ihre äußerliche Virtuosität unweigerlich auf rein musikalische Parameter konzentrieren muss.

Auch wenn die Schumanns so manche Vorbehalte gegenüber Franz Liszt als Komponist gehabt haben mögen, respektierten sie doch seine innovative, maßgebliche Klaviervirtuosität, wenngleich Clara vielleicht nicht ganz ohne Neid. Auf jeden Fall gelang es Robert Schumann nicht, den Fängen von Franz Liszt, dem unermüdlichen Bearbeiter, zu entgehen. „Widmung“, die eröffnende Salve in Schumanns Liedzyklus op. 25 *Myrthen* zählt zu den inbrünstigsten, fröhlichsten und beliebtesten Schöpfungen dieses Komponisten. Seit jeher schätzen sowohl Pianisten als auch Klaviermusikliebhaber Liszts brillante Transkription, die mit der Wucht eines ganzen Orchesters Schumanns energisches Hauptthema aus seiner intimen Salonumgebung in die hintersten Winkel eines Konzertsaals trägt.

**Jed Distler**

Übersetzungen: Stefanie Schlatt

Yannick Nézet-Séguin appears courtesy of Deutsche Grammophon

Recorded: 8–10.VII.2022, Festspielhaus und Festspiele, Baden-Baden

Executive Producer: Alain Lanceron

Producer, Recording & Mastering Engineer: Andrew Mellor

Photography: © Simon Fowler (Rana); © Simon Couturier (Nézet-Séguin)

Design: Pierluca Della Malva

Layout & Editorial: WLP London Ltd

A Warner Classics release, © & © 2023 Parlophone Records Limited

[beatriceranapiano.com](https://beatriceranapiano.com) · [coeurope.org](https://coeurope.org) · [warnerclassics.com](https://warnerclassics.com)

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved. Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.

