

**Nicholas Daniel
and Julius Drake**

play

**ROBERT & CLARA
SCHUMANN**

WORKS
FOR OBOE
AND PIANO

CHANDOS





Illustration after painting based on contemporary sources, attributed to Fritz Rumpf (1856 - 1927) /
Mary Evans Picture Library

Robert Schumann

Robert Schumann (1810 – 1856)

Drei Romanzen, Op. 94 (1849) 13:39
(Three Romances)
for Oboe and Piano

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | I Nicht schnell | 3:59 |
| 2 | II Einfach, innig – Etwas lebhafter – Im Tempo | 4:16 |
| 3 | III Nicht schnell – Coda | 5:24 |

Clara Schumann (1819 – 1896)

Drei Romanzen, Op. 22 (1853) 11:08
(Three Romances)
for Violin and Piano
Joseph Joachim freundschaftlichst gewidmet
Edited for Oboe by Nicholas Daniel

- | | | |
|---|------------------------------------|------|
| 4 | I Andante molto | 3:23 |
| 5 | II Allegretto. Mit zartem Vortrage | 3:09 |
| 6 | III Leidenschaftlich schnell | 4:35 |

Robert Schumann

Fantasiestücke, Op. 73 (1849) 12:45

in A minor / major • in a-Moll / A-Dur • en la mineur / majeur
(Fantasy Pieces)

for Piano and Clarinet

Edited for Oboe, after the original manuscript, by Nicholas Daniel

- | | | | |
|---|-----|---|------|
| 7 | I | Zart und mit Ausdruck – | 4:41 |
| 8 | II | Lebhaft, leicht – Coda. Nach und nach ruhiger – | 3:38 |
| 9 | III | Rasch und mit Feuer –
Coda – Schneller – Schneller | 4:25 |

Three Pieces from ‘Fünf Stücke im Volkston’,

Op. 102 (1849) 10:38

(Five Pieces in Folk Character)

for Cello and Piano

Herrn Andreas Grabau gewidmet

Adapted for Clarinet by Stephan Korody-Kreutzer

Performed with Oboe

- | | | | |
|----|-----|--|------|
| 10 | II | Langsam | 3:41 |
| 11 | III | Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen | 4:33 |
| 12 | IV | Nicht zu rasch | 2:23 |

- 13 **Mondnacht, Op. 39 No. 5** (1840) 4:00
 (Moonlit Night)
 from *Liederkreis*
 (Song Cycle)
 for Voice and Piano
 Performed with Oboe
 Zart, heimlich

première recording
Three Duos (1845) 10:22
 Originally for Pedal Piano
 Arranged for Clarinet and Piano, then for Oboe and Piano,
 specially for Nicholas Daniel, by Howard Ferguson (1908 – 1999)
- 14 I Studien für den Pedal-Flügel: Sechs Stücke in kanonischer Form,
 Op. 56 No. 2. J.G. Kuntsch gewidmet.
 Con molto [*sic*] espressione [Mit innigem Ausdruck] 3:43
- 15 II Skizzen für den Pedal-Flügel, Op. 58 No. 4. Allegretto 2:12
- 16 III Studien für den Pedal-Flügel: Sechs Stücke in kanonischer Form,
 Op. 56 No. 4. J.G. Kuntsch gewidmet. Con sincerita [Innig] –
 Un poco più mosso [Etwas bewegter] – Tempo I 4:26

Adagio und Allegro, Op. 70 (1849) 9:05

in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur

for Piano and Horn

Transcribed and Edited for Oboe by Humbert Lucarelli (1936–2023)

17 Langsam, mit innigem Ausdruck (Adagio) – 4:15

18 Rasch und feurig (Allegro con brio) – Etwas ruhiger (Poco tranquillo) –

Im ersten Tempo (Tempo I) – Schneller (Più mosso) 5:02

19 **Abendlied, Op. 85 No. 12 (1849) 3:14**

(Evening Song)

from *Zwölf vierhändige Clavierstücke für kleine und große Kinder*

(Twelve Four-hand Piano Pieces for Young and Older Children)

Arranged for Violin and Piano by Joseph Joachim (1831–1907)

Performed with Oboe

Ausdrucksvoll und sehr gehalten

TT 75:41

Nicholas Daniel oboe

Julius Drake piano



Nicholas Daniel

Robert and Clara Schumann: Works for Oboe and Piano

Introduction

Like his protégé Johannes Brahms, Robert Schumann (1810 – 1856) published several of his chamber works for mixed ensemble with alternative parts for other instruments. The *Adagio und Allegro* for horn and piano, for instance, was also adapted for cello and piano. In the case of both composers (for some reason particularly in that of Brahms), this has been read as a sign of indecisiveness, or even that the composer did not think naturally in terms of instrumental timbre. But the fact that both versions of the *Adagio und Allegro* are loved and celebrated by horn players and cellists alike surely indicates that, in each case, Schumann ‘got’ the instrument he had in mind.

That both composers were so ready to adapt their chamber works for alternative forces in fact reflects common practice at the time. In the German-speaking world in the nineteenth century, music making in the home amongst the growing middle-class population was very much on the rise. In the city of Leipzig, where Robert and Clara Schumann had their home from 1840

to 1844, there was something close to an explosion in private performance, influenced to a large degree by the phenomenal work of Schumann’s half-friend, half-rival Felix Mendelssohn, director of the city’s Gewandhaus Orchestra, Opera House, and St Thomas’s Church Choir (where Bach had also been director), as well as, from 1843, founder-director of the Leipzig Conservatory. Mendelssohn’s legacy was so potent, so colossal, that by the time Gustav Mahler came to Leipzig to conduct at the Opera House, in 1886, around a third of the city’s male adult workforce was in some way employed by the music industry – performing, certainly, but with even greater numbers in publishing and instrument making. That Schumann was ready to adapt his work for amateur musicians shows that his often other-worldly, obsessive creative mind was also capable of thinking in sound commercial terms. Far from being offended by the arrangements recorded on this disc, he would almost certainly have been delighted by them.

To be sure, Schumann could be bizarrely single-minded, a fact reflected in his

uniquely monomaniacal development as a composer from his twenties up to his crippling depressive breakdown in 1844. In his twenties, Schumann wrote almost nothing but solo piano music; then, in 1840, the year of his long-thwarted marriage to Clara, née Wieck, he poured out a torrent of songs and song cycles. In 1841 he devoted himself to symphonic music, in 1842 almost exclusively to large-scale chamber pieces, in 1843 to grandly ambitious works for chorus and orchestra. In each case, compositional productivity could be astonishing, substantial compositions dispatched at impressive, even alarming speed, frequently in a state of high excitement. Given all this, and the probability that Schumann suffered from some form of bipolar disorder (formerly known as manic depression), it is no surprise that 1844 should have brought complete mental collapse and, in Schumann's own words, 'nervous prostration'.

While it is quite true that Schumann's major works can sometimes appear to reflect a manic-depressive character – the wildly lateral, abruptly mood-swinging piano cycles of the 1830s, for instance, or the strangely ambiguous elation of *Das Paradies und die Peri* (Paradise and the Peri) and *Der Rose Pilgerfahrt* (The Pilgrimage of the Rose) – it

is one of the most refreshing features of the pieces by Schumann recorded here that they suggest a different state of being. This is the Schumann who, at home with his children and his beloved Clara, was able to experience periods of contentment and a more stable kind of joy.

Robert Schumann
Abendlied, Op. 85 No. 12

Five of the pieces in this selection were composed in 1849, another phenomenally productive year for Schumann. The family had been living in Dresden, but the turmoil of the 1849 Dresden Uprising – in which his new friend Richard Wagner was directly involved – disturbed his already precarious equilibrium, and the couple fled to the countryside, where composing this kind of lighter, more modest music seems to have had a soothing effect. A doting father, Schumann found that writing for children, real or imagined, brought him particular delight. So, eleven years after he created his glorious *Kinderszenen* (Scenes from Childhood), Schumann composed his *Zwölfvierhändige Clavierstücke für kleine und große Kinder* (Twelve Four-hand Piano Pieces for Young and Older Children), Op. 85, at his new country retreat. The set's wistful, tenderly

melodic finale, No. 12, 'Abendlied' (Evening Song), has long been a favourite, at one time almost rivalling the famous 'Träumerei' (Dreaming) from *Kinderszenen*. Composed for three hands (first player takes the melody, the second the accompaniment), it transcribes effectively and touchingly for oboe and piano.

Fantasiestücke, Op. 73

Schumann was particularly fond of the title *Fantasiestücke* (Fantasy Pieces). The romantic notion of allowing ideas to be directed by a process of fantasising, daydreaming, rather than simply following traditional forms, appealed to him strongly. The three Op. 73 *Fantasiestücke* were composed in just two days in February 1849. The original version was for clarinet and piano, but Schumann also provided alternative parts for violin and cello so, once again, adapting the melody part for oboe is hardly a desecration. The expression markings of the three movements alone indicate that this is a work that embraces a wide range of moods: *Zart und mit Ausdruck* (Tender and with expression); *Lebhaft, leicht* (Lively, light); *Rasch und mit Feuer* (Rapid and with fire). But these *Fantasiestücke* are not simply portraits of three contrasted states of mind; there is also considerable emotional fluidity within the movements, right through

to the vigorous but slightly manic triumph of the closing bars.

Drei Romanzen, Op. 94

The *Drei Romanzen* (Three Romances), Op. 94, are Schumann's only original work for solo oboe and, like the wonderful oboe solo in the Fourth Symphony's 'Romanze', they show a feeling for the oboe's melancholic lyrical side. On the whole they are not hard to play, though they do put the amateur's breath control to the test. This time the mood and the character of the three pieces are more consistent, the expression markings far less extreme: *Nicht schnell* (Not fast); *Einfach, innig* (Simple, inward, or heartfelt); and again *Nicht schnell*. At first it is something of a surprise to discover that these pieces, composed quickly in December 1849, appeared at a time when Schumann's mental health was beginning to show signs of deteriorating yet again. But then it is often easier to express extreme states when the mind is relatively stable: mental ill-health may call for some kind of compensatory creative activity.

Adagio und Allegro in A flat major, Op. 70

The *Adagio und Allegro*, Op. 70, however, sounds like an outpouring of pure joy.

Schumann was clearly impressed by the capabilities of the newly developed valve horn, which that same year he had celebrated in his brilliant *Concertstück* for four horns and orchestra. The *Adagio* exploits the evenness of tone of the new horn in lyrical writing, while the *Allegro* makes much of its enhanced agility and security – to which the oboe adds a delightful lightness of touch. Clara loved this music: ‘A magnificent piece, fresh and passionate, and exactly what I like!’

Fünf Stücke im Volkston, Op. 102 Nos 2, 3, and 4

Folk music was a source of endless fascination for romantic nationalists such as Schumann, not just for the ‘national’ colour it might bring to their original compositions, but because the culture of the ‘Folk’ was supposed to embody the true, uncorrupted soul of a people. The *Fünf Stücke im Volkston* (Five Pieces in Folk Character), Op. 102, were composed early in 1849 for Andreas Grabau, cellist of the Leipzig Gewandhaus Orchestra and a friend whom Schumann had known since student days. A note in the first edition reads ‘ad libitum violine’, so again the notion of alternative versions appears to have the composer’s own sanction. Grabau performed these pieces the following year, with Clara at

the piano, privately, for Schumann’s fortieth birthday.

Mondnacht, Op. 39 No. 5

Arrangements of popular *Lieder* for instruments were legion in Schumann’s lifetime and, like ‘Abendlied’, from *Zwölf vierhändige Clavierstücke für kleine und große Kinder*, ‘Mondnacht’ (Moonlit Night) has long been the hit song from the *Liederkreis* (literally ‘Song Cycle’), which appeared in the so-called ‘Year of Song’, 1840. This exquisitely erotic depiction of the dreamy spell cast when ‘Heaven softly kisses the Earth’, and of how the soul, liberated, flies ‘as though flying home’, is unmistakably a love song to Clara, a hymn of thanks for the domestic stability which Schumann ardently hoped she would provide – and did provide, up to a point, though at considerable cost to her own career.

Three Duos, arranged by Howard Ferguson

Clara’s devotion was real enough, however, and evidently freely given. A fitting tribute can be found in the three duos recorded here, arrangements for oboe and piano by Howard Ferguson (1908–1999) of two of the *Sechs Stücke in kanonischer Form* (Six Studies in Canonic Form), Op. 56, and one of the four *Skizzen* (Sketches), Op. 58, originally for

pedal piano (a piano with an organ-like extra keyboard for the feet), which Robert wrote early in 1845, with Clara's help, in an effort to pull himself out of creative paralysis following the breakdown of 1844. In these 'studies', exercises in neo-Bachian counterpoint yield surprisingly romantic results. Schumann is beginning to recover his own voice.

Clara Schumann
Drei Romanzen, Op. 22

So it is fitting that, as Robert makes his way back to artistic health and fullness, the person who played such an important part in that recovery should be allowed to speak for herself. Clara Schumann (1819–1896) composed the *Drei Romanzen*, Op. 22, in 1853, the year in which the twenty-year-old Brahms effectively became part of the Schumann household, and the year before Robert's final, terrifying mental collapse. Robert was impressed enough with the 'Romances' to take them on tour that year, with the violinist Joseph Joachim as his duet partner. (Robert was a fine pianist, though not quite on a level with Clara.) The pieces were well received, not least by King George V of Hannover, who was reported to be 'completely ecstatic' on hearing them. The three movements, *Andante molto*, *Allegretto*,

and particularly the final *Leidenschaftlich schnell* (Passionately fast), reveal a composer who could give voice to intense feeling as fluently as her husband, but within a more stable formal frame. She would certainly have needed stability in her years with Robert Schumann, and just as much, in decades to come, in her intense, intimate, yet essentially mysterious relationship with his brilliant but intensely depressive disciple Brahms.

© 2024 Stephen Johnson

One of Britain's best known musicians, **Nicholas Daniel** OBE won the BBC Young Musician competition in 1980, after which he quickly established his career, travelling all over the world, broadcasting widely, and making his début at the BBC Proms. He has premiered hundreds of works for the oboe and made many critically acclaimed recordings of both new and familiar music. As a soloist he has appeared with the world's leading orchestras, performing a huge range of repertoire and premiering works written specially for him by many of the world's greatest composers. He is a founder member of the Britten Sinfonia, Haffner Wind Ensemble, Orsino Ensemble, and Britten Oboe Quartet. He is also a successful

conductor, currently Music Director of Triorca, an orchestra made up of young musicians from Germany, the UK, and Serbia, and of the Orion Orchestra, in the UK, which bridges the gap for young musicians between Conservatoire-level education and the music profession. Living in Cambridgeshire with his husband and his cats Cristal, a British Blue, and Diamond, a Maine Coon, he is a Professor at the Staatliche Hochschule für Musik Trossingen, in Germany, and a member of Momentum (promoting musical talent, not politics) and the MAX Musician and Artist Exchange. In 2012, Nicholas Daniel received the Queen's Medal for Music and in 2020 was appointed an Officer of the Order of the British Empire.

Julius Drake, described by *The New Yorker* as the 'collaborative pianist nonpareil', lives in London and enjoys an international reputation as one of the finest instrumentalists in his field, collaborating with many of the world's leading artists, both in recital and on disc. His passionate interest in song has led to invitations to devise song series for the Wigmore Hall, London, Royal Concertgebouw, Amsterdam, 92nd Street Y, New York, and Pierre Boulez Saal, Berlin. His annual series of song recitals – 'Julius Drake

and Friends' – in the historic Middle Temple Hall, London, has featured concerts with outstanding vocal artists such as Sir Thomas Allen, Olaf Bär, Ian Bostridge, Dame Sarah Connolly, Alice Coote, Lucy Crowe, Iestyn Davies, Simon Keenlyside, Angelika Kirchschrager, Veronique Gens, Sergei Leiferkus, Dame Felicity Lott, Christopher Maltman, Mark Padmore, and Sir Willard White. Concerts during the 2023 / 24 season included three recitals in the series 'Lied und Lyrik', in the Pierre Boulez Saal, as well as recital tours in Japan with Ian Bostridge, the USA with Matthew Polenzani, and European continent with Gerald Finley and Anna Prohaska. Other recent highlights include appearances at the Oxford International Song Festival with Christine Rice, Aldeburgh Festival with André Schuen, Wigmore Hall, London, with Brindley Sherratt, Théâtre de l'Athénée Louis-Jouvet, Paris, and Middle Temple Hall, London, with Alan Clayton, and in Stuttgart with Günther Groissböck, besides performances in Basel, Bath, Brugg, and Rome with Ian Bostridge. He has amassed a vast award-winning discography, partnering such artists as Natalie Clein, Nicholas Daniel, Joyce DiDonato, Gerald Finley, Lorraine Hunt-Lieberson, Václava Housková, Julia Kleiter,

Bejun Mehta, Christian Poltéra, Christoph Prégardien, Nicky Spence, and Christianne Stotijn. Julius Drake holds a Professorship at the Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Austria, where he gives a class

for song accompanists. He is also a Professor of Collaborative Piano at the Guildhall School of Music and Drama, London, and is regularly invited to give master-classes worldwide.



Julius Drake and Nicholas Daniel during the recording sessions



Julius Drake

Robert und Clara Schumann: Werke für Oboe und Klavier

Einleitung

Wie sein Protégé Johannes Brahms hat auch Robert Schumann (1810–1856) mehrere seiner kammermusikalischen Kompositionen für gemischtes Ensemble mit alternativen Besetzungen für andere Instrumente veröffentlicht. Das Satzpaar *Adagio und Allegro* für Horn und Klavier zum Beispiel wurde auch für Violoncello und Klavier bearbeitet. Bei beiden Komponisten (aus irgendeinem Grund aber vor allem in Bezug auf Brahms) wurde dies als ein Zeichen von Unentschiedenheit gedeutet oder man war sogar der Meinung, der Komponist denke nicht wirklich in Begriffen von instrumentalem Timbre. Allerdings zeigt der Umstand, dass beide Fassungen des *Adagio und Allegro* von Hornisten und Cellisten gleichermaßen geliebt und geschätzt werden, doch offensichtlich, dass Schumann in beiden Fällen dem gewählten Instrument gerecht wurde.

In der Tat spiegelt der Sachverhalt, dass die beiden Komponisten ihre kammermusikalischen Werke so bereitwillig für alternative Besetzungen

bearbeiteten, eine gängige Praxis der Zeit. In der deutschsprachigen Welt wurde im neunzehnten Jahrhundert das häusliche Musizieren in der wachsenden Mittelklasse immer beliebter. In der Stadt Leipzig, wo Robert und Clara Schumann von 1840 bis 1844 lebten, gab es eine fast explosionsartige Zunahme von privaten Aufführungen, zu einem wesentlichen Teil unter dem Einfluss des phänomenalen Schaffens von Schumanns Freund – und zugleich Rivalen – Felix Mendelssohn Bartholdy, dem Direktor des Gewandhaus-Orchesters, der Oper und des Chores der Thomaskirche (wo auch Bach als Kantor tätig war) sowie ab 1843 Gründungsdirektor des Leipziger Konservatoriums. Mendelssohns Vermächtnis war von derart kolossaler Wirkung, dass selbst 1886 noch, als Gustav Mahler nach Leipzig kam, um an der Oper das Amt des Kapellmeisters zu übernehmen, rund ein Drittel der männlichen Erwerbsbevölkerung auf irgendeine Weise in der Musikindustrie beschäftigt war – zunächst natürlich als ausübende Musiker, in viel größeren Zahlen jedoch im Verlagswesen und im

Instrumentenbau. Schumanns Bereitschaft, sein Schaffen für Amateurmusiker zu adaptieren, zeigt, dass dieser oft weltfremde und obsessiv kreative Geist durchaus in der Lage war, auch in soliden kommerziellen Begriffen zu denken. Über die auf dieser CD präsentierten Arrangements wäre er daher keinesfalls verärgert, sondern höchstwahrscheinlich erfreut gewesen.

In der Tat konnte Schumann aufgeradezu bizarre Weise zielgerichtet sein; dies reflektiert auch seine extrem monomanische Entwicklung als Komponist von seinen Zwanzigern bis zu seinem lähmenden depressiven Zusammenbruch im Jahr 1844. In der frühen Zeit schrieb Schumann fast ausschließlich solistische Klaviermusik; 1840 dann, in dem Jahr seiner lange verhinderten Hochzeit mit Clara Wieck, schuf er einen wahren Strom von Liedern und Liedzyklen. 1841 widmete er sich der sinfonischen Musik, 1842 schuf er nahezu ausschließlich große Kammermusikwerke und 1843 befasste er sich mit überaus ambitionierten Kompositionen für Chor und Orchester. In jedem dieser Fälle konnte er eine erstaunliche kompositorische Produktivität entwickeln, er schrieb umfangreiche Werke mit beachtlicher, ja alarmierender Geschwindigkeit und häufig in einem Zustand höchster Erregung. In

Anbetracht dieser Entwicklungen sowie angesichts des Befunds, dass Schumann wahrscheinlich unter einer Art bipolarer Störung litt (früher als manische Depression bezeichnet), ist es kaum überraschend, dass es 1844 schließlich zu einem völligen psychischen Zusammenbruch und, in Schumanns eigenen Worten, "nervöser Erschöpfung" kam.

Während es durchaus zutreffend ist, dass Schumanns größere Werke gelegentlich einen manisch-depressiven Charakter zu reflektieren scheinen – siehe zum Beispiel die extrem ausgreifenden, abrupt die Stimmung wechselnden Klavierzyklen der 1830er Jahre oder die seltsam doppelbödige Euphorie von *Das Paradies und die Peri* und *Der Rose Pilgerfahrt* –, ist einer der erfrischendsten Aspekte der hier eingespielten Stücke aus seiner Feder, dass sie einen anderen Daseinszustand suggerieren. Dies ist der Schumann, der, im privaten Kreis seiner Kinder und seiner geliebten Clara, auch Perioden der Zufriedenheit und einer stabileren Art der Freude durchleben konnte.

Robert Schumann

Abendlied op. 85 Nr. 12

Fünf der Stücke in dieser Auswahl entstanden 1849, einem weiteren phänomenal

produktiven Jahr für Schumann. Die Familie hatte sich in Dresden niedergelassen, doch der Aufruhr der Dresdner Mai-Revolution – in die sein neuer Freund Richard Wagner unmittelbar involviert war – gefährdete sein ohnehin prekäres seelisches Gleichgewicht, und das Paar floh aufs Land, wo das Komponieren dieser Art leichter und bescheidenerer Musik von beruhigender Wirkung gewesen zu sein scheint. Als liebevoller Vater fand Schumann im Komponieren für Kinder – sei es der eigene Nachwuchs oder imaginierte Kinder – besonderes Vergnügen. Elf Jahre nach seinen wunderbaren *Kinderszenen* schuf er in seinem neuen ländlichen Refugium also seine *Zwölf vierhändigen Clavierstücke für kleine und große Kinder* op. 85. Das wehmütige, zärtlich melodische Finale, „Abendlied“ (Nr. 12), zählte lange zu den Favoriten und es gab sogar eine Zeit, da es mit der berühmten „Träumerei“ aus den *Kinderszenen* konkurrierte. Ursprünglich für drei Hände komponiert (der erste Spieler übernimmt die Melodie, der zweite die Begleitung), entwickelt das Stück in der Transkription für Oboe und Klavier eine ausgesprochen anrührende Wirkung.

Fantasiestücke op. 73

Von dem Titel *Fantasiestücke* war Schumann

besonders angetan. Die romantische Vorstellung, den Gedanken zu erlauben, dass man sich von einem Prozess des Fantasierens, des Tagträumens leiten lässt, anstatt einfach traditionellen Formen zu folgen, fand er überaus verlockend. Die drei *Fantasiestücke* op. 73 entstanden innerhalb von nur zwei Tagen im Februar 1849. Die Originalfassung war für Klarinette und Klavier bestimmt, doch Schumann schuf auch alternative Partien für Violine und Cello, sodass auch hier die Bearbeitung der Melodiestimme für Oboe kaum als Entweihung gewertet werden kann. Allein schon die Ausdrucksbezeichnungen der drei Sätze weisen darauf hin, dass das Werk ein breites Spektrum von Stimmungen durchläuft: *Zart und mit Ausdruck; Lebhaft, leicht; Rasch und mit Feuer*. Allerdings handelt es sich bei diesen *Fantasiestücken* nicht einfach um die Darstellung von drei unterschiedlichen Gemütsverfassungen; auch innerhalb der jeweiligen Sätze findet sich eine gewisse emotionale Fluidität, bis hin zu dem lebhaften doch zugleich auch leicht manischen Triumph der Schlusstakte.

Drei Romanzen op. 94

Die *Drei Romanzen* op. 94 sind Schumanns einziges originales Werk für Solo-Oboe,

und wie im Fall der wunderbaren Oboe in der "Romanze" der Vierten Sinfonie offenbaren auch diese Stücke ein besonderes Gespür für die melancholisch-lyrische Seite des Instruments. Insgesamt sind sie nicht schwer zu spielen, allerdings stellen sie für den Amateur eine Herausforderung an die Kontrolle seines Atems dar. Stimmung und Charakter der drei Stücke sind dieses Mal ausgeglichener und die Ausdrucksbezeichnungen längst nicht so extrem: *Nicht schnell*, *Einfach*, *innig* und wieder *Nicht schnell*. Es erscheint zunächst überraschend, dass diese im Dezember 1849 in rascher Folge komponierten Stücke zu einer Zeit entstanden, da Schumanns psychische Gesundheit wieder erste Zeichen einer Verschlechterung zeigte. Andererseits ist es oft leichter, extreme seelische Zustände in einem vergleichsweise stabilen Geisteszustand zum Ausdruck zu bringen; unter psychischem Stress bedarf es vielleicht eher einer kompensatorischen schöpferischen Aktivität.

Adagio und Allegro in As-Dur op. 70

Das Satzpaar *Adagio und Allegro* op. 70 wiederum klingt wie der überschäumende Ausdruck reiner Freude. Schumann war offensichtlich beeindruckt von dem neu

entwickelten Ventilhorn, das er im selben Jahr bereits in seinem brillanten *Concertstück* für vier Hörner und Orchester gefeiert hatte. Das *Adagio* erkundet den gleichmäßigen Ton des neuen Horns im lyrischen Idiom, während das *Allegro* vor allem die verbesserte Wendigkeit und Sicherheit des Instruments nutzt, und die Oboe fügt dem Ganzen den Charakter bezaubernder Leichtigkeit hinzu. Clara liebte diese Musik: "Das Stück ist prächtig, frisch und leidenschaftlich, so wie ich es gern habe!"

Fünf Stücke im Volkston op. 102 Nr. 2, 3 und 4

Volksmusik war für romantische Nationalisten wie Schumann eine Quelle endloser Faszination, nicht nur wegen des "nationalen" Kolorits, die sie ihren originalen Kompositionen hinzuzufügen vermochte, sondern auch weil die volkstümliche Kultur angeblich die wahre, unverdorbene Seele eines Volkes verkörperte. Die *Fünf Stücke im Volkston* op. 102 komponierte Schumann Anfang des Jahres 1849 für Andreas Grabau, den Cellisten des Leipziger Gewandhaus-Orchesters, mit dem er seit seiner Studienzeit befreundet war. In der Erstausgabe findet sich die Anmerkung "ad libitum Violine", mithin scheint der Komponist auch hier das Konzept

alternativer Fassungen befürwortet zu haben. Anlässlich von Schumanns vierzigstem Geburtstag führte Grabau diese Stücke im folgenden Jahr gemeinsam mit Clara am Klavier in privatem Rahmen auf.

Mondnacht op. 39 Nr. 5

Instrumentalbearbeitungen von populären Liedern gab es zu Schumanns Lebzeiten zuhauf, und während "Abendlied" der Favorit aus *Zwölfvierhändige Clavierstücke für kleine und große Kinder* ist, gilt "Mondnacht" seit Langem als das beliebteste Stück aus dem *Liederkreis*, der 1840 im so genannten "Liederjahr" erschien. Diese exquisit erotische Darstellung des verträumten Zaubers, der entsteht, wenn "der Himmel, die Erde still" küsst und die befreite Seele fliegt, "als flöge sie nach Haus", ist unverkennbar ein Liebeslied an Clara, eine Hymne des Dankes für die familiäre Stabilität, von der Schumann innigst hoffte, dass sie sie gewährleisten würde – was sie auch tat, wenn auch mit großen Opfern bezüglich ihrer eigenen künstlerischen Laufbahn.

Drei Duos, arrangiert von Howard Ferguson

Claras Hingabe war offensichtlich bedingungslos und kam aus tiefem Herzen.

Ein passender Tribut findet sich in den drei hier eingespielten Duos – Arrangements für Oboe und Klavier von Howard Ferguson (1908 – 1999) von zwei der *Sechs Stücke in kanonischer Form* op. 56 und einer der *Vier Skizzen* op. 58, die ursprünglich für Pedalklavier bestimmt waren (einem Klavier mit einer orgelartigen zusätzlichen Pedalklaviatur). Robert hatte sie Anfang des Jahres 1845 mit Claras Unterstützung komponiert in dem Versuch, eine Phase der kreativen Lähmung nach dem Zusammenbruch von 1844 zu überwinden. In diesen "Studien" führen Übungen in neo-Bachischem Kontrapunkt zu erstaunlich romantischen Ergebnissen. Schumann beginnt hier, seine eigene Stimme wiederzufinden.

Clara Schumann

Drei Romanzen op. 22

Umso passender ist es daher, dass, während Robert seinen Weg zurück zu künstlerischer Heilung und voller Leistungsfähigkeit fand, es auch der Person, die bei dieser Genesung eine so wichtige Rolle spielte, erlaubt war, sich künstlerisch auszudrücken. Clara Schumann (1819 – 1896) komponierte die *Drei Romanzen* op. 22 1853 – dem Jahr, in dem der zwanzigjährige Johannes Brahms dauerhaft

Teil des Schumannschen Haushalts wurde, und ein Jahr vor Roberts schrecklichem endgültigen seelischen Zusammenbruch. Robert war von den "Romanzen" so angetan, dass er sie im selben Jahr in sein Repertoire für eine Tournee mit seinem Duopartner, dem Geiger Joseph Joachim aufnahm. (Robert war ein ausgezeichnete Pianist, auch wenn er sich nicht ganz mit Clara messen konnte.) Die Stücke trafen auf große Begeisterung, nicht zuletzt auch bei König Georg V. von Hannover, von dem berichtet wurde, er sei während des Zuhörens "völlig ekstatisch" gewesen. Die drei Sätze – *Andante molto*, *Allegretto* und vor allem das

abschließende *Leidenschaftlich schnell* zeigen eine Komponistin, die tiefe Empfindungen ebenso gewandt zum Ausdruck bringen konnte wie ihr Ehemann, zugleich aber innerhalb eines stabileren formalen Rahmens. Und Stabilität tat wirklich Not in ihren Jahren mit Robert Schumann, ebenso wie in den nachfolgenden Jahrzehnten während ihrer intensiven, innigen, doch letztlich mysteriösen Beziehung mit seinem brillanten, aber auch zutiefst depressiven Schüler Johannes Brahms.

© 2024 Stephen Johnson
Übersetzung: Stephanie Wollny



Patrick from Patchworks

Nicholas Daniel



Patrick from Patchworks

Julius Drake

Robert et Clara Schumann: Œuvres pour hautbois et piano

Introduction

Comme son protégé, Johannes Brahms, Robert Schumann (1810 – 1856) édita nombreuses de ses œuvres de musique de chambre pour ensemble mixte avec des parties pour d'autres instruments. L'*Adagio und Allegro* pour cor et piano, par exemple, fut aussi adapté pour violoncelle et piano. Dans le cas des deux compositeurs (pour une certaine raison, surtout pour Brahms), ceci fut perçu comme un signe d'indécision, ou même un indice de ce que le compositeur ne pensait pas naturellement en termes de timbre instrumental. Mais le fait que les deux versions de l'*Adagio und Allegro* soient appréciées et célébrées à la fois par les cornistes et par les violoncellistes indique que dans chaque cas Schumann "appréhendait" l'instrument qu'il avait en tête.

Que les deux compositeurs soient à ce point disposés à adapter leurs œuvres de musique de chambre pour d'autres forces est le reflet d'une pratique courante à l'époque. Dans l'univers de langue allemande au dix-neuvième siècle, jouer de la musique chez soi était de plus en plus fréquent dans les milieux

de la bourgeoisie. À Leipzig, où vécurent Clara et Robert Schumann de 1840 à 1844, il y eut une véritable explosion des exécutions privées, un phénomène influencé dans une large mesure par le travail phénoménal de Felix Mendelssohn qui était à la fois un ami et un rival de Schumann. Il était aussi directeur de l'orchestre du Gewandhaus de la ville, de l'Opéra ainsi que du chœur de l'église saint Thomas de la ville (ou Bach avait aussi été directeur), puis, à partir de 1843, fondateur et directeur du conservatoire de Leipzig. L'héritage de Mendelssohn fut si important, si colossal, que lorsque Gustav Mahler vint à Leipzig pour diriger à l'Opéra, en 1886, environ un tiers des hommes adultes sur le marché du travail étaient d'une manière ou d'une autre employés dans l'industrie de la musique – ils en jouaient, bien sûr, mais travaillaient plus encore dans les milieux de l'édition et de la facture d'instruments. Le fait que Schumann fut prêt à adapter son travail pour les musiciens amateurs montre que son esprit créatif obsessionnel, éthéré, était aussi capable de penser en termes purement commerciaux. Loin d'être offensé

par les arrangements enregistrés sur ce CD, il s'en serait presque certainement réjoui.

Schumann pouvait, bien sûr, être bizarrement opiniâtre, un trait de caractère que reflète son développement particulièrement monomaniaque en tant que compositeur, de ses vingt ans jusqu'à sa dépression nerveuse invalidante en 1844. Entre vingt et trente ans, Schumann ne composa pratiquement rien d'autre que de la musique pour piano seul; puis, en 1840, l'année de son mariage longtemps controversé avec Clara, née Wieck, c'est un torrent de mélodies et de cycles de mélodies qui déferla. En 1841, il se consacra à la musique symphonique, en 1842 presque exclusivement à des pièces de musique de chambre de grande envergure et, en 1843, à des œuvres ambitieuses pour chœur et orchestre. Dans chaque cas, sa productivité pouvait être étonnante – des compositions substantielles apparaissant à une rapidité impressionnante –, alarmante même, le compositeur se trouvant souvent dans un état de grande excitation. Compte tenu de tout ceci, et de la probabilité que Schumann souffrît d'une forme de trouble bipolaire (connu auparavant sous le nom de maniaco-dépression), il n'est pas surprenant que l'année 1844 ait conduit à un effondrement mental complet de Schumann

et, pour le citer, à un état de "prostration nerveuse".

S'il est vrai que les œuvres majeures de Schumann semblent parfois refléter son caractère maniaco-dépressif – les cycles pour piano aux accents saisissants et inattendus changeant abruptement d'atmosphère des années 1830, par exemple, ou l'exaltation étrangement ambiguë de *Das Paradies und die Peri* (Le Paradis et la Péri) et *Der Rose Pilgerfahrt* (Le Pèlerinage de la Rose) –, le fait que les pièces enregistrées ici suggèrent un état d'esprit différent est l'un de leurs traits les plus rafraîchissants. Ici on voit en Schumann l'homme qui, chez lui avec ses enfants et sa chère Clara, était capable de vivre des périodes de bonheur et une joie plus stable.

Robert Schumann

Abendlied, op. 85, no 12

Cinq des pièces de cette sélection furent composées en 1849, une autre année extraordinairement prolifique pour Schumann. La famille habitait Dresde, mais la tourmente causée par le Soulèvement de Dresde en 1849 – dans laquelle son nouvel ami Richard Wagner était directement impliqué – troubla son équilibre déjà précaire et le couple s'enfuit à la campagne où la composition de ce genre de musique moins

ambitieuse semble avoir eu un effet apaisant. En père gâteau, Schumann trouvait qu'écrire pour les enfants, réels ou imaginaires, était particulièrement gratifiant. Et donc, onze ans après la composition de ses superbes *Kinderszenen* (Scènes d'enfants), Schumann écrivit *Zwölf vierhändige Clavierstücke für kleine und große Kinder* (Douze Pièces pour piano à quatre mains pour petits et grands enfants), op. 85, dans son nouveau lieu de retraite entouré de nature. Le finale mélancolique et tendrement mélodique, no 12, "Abendlied" (Chant du soir) a longtemps été une pièce favorite, rivalisant presque avec le célèbre "Träumerei" (Rêve) des *Kinderszenen*. Composé pour trois mains (le premier instrumentiste jouant la mélodie et le second, l'accompagnement), elle se prête très bien à être transposée pour hautbois et piano, et le résultat est très touchant.

Fantasiestücke, op. 73

Schumann aimait tout particulièrement le titre *Fantasiestücke*. Le principe romantique autorisant un processus de l'ordre du fantasme et du rêve à gouverner les idées, plutôt que de se conformer simplement aux formes traditionnelles, lui plaisait beaucoup. Les trois *Fantasiestücke* de l'opus 73 furent composées en deux jours seulement en

février 1849. La version originale était pour clarinette et piano, mais Schumann fournit aussi des parties pour violon et violoncelle, et donc, une fois de plus, adapter la partie mélodique pour hautbois est à peine une profanation. Les annotations d'expression des trois mouvements indiquent, à elles seules, qu'il s'agit d'une œuvre couvrant un large éventail d'atmosphères: *Zart und mit Ausdruck* (tendre et expressif); *Lebhaft, leicht* (vif, léger); *Rash und mit Feuer* (rapide et flamboyant). Mais ces *Fantasiestücke* ne sont pas seulement des portraits de trois états d'esprit contrastés; il y a aussi une fluidité émotionnelle importante dans les mouvements, qui se maintient jusqu'au triomphe vigoureux, mais légèrement maniaque, des mesures conclusives.

Drei Romanzen, op. 94

Les *Drei Romanzen* (Trois Romances), op. 94, sont la seule composition originale pour hautbois solo de Schumann et, comme le merveilleux solo pour hautbois dans la "Romanze" de la Quatrième Symphonie, elles affichent une prédilection pour le côté lyrique mélancolique du hautbois. Dans l'ensemble, elles ne sont pas difficiles à jouer, bien qu'elles mettent à l'épreuve le contrôle de la respiration de l'amateur. Cette fois,

il y a plus de constance dans le climat et le caractère des trois pièces, et les annotations d'expression sont beaucoup moins extrêmes: *Nicht schnell* (sans rapidité); *Einfach, innig* (simple, avec intériorité ou chaleureux); et une fois encore *Nicht schnell*. Au premier regard, c'est un peu surprenant de découvrir que ces pièces, composées rapidement en décembre 1849, apparurent à un moment où la santé mentale de Schumann semblait se détériorer à nouveau. Mais soit, il est souvent plus facile de dépendre des états extrêmes quand l'esprit est relativement paisible: une déficience mentale peut nécessiter une sorte d'activité créatrice compensatoire.

Adagio und Allegro en la bémol majeur, op. 70

L'*Adagio und Allegro*, op. 70, toutefois, est comme une effusion de joie pure. Schumann était clairement impressionné par les capacités du cor à pistons récemment créé, qu'il avait célébré cette même année dans son brillant *Concertstück* pour quatre cors et orchestre. L'*Adagio* exploite la régularité de son du nouveau cor par une écriture lyrique, tandis que l'*Allegro* tire parti de l'agilité et de la sécurité optimisées de l'instrument – auquel le hautbois ajoute une merveilleuse légèreté de toucher. Clara adorait cette musique:

“Une pièce magnifique, fraîche et passionnée, exactement comme j'aime!”

Fünf Stücke im Volkston, op. 102, no 2, 3 et 4

La musique folklorique était une source de fascination sans fin pour les nationalistes romantiques comme Schumann, pas seulement pour le coloris “national” dont elle pouvait parer leurs compositions originales, mais parce que la culture du “folklore” était supposée incarner l'âme vraie, intègre d'un peuple. Les *Fünf Stücke im Volkston*, op. 102, furent composées au début de 1849 pour Andreas Grabau, violoncelliste de l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig et ami de Schumann depuis l'époque où ils étaient étudiants. Une note dans la première édition donne cette indication: “ad libitum violine”, et donc une fois encore la notion de versions alternatives semblent avoir l'accord du compositeur. Grabau joua ces pièces l'année suivante, avec Clara au piano, en cercle privé, pour le quarantième anniversaire de Schumann.

Mondnacht, op. 39, no 5

Les arrangements pour instruments de *Lieder* populaires étaient légion du vivant de Schumann et, comme “Abendlied”, faisant partie des *Zwölf vierhändige Clavierstücke*

für kleine und große Kinder, “Mondnacht” (Clair de lune) a longtemps été le titre à succès du *Liederkreis* (littéralement: “Cycle de mélodies”), qui parut en 1840, dite l’“Année de la mélodie”. Cette description délicieusement érotique du sort plein de rêve jeté quand “Le ciel embrasse doucement la terre”, et de la manière dont l’âme, libérée, vole “comme si elle rentrait chez elle”, est avec certitude une mélodie d’amour pour Clara, un hymne de gratitude pour la stabilité domestique que Schumann espérait ardemment qu’elle lui procurerait – ce qu’elle fit, jusqu’à un certain point, mais au péril de sa propre carrière.

Trois Duos, arrangés par Howard Ferguson

Cependant, la dévotion de Clara était de toute évidence tout à fait réelle et naturelle. Un hommage mérité se trouve dans les trois duos enregistrés ici, des arrangements pour hautbois et piano réalisés par Howard Ferguson (1908 – 1999) de deux des *Sechs Stücke in kanonischer Form* (Six Études en forme de canon), op. 56, et l’une des quatre *Skizzen* (Esquisses), op. 58, écrites à l’origine pour piano-pédalier (un piano avec un clavier supplémentaire pour les pieds, comme à l’orgue), que Robert composa au début de 1845, avec l’aide de Clara, s’efforçant de se

sortir de la paralysie créatrice survenue après sa dépression de 1844. Dans ces “études”, des exercices en contrepoint néo-bachiens donnent des résultats étonnamment romantiques. Schumann commence à retrouver sa propre voix.

Clara Schumann

Drei Romanzen, op. 22

Il est normal qu’alors que Robert s’oriente vers un retour de sa santé et de sa plénitude artistiques, la personne qui joua un rôle si important dans ce rétablissement soit, elle-même, autorisée à parler. Clara Schumann (1819 – 1896) composa les *Drei Romanzen*, op. 22, en 1853, l’année où Brahms qui avait alors vingt ans devint un membre de la famille, et un an avant le dernier et terrifiant effondrement mental de Robert. Schumann fut impressionné par ces “Romances” au point de les emporter en tournée cette année-là avec le violoniste Joseph Joachim comme partenaire de duo. (Robert était un excellent pianiste, mais il n’atteignait pas tout à fait le niveau de Clara.) Les pièces connurent un réel succès, et plus particulièrement auprès du roi Georges V de Hanovre qui fut, dit-on, “en extase” en les entendant. Les trois mouvements, *Andante molto*, *Allegretto* et particulièrement le mouvement final annoté

Leidenschaftlich schnell (passionnément rapide) révèlent une compositrice qui pouvait exprimer un sentiment intense avec autant de fluidité que son époux, mais en privilégiant une structure formelle plus stable. C'est sûrement d'équilibre dont elle eut besoin au cours de ses années avec Robert Schumann, et tout

autant dans les décennies qui suivirent, dans sa relation, intense et intime, mais essentiellement mystérieuse, avec son disciple brillant, mais profondément dépressif, Brahms.

© 2024 Stephen Johnson

Traduction: Marie-Françoise de Meetüs

Julius Drake and Nicholas Daniel during the recording sessions



Also available



CHAN 20226

British Oboe Quintets



Also available



CHSA 5348

Echoes of Bohemia:
Czech Music for Wind



You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bhallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Steinway Model D Concert Grand Piano (serial no. 592 087) courtesy of Potton Hall
Piano technician: Chris Vesty

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Jonathan Cooper

Editor Jonathan Cooper

A & R administrators Sue Shortridge and Karen Marchlik

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 18 – 20 July 2023

Front cover Photograph of Julius Drake and Nicholas Daniel by Patrick from Patchworks

Back cover Photographs of Julius Drake and Nicholas Daniel by Patrick from Patchworks

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (*Drei Romanzen*, Op. 22, original version),

Musikverlag Zimmermann, Mainz (*Fünf Stücke im Volkston*), Edition Peters, Leipzig

(*Mondnacht*), Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd, London (Three Duos, version for clarinet

and piano), International Music Company, New York (*Adagio und Allegro*), Edition J. Schuberth

& Co., Leipzig (*Abendlied*, version by Joseph Joachim), G. Henle Verlag, München (other works,

original versions)

© 2024 Chandos Records Ltd

© 2024 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20295

ROBERT SCHUMANN (1810 – 1856)		
1-3	DREI ROMANZEN, OP. 94 (1849) (Three Romances)	13:39
CLARA SCHUMANN (1819 – 1896)		
4-6	DREI ROMANZEN, OP. 22 (1853) (Three Romances)	11:08
ROBERT SCHUMANN		
7-9	FANTASIESTÜCKE, OP. 73 (1849) (Fantasy Pieces) <i>in A minor / major • in a-Moll / A-Dur • en la mineur / majeur</i>	12:45
10-12	THREE PIECES FROM 'FÜNF STÜCKE IM VOLKSTON', OP. 102 (1849) (Five Pieces in Folk Character)	10:38
13	MONDNACHT, OP. 39 NO. 5 (1840) (Moonlit Night) <i>première recording</i>	4:00
14-16	THREE DUOS (1845) Arranged for Clarinet and Piano, then for Oboe and Piano, specially for Nicholas Daniel, by Howard Ferguson (1908 – 1999)	10:22
17-18	ADAGIO UND ALLEGRO, OP. 70 (1849) <i>in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur</i>	9:05
19	ABENDLIED, OP. 85 NO. 12 (1849) (Evening Song)	3:14
		TT 75:41
	Nicholas Daniel oboe	
	Julius Drake piano	