



www.landorrecords.co.uk



Ilona Timchenko Piano

R. Schumann Kreisleriana opus 16

C. Schumann 3 Preludes & Fugues opus 16

J. Brahms Paganini Variations Books 1 & 2



Ilona Timchenko

Piano

*Joint Winner of the Abstract
Securities Landor Competition 2007*

Robert Schumann (1810 – 1856)
Kreisleriana opus 16

- | | | |
|----|-----------------------------------|------|
| 1. | 1 – Äusserst bewegt | 2.25 |
| 2. | 2 – Sehr innig und nicht zu rasch | 9.10 |
| 3. | 3 – Sehr aufgeregt | 4.22 |
| 4. | 4 – Sehr langsam | 3.43 |
| 5. | 5 – Sehr lebhaft | 3.09 |
| 6. | 6 – Sehr langsam | 3.28 |
| 7. | 7 – Sehr rasch | 2.15 |
| 8. | 8 – Schnell und spielend | 4.15 |

Clara Schumann (1819 – 1896)
3 Preludes and Fugues opus 16

- Prelude and Fugue in G minor*
- | | | |
|-----|------------------------|------|
| 9. | Prelude – Andante | 1.45 |
| 10. | Fugue – Allegro vivace | 1.31 |
- Prelude and Fugue in B flat major*
- | | | |
|-----|----------------------|------|
| 11. | Prelude – Allegretto | 2.04 |
| 12. | Fugue – Andante | 2.02 |
- Prelude and Fugue in D minor*
- | | | |
|-----|--------------------------|------|
| 13. | Prelude – Andante | 1.33 |
| 14. | Fugue – Andante con moto | 2.30 |



Robert Schumann
(1810 – 1856)



Clara Schumann
(1819 – 1896)



Johannes Brahms
(1833 – 1897)

Johannes Brahms (1833 – 1897)
Paganini Variations Books 1 and 2 opus 35

- | | | |
|--------|--------|-------|
| 15–29. | Book 1 | 13.08 |
| 30–44. | Book 2 | 10.42 |

Total length **68.25**

Fantasy, dreams and virtuosity

“Clara, I’m overflowing with beautiful melodies now – imagine, since my last letter I have finished another whole notebook of new pieces. I intend to call it Kreisleriana. You and one of your ideas play the main role in it, and I want to dedicate it to you – yes to you, and to nobody else – and then you will smile so sweetly when you discover/recognise yourself in it – my music now seems to be so sweetly and wonderfully intricate, despite all the simplicity, all the complications, so eloquent and from the heart; that’s the way it affects everyone for whom I play it, which I enjoy doing quite frequently”. So wrote Robert Schumann in 1838 to his fiancée Clara Wieck, to whom he was secretly engaged against her father’s will. It seems that Schumann was spurred on by the painful situation in which he was embroiled to create a musical catharsis to express his feelings and composed these eight fantasies in just four days. “Play my Kreisleriana sometimes!” he wrote to Clara a few months later, “there’s a very wild love in a few movements, and your life and mine and many of your looks”.

As in so many of Schumann’s works, music and literature are inextricably entwined in Kreisleriana, which was inspired by one of Schumann’s literary heroes, E.T.A Hoffmann (1776-1822). Like Schumann, Hoffmann was a quintessential Romantic figure who realised the close correlation between the two arts of music and literature – Hoffmann was no mean composer either – and he exploited the grotesque and the bizarre in a manner unmatched by any other Romantic writer. Kreisleriana is one of the tales in Hoffmann’s *Fantasiestücke* – another Schumannesque title – in which one of Hoffmann’s most eccentric characters makes his first appearance. This is Johannes Kreisler, a composer whom Hoffmann described as having “too little phlegm in his constitution as a counterforce to his hypersensitivity and the almost destructive flame of his fantasy. Johannes was tossed constantly back and forth by his inner visions and dreams as though on an eternally stormy sea, searching in vain for the haven which would give him the peace and serenity he needed for his work”. Kreisler also figures

prominently in Hoffmann’s final novel, *Lebensansichten des Katers Murr* (The Life and Opinions of the Tomcat Murr), a radical, unprecedented book which, it has been claimed, effectively reinvents reading. It takes the form of the autobiography of Tomcat Murr – a highly intelligent, self-educated feline - in which, due to a printer’s error there are fragmentary interpolations belonging to another book, the biography of Johannes Kreisler. So the two stories alternate and repeatedly break off unexpectedly as the narrative switches between the two wildly different worlds.

Schumann reflects this in Kreisleriana, with its kaleidoscopic and unsettling range of moods and intensity of expression, its abrupt changes from passionate outbursts and tortured impulsiveness to dreamy meditation and introspection. “Utterly new worlds are being disclosed to me”, Schumann wrote in his diary during the composition of Kreisleriana, and from the work’s turbulent, crazed opening to the mysterious ghostly ride of the last piece as Kreisleriana ends enigmatically, disappearing

into the depths of the piano, there is no doubt that this is the composer at the height of his creative powers. Yet for all its apparent wildness and white-hot inspiration, there is an unmistakable inner unity in Kreisleriana. Schumann was studying JS Bach’s *The Well-Tempered Clavier* at the time - “Bach is my daily bread” he wrote to Clara – and the strict tonal scheme of Kreisleriana may well be indebted to this study. Hoffmann’s novel is unified by the character of Master Abraham, Murr’s owner and Kreisler’s mentor, and Schumann achieves structural unity in these eight character pieces in the interplay between the tonalities of G minor and B flat major – the true tonal pivot of the work. Hoffmann too adored Bach’s music and had Kreisler perform Bach’s *Goldberg Variations* at a bourgeois party – was Schumann alluding to Bach in the fugati and progression of fifths in the seventh piece?

A few years after their marriage Robert and Clara began a renewed study of Bach, as Clara wrote in her diary on January 23, 1845:

"Today we began to study counterpoint, which, despite the labour, gave me great pleasure, for I saw – what I had never thought to see – a fugue of my own, and then several others, for we continue our studies regularly every day. Robert has been seized by a real passion for fugues, and beautiful themes pour from him". Indeed, at the time Schumann described himself in their household book as being in a "Fugenpassion". The first results of this were his Four Fugues, Op.72 for piano and Clara's Three Preludes and Fugues, which were published as her Op.16, the same opus number as Robert's Kreisleriana, although there is no musical connection between the works.

In addition to Bach, Clara's remarkably effective preludes and fugues show the influence of the Schumanns' great friend Felix Mendelssohn, as well as of Robert's less rigorous concept of the Romantic fugue as a character piece.

Creativity did not come particularly easily to Clara who saw herself primarily as a pianist rather than as a composer. With her marriage

to Robert in 1840 Clara willingly assumed the traditional roles of wife and mother, somehow managing to combine them with her highly successful career as a performer as well as a teacher, an important source of income for the Schumanns since Clara earned considerably more money than her husband. Like Clara's father before him, Robert certainly encouraged Clara to compose, but as he observed in their marriage diary "to have children and a husband who is always living in the realms of the imagination do not go together with composing. She cannot work at it regularly and I am often disturbed to think how many profound ideas are lost because she does not have time to work them out".

After her marriage Clara's compositions were almost always written for special occasions such as Christmas or birthdays or at Robert's special request, so her musical output remained small, and not surprisingly she stopped composing when Robert died in 1856 and she was left with seven children to support.

In 1853 the Schumanns had been astounded by a young composer and pianist who visited them at their home in Dusseldorf. This was Johannes Brahms, whom Schumann enthusiastically hailed as "he that should come", referring to him as a "young eagle". Brahms and the Schumanns soon became devoted friends and Brahms supported Clara through the tragic period of Schumann's final illness and death. Although there continues to be speculation about the exact nature of the relationship between Brahms and Clara, she remained his staunchest supporter, and it was Clara's opinions and advice about his music that Brahms sought more than anyone else's.

It was Clara who, in 1863, dubbed Brahms' Paganini Variations his "Hexenvariationen" ("Witch's Variations"), presumably on account of their fiendish difficulty. "I have started practising them most eagerly", Clara assured him, although apparently she never played them in public. The work was written as a "monument of friendship" for the virtuoso pianist Carl Tausig, a favourite pupil of Franz

Liszt. Brahms himself appeared to have relished the technical hurdles he had set in this work, boasting to Clara that the more difficult the pieces were, the better he played, and referring to the variations as "something to break your fingers over".

Schumann had written two sets of piano studies after some of Niccolò Paganini's twenty-four Caprices for solo violin, but they did not include the last of Paganini's set, the Caprice in A minor which was to be used by, among others, Liszt, Rachmaninov and Lutoslawski as well as Brahms in his Paganini Variations. The theme itself makes a suitably basic variation text and as such Paganini had used it himself. Brahms called his variations "studies" and they explore a huge range of pianistic devices, sharing muscular as well as musical problems between the hands. Each variation concentrates on a particular technical challenge, approached almost in the manner of a finger exercise and tackling all the difficulties of leaps, double chords, polyrhythmic combinations, trills, rockets of arpeggios and

blind octaves. Brahms also paid homage to the spirit of Paganini with glissandi and imitation of stratospheric harmonics and alternating pizzicato, reflected in contrary motion by the left hand. Brahms published his Paganini Variations in two books or sets of fourteen, the fourteenth in each case developing into an extended finale. In Book One he began Variation 14 vigorously, building climax after climax and only dropping down in volume at the start of the Presto, *ma non troppo* and gradually building up again to the end. The finale of Book Two is a long crescendo, which effectively began back at the Romantically melodic Variation 12, the only one in either set in a foreign key, F major. This is a favourite Beethovenian device which gives freshness and drama to the return of the home key as the music sweeps to its powerful conclusion with the minimum of extraneous rhetoric.

© Jeremy Hayes 2008

La fantaisie, les rêves et la virtuosité

« Clara, je déborde des belles mélodies actuellement – imagine, depuis ma dernière lettre je finis un autre carnet entière des nouvelles pièces. J'ai l'intention de lui appeler Kreisleriana. Toi et une de tes idées jouent le rôle principal dedans, et je voudrais le dédier à toi – si à toi, et à personne d'autre – et puis tu souriras si doucement quand tu te découvriras là-dedans – maintenant il semble que ma musique soit si doucement et merveilleusement tortueuse, malgré toute la simplicité, toutes les complications, si éloquente et du fond du cœur ; c'est la manière dans laquelle elle émeut tous pour qui je la joue, quelque chose que j'aime faire souvent, » écrivit Robert Schumann en 1838 à sa fiancée Clara Wieck, à qui il était fiancé secrètement contre la volonté du père de Clara. Il paraît que Schumann était aiguillonné par la situation douloureuse dans laquelle il était mêlé à créer une catharsis musicale pour exprimer ses sentiments et il composa ses huit fantaisies dans seulement quatre jours. « Joue ma Kreisleriana quelquefois ! » il écrivit à Clara quelques mois plus tard, « il y a un

amour très sauvage dans quelques mouvements, et ta vie et la mienne et beaucoup de tes regards. »

Comme dans tant des œuvres de Schumann, la musique et la littérature sont inextricablement entrelacées dans Kreisleriana, qui fut inspirée par un des héros littéraires de Schumann, E.T.A. Hoffmann (1776-1822). Comme Schumann, Hoffmann était un personnage Romantique quintessenciel qui réalisa la corrélation forte entre les deux arts de la musique et la littérature – en plus, Hoffmann n'était pas un compositeur aucun moyen - et il exploita le grotesque et le bizarre dans une manière pas égalée par aucun autre écrivain Romantique. Kreisleriana est une histoire dans le *Fantasiestücke* de Hoffmann – un autre titre Schumannesque – dans laquelle un des caractères le plus excentrique fait sa première apparence. C'est Johannes Kreisler, un compositeur qui fut décrit par Hoffmann d'ayant « trop peu de la gloire dans sa constitution comme une contrepoids à la hypersensibilité et la flamme presque

destructif de sa fantaisie. Johannes était lancé va-et-vient par ses visions intérieures et ses rêves comme s'il était sur une mer éternellement violente, en cherchant en vain le refuge qui lui donnerait la paix et la sérénité dont il a besoin pour son travail. » Kreisler joue aussi un rôle important dans le dernier roman de Hoffmann, *Lebensansichten des Katers Murr* (*La Vie et les opinions du matou Murr*), un livre radical sans précédent qui, selon les affirmations, réinvente efficacement la lecture. Il prend la forme de la autobiographie du matou Murr – un féline hautement intelligent et autodidacte – dans laquelle, à cause d'une erreur du imprimeur, il y a des interpolations fragmentaires qui appartiennent à un autre livre, la biographie de Johannes Kreisler. Donc, les deux histoires alternent et s'interrompent subitement pendant que le récit passe entre les deux mondes complètement différents.

Schumann reflète ceci dans sa *Kreisleriana*, avec sa gamme troublante kaléidoscopique des humeurs et son intensité d'expression,

ses changes abrupts des démonstrations passionnées et la impulsivité tourmentée à la méditation rêveuse et l'introspection. « On me divulgue des mots complètement nouveaux, » écrit Schumann dans son journal pendant la composition de *Kreisleriana*, et du début turbulent et fendillé au tour fantomatique et mystérieux de la dernière pièce pendant que *Kreisleriana* se termine énigmatiquement, en disparaissant vers les profondeurs du piano, il n'y a aucun doute que c'est le compositeur à l'apogée de ses pouvoirs créatifs. Pourtant, malgré sa sauvagerie apparente et son inspiration ardente, il y a une unité intérieure incontestable dans *Kreisleriana*. En ce temps, Schumann étudiait *Le Clavier bien tempéré de JS Bach* – « Bach est mon pain quotidien », il écrivit à Carla – et le thème tonale stricte de *Kreisleriana* pourrait bien être redevable à cette étude. Le roman d'Hoffmann est unifié par le personnage de Master Abraham, le maître de Murr et le mentor de Kreisler, et Schumann atteint l'unité structurelle dans ces huit pièces caractères dans l'interaction entre

les tonalités de Sol mineur et Si bémol majeur – le vrai pivot de l'œuvre. Hoffmann adorait la musique de Bach aussi et Kreisler a joué les *Variations Goldberg* à une fête bourgeoise – est-ce que Schumann faisait allusion à Bach dans la fugati et la suite des quintes dans le septième morceau ?

Quelques années après leur mariage, Robert et Clara recommencèrent une étude de Bach, comme Clara écrivit dans son journal le 23 janvier 1845 : « Aujourd'hui nous commençâmes à étudier le contrepoint, et, malgré le travail, cela m'eut procuré beaucoup de plaisir, parce que je vis – ce que je ne pensa jamais à voir – ma propre fugue, et puis plusieurs autres, parce que nous continuons nos études régulièrement chaque jour. Robert a été saisi par une vraie passion pour les fugues, et des beaux thèmes coulent de lui ». En effet, à cette époque Schumann se décrivit lui-même dans leur livre du foyer comme dans un « fügenpassion ». Les premiers résultats de cela étaient ses *Quatre Fugues*, Op. 72 pour piano et les

Trois préludes et fugues de Clara, qui furent publiées comme son Op. 16, le même nombre d'opus que la *Kreisleriana* de Robert, même s'il n'y a pas un lien musical entre les œuvres.

En plus de Bach, les préludes et fugues remarquablement efficaces montrent l'influence de l'ami des Schumann, Félix Medelssohn, autant que l'influence de l'idée moins rigoureuse de Robert de la fugue Romantique comme un morceau de caractère.

La créativité ne vint pas facilement à Clara qui se voyait comme pianiste au lieu de compositeur. Avec son mariage avec Robert en 1840, Clara assumait de plein gré les rôles traditionnels d'une femme et d'une mère, en réussissant, d'une manière ou d'une autre, à les combiner avec une carrière hautement brillante comme artiste ainsi que comme professeur, une source importante de revenu pour les Schumann parce que Clara gagne considérablement plus d'argent que son mari. Comme le père de Clara avant lui, Robert encourageait Clara à composer, mais comme

il remarqua dans son journal du mariage « d'avoir les enfants et un mari qui vit toujours dans les champs de l'imagination ne va pas avec la composition. Elle ne peut pas travailler sur elle régulièrement et souvent je suis perturbé en pensant du nombre des idées profondes qui sont perdues parce qu'elle n'a pas le temps de les développer. »

Après son mariage, les compositions de Clara étaient presque toujours écrites pour les grandes occasions comme Noël ou les anniversaires ou à la demande spéciale de Robert, alors son rendement musicale restait petit, et pas étonnamment elle arrêta à composer quand Robert est mort en 1856 et elle fut laissée avec sept enfants à soutenir.

En 1853 les Schumann avaient été étonnés par un jeune compositeur et pianiste qui les avait rendu visite à leur maison à Düsseldorf. C'était Johannes Brahms, qui était acclamé avec enthousiasme par Schumann comme « lui qui devait venir », en lui parlant comme « un jeune aigle ». Bientôt Brahms et les

Schumann devinrent des amis fidèles et Brahms soutint Clara pendant la période tragique de la maladie finale de Schumann et de sa mort. Il y a toujours la spéculation sur la nature exacte des relations entre Brahms et Clara, qui continuait à être son supporteur le plus fort aussi bien que son critique le plus objectif, et les opinions de Clara et ses conseils sur sa musique étaient plus précieux à Brahms que celles de personne d'autre.

C'était Clara qui, en 1863, surnomma Les Variations Paganini de Brahms son « Hexenvariationen » (Les Variations de la sorcière), vraisemblablement à cause de leur difficulté diabolique. « Je commença à les pratiquer très avidement », Clara lui assura, bien que apparemment elle ne les ait jamais joués en public. L'œuvre fut écrit comme un 'monument de l'amitié' pour le pianiste virtuose Carl Tausig, un élève favori de Franz Liszt. Il semble que Brahms lui-même ait réjoui les obstacles techniques qu'il avait inclus dans cette œuvre, en flattant à Clara que plus les morceaux étaient difficiles, mieux il

jouait, et en disant que les variations étaient 'quelque chose pour qu'il vait casser les doigts'!

Schumann avait écrit deux séries des études pour piano d'après quelques unes des vingt-quatre Caprices pour violon solo de Niccolò Paganini, mais elles n'inclurent pas la dernière de la série de Paganini, la Caprice en La mineur qui allait être utilisée par, entre autres, Liszt, Rachmaninov et Lutoslawski ainsi que Brahms dans ses Variations Paganini. Le thème lui-même fait un texte de variation qui est convenablement simple et par conséquent Paganini l'ait utilisé lui-même. Brahms appelait ses variations 'études' et elles explorent, une grande gamme des techniques de piano, en partageant des problèmes musculaires et musicaux entre les mains. Chaque variation se concentre sur un défi technique particulier, abordé presque dans la manière d'un exercice des doigts, en s'attaquant aux toutes les difficultés des sauts, des doubles accords, des combinaisons poly-rythmiques, des trilles, des explosions des arpèges et des octaves aveugles. Brahms aussi rendit hommage à

l'esprit de Paganini avec glissandi et l'imitation des harmoniques stratosphériques et du pizzicato alternant, réfléchi en mouvement contraire par la main gauche. Brahms publia ses Variations Paganini en deux livres ou en série de quatorze, et le quatorzième dans chaque caisse se développa jusqu'à une finale étendue. Dans le premier livre, il commença la Variation 14 vigoureusement, en construisant paroxysme après paroxysme et en baissant le volume seulement au début du Presto, ma non troppo et puis en le montant progressivement vers la fin. La finale du deuxième livre est un long crescendo, qui en réalité commença avant dans la Variation 12 mélodique et Romantique., la seule dans les deux séries qui à un ton étranger, Fa majeur. Cette une technique de Beethoven favorite qui donne de la fraîcheur et du drame au retour du ton original pendant que la musique conduit vers sa conclusion puissante avec le minimum de la rhétorique étrangère.

© Jeremy Hayes 2008

Traduction © Celia Harvey 2008

Phantasie, Träume und Virtuosität

“Clara, ich fließe nun über von schönen Melodien – stell Dir vor, seit meinem letzten Brief habe ich ein ganzes Notizbuch mit neuen Stücken ausgeschrieben. Ich habe vor, es Kreisleriana zu nennen. Du und eine Deiner Ideen, ihr spielt darin eine Hauptrolle, und ich möchte es Dir widmen – ja, Dir, und niemandem anderen – und wenn Du Dich darin entdeckst, dann wirst Du so süß lächeln – meine Musik scheint jetzt so süß zu sein und so wunderbar kompliziert, trotz all der Einfachheit, all diese Komplikationen, so eloquent und von Herzen; auf diese Weise berührt es jeden, für den ich spiele, was ich gerne recht oft tue.“ So schrieb Robert Schumann 1838 an Clara Wieck, mit der er heimlich, gegen den Willen ihres Vaters, verlobt war. Es scheint, dass Schumann durch die schmerzhaft verwickelte Situation in einer musikalischen Katharsis dazu angespornt wurde, seine Gefühle auszudrücken. Er komponierte diese acht Fantasien in nur vier Tagen. “Spiel manchmal meine Kreisleriana!” schrieb er ein paar Monate später an Clara. “Es ist eine sehr wilde Liebe in wenigen

Sätzen, und auch Dein Leben und das meine und viele Deiner Blicke.”

Wie in vielen von Schumanns Werken sind auch in der Kreisleriana Musik und Literatur untrennbar verbunden. Inspiriert wurde sie von seinem literarischen Helden E.T.A. Hoffmann (1776-1822), der wie Schumann ein durch und durch romantischer Mensch war und für den die zwei Künste Literatur und Musik eng verwandt waren. Hoffmann war selbst ein passabler Komponist. Er benutzte Grotteskes und Bizarres in einer Art und Weise, die von keinem anderen romantischen Schriftsteller übertroffen wurde. Kreisleriana ist ursprünglich eine Geschichte in Hoffmanns Fantasiestücken – ein ‚schumannesker‘ Name – in der eine von Hoffmanns exzentrischsten Figuren, ein Komponist namens Johannes Kreisler, zum ersten Mal auftritt. Hoffmann beschreibt ihn als einen Mann, der mit “zu wenig Gleichmut als Gegengewicht zu seiner Überempfindlichkeit und der beinahe destruktiven Flamme seiner Phantasie beschaffen ist. Johannes wurde stets von seinen inneren Visionen und

Träumen hin- und hergeworfen, wie auf ewig stürmischer See vergeblich nach dem Hafen suchend, der ihm den Frieden und die Gelassenheit geben konnte, die er für seine Arbeit brauchte.“ Kreisler spielt auch eine bedeutende Rolle in Hoffmanns letztem Roman, Lebensansichten des Katers Murr, einem radikalen, beispiellosen Buch, das nach allgemeiner Meinung die damaligen Lesegewohnheiten auf den Kopf stellte. Der äußeren Form nach handelt es sich um die Autobiographie des Katers Murr – einer hochintelligenten Katze - in die auf Grund von drucktechnischen Fehlern fragmentarische Einschübe, die in ein anderes Buch, nämlich die Biographie von Johannes Kreisler, gehören, gelangt sind. Die zwei Geschichten brechen immer wieder unerwartet ab, und die Erzählung springt zwischen den zwei Welten, die gegensätzlicher nicht sein können, hin und her.

Schumann spiegelt dies in Kreisleriana mit kaleidoskopischen und aufreibend unruhigen Stimmungen, intensivem Ausdruck, abrupten Wechseln von leidenschaftlichen Ausbrüchen,

gequälter Impulsivität, verträumter Meditation und innerer Einkehr wider. “Völlig neue Welten haben sich mir erschlossen”, schrieb Schumann in sein Tagebuch während er Kreisleriana komponierte. Von dem turbulenten, verrückten Beginn bis zu dem mysteriösen Geisterritt des letzten Stückes, mit dem Kreisleriana rätselhaft in den Tiefen des Klaviers verschwindend endet, besteht kein Zweifel, dass der Komponist am Höhepunkt seiner kreativen Schaffenskraft ist. Bei all der offensichtlichen Wildheit und glühenden Inspiration gibt es in Kreisleriana jedoch auch eine unverwechselbare innere Einheit. Schumann beschäftigte sich zu dieser Zeit mit Bachs Wohltemperiertem Klavier – “Bach ist mein täglich Brot” schrieb er an Clara – und die Kreisleriana verdankt ihren streng tonalen Aufbau wohl diesem Studium. In Hoffmanns Roman wird durch den Charakter des Meisters Abraham, Murrs Besitzer und Kreislers Mentor, ein erzählerischer Bogen geschaffen. Schumann erreicht in seinen acht Charakterstudien strukturelle Einheit durch das Wechselspiel der Tonalitäten von g-Moll und

B-Dur – dem wahren tonalen Angelpunkt des Werkes. Hoffmann bewunderte Bachs Musik ebenfalls und lässt Kreisler auf einer bürgerlichen Feier Bachs Goldberg Variationen spielen – kann es sein, dass Schumann in den Fugati und der Quintensequenz im siebenten Stück auf Bach hinweist?

Einige Jahre nach ihrer Hochzeit begannen Robert und Clara erneut sich mit Bach zu beschäftigen, wie Clara am 23. Jänner 1845 in ihr Tagebuch schrieb: "Heute begannen wir mit dem Kontrapunkt, was mir trotz der Anstrengung viel Freude machte, denn ich erblickte, was ich niemals zu erblicken gedacht hätte: eine von mir selbst geschriebene Fuge – und dann einige weitere, denn wir setzen unsere Studien täglich und regelmäßig fort. Robert ist von einer richtigen Leidenschaft für Fugen ergriffen worden, und schöne Themen strömen aus ihm." Tatsächlich beschrieb Schumann selbst sich zu dieser Zeit im Haushaltsbuch des Paares als der "Fugenpassion" verfallen. Die ersten Folgen davon waren seine Vier Fugen, Op.72 für

Klavier und Claras Drei Präludien und Fugen, die als ihr Op.16 veröffentlicht wurden, der gleichen Opuszahl wie Schumanns Kreisleriana, obwohl es zwischen den Werken keine musikalische Verbindung gibt.

Claras bemerkenswert wirkungsvolle Präludien und Fugen zeigen neben dem Einfluss Bachs auch jenen von Felix Mendelssohn, einem guten Freund der Familie Schumann. Ebenso war sie von Schumanns freierem Konzept der romantischen Fuge als Charakterstück beeinflusst.

Es fiel Clara, die sich selbst mehr als Pianistin als als Komponistin sah, nicht leicht, kreativ zu sein. Nach ihrer Hochzeit mit Schumann im Jahr 1840 übernahm sie gerne die traditionelle Rolle der Hausfrau und Mutter, und es gelang ihr, diese mit einer sehr erfolgreichen Karriere als Pianistin und Lehrerin zu vereinbaren. Da Clara wesentlich mehr verdiente als ihr Ehemann, war ihr Einkommen für die Schumanns eine wichtige Geldquelle. Wie Claras Vater zuvor, ermutigte Schumann

Clara dazu zu komponieren, doch notierte er im gemeinsamen Ehe-Tagebuch: "Kinder und ein Ehemann, der immer im Reich der Phantasie lebt, passen schlecht zu einem Leben als Komponistin. Sie kann nicht regelmäßig arbeiten und oft bedrückt es mich daran zu denken, wie viele wertvolle Ideen verloren gehen, weil sie keine Zeit hat sie zu vollenden."

Nach ihrer Hochzeit komponierte Clara fast immer nur für besondere Anlässe wie Weihnachten oder Geburtstage oder auf spezielles Bitten Schumanns. Ihr musikalisches Oeuvre blieb klein und es überrascht nicht, dass sie, als Schumann 1856 starb und sie sieben Kinder zu ernähren hatte, mit dem Komponieren aufhörte.

1853 gewann ein junger Komponist und Pianist, der die Schumanns in ihrem Haus in Düsseldorf besuchte, deren Bewunderung. Es war Johannes Brahms, den beide enthusiastisch als "den, der kommen wird" bejubelten, und den sie den "jungen Adler" nannten. Brahms und die Schumanns wurden

bald gute Freunde und Brahms unterstützte Clara während der schweren Zeit von Schumanns Krankheit und Tod. Es gibt viele Spekulationen über die Natur der Beziehung zwischen Brahms und Clara, welche sowohl seine treueste Anhängerin als auch seine objektivste Kritikerin blieb, und deren Rat und Meinung zu seiner Musik Brahms überaus viel bedeuteten.

Es war Clara, die 1863 Brahms' Paganini-Variationen – wahrscheinlich auf Grund ihrer teuflischen Schwierigkeit – den Namen "Hexenvariationen" gab. "Ich habe begonnen sie sehr eifrig zu üben," versicherte Clara Brahms, obwohl sie die Variationen, so viel man weiß, niemals öffentlich spielte. Das Werk wurde als ein "Denkmal der Freundschaft" für den Klaviervirtuosen Carl Tausig, einen Lieblingsschüler von Franz Liszt, geschrieben. Brahms selbst scheint die technischen Hindernisse, die er in das Werk verpackt hatte, genossen zu haben. Er rühmte sich vor Clara, dass er umso besser spiele, je schwieriger die Stücke wären und sagte über die Variationen,

sie seien "etwas, bei dem man sich die Finger brechen kann".

Schumann hatte nach einigen von Niccolò Paganinis vierundzwanzig Caprices für Solo Violine zwei Reihen von Klavierstudien geschrieben, aber sie beinhalteten nicht das letzte Caprice in a-Moll, welches später unter anderem Liszt, Rachmaninow, Lutoslawski und Brahms in Paganini Variationen zur Vorlage nahmen. Dieses Thema bietet eine zweckmäßig einfache melodische Grundlage und war auch von Paganini selbst als solche verwendet worden. Brahms nannte seine Variationen "Studien" und experimentierte darin mit einem weiten Spektrum pianistischer Mittel, wobei er beide Hände vor technische und musikalische Probleme stellte. Jede Variation konzentriert sich auf eine besondere technische Herausforderung, nähert sich fast dem Charakter einer Fingerübung und verlangt die Bewältigung von Schwierigkeiten wie Sprüngen, Doppelakkorden, polyrhythmischen Kombinationen, Trillern, Arpeggios und blinden Oktaven. In einer Hommage an Paganini

schreibt Brahms weiters Glissandi und eine Imitation von stratosphärischen Harmonien und alternierenden Pizzicati, die sich in der linken Hand in gegenläufiger Bewegung spiegeln. Er veröffentlichte seine Paganini-Variationen in zwei Bänden zu je vierzehn Stücken, wobei sich jeweils das vierzehnte zu einem ausgedehnten Finale entwickelt. In Band 1 beginnt Variation 14 energisch, reiht Höhepunkt an Höhepunkt und wird erst zu Beginn des Presto, ma non troppo leiser, um dann das Ende langsam wieder aufzubauen. Das Finale von Band 2 ist ein langes Crescendo, das eigentlich schon in der romantisch melodischen Variation 12 beginnt, der einzigen in der ‚fremden‘ Tonart F-Dur. Es ist dies ein beliebtes Beethoven'sches Mittel, das der Rückkehr zur Grundtonart Frische und Dramatik verleiht und die Musik ohne überflüssige Rhetorik ihrem kraftvollen Abschluss entgegenströmen lässt.

© Jeremy Hayes 2008
Übersetzung © Barbara Zuckriegl 2008

As joint winner of the Abstract Securities Landor Competition 2007, **Iлона Тимченко** is on a long-term recording contract with Landor Records. She studied as a pianist and composer in Moscow and the Netherlands, and has performed in a wide repertory with numerous orchestras including the Orchestra of the Academic Kapelle of St. Petersburg, the Dutch Radio Philharmonic Orchestra, the Royal Philharmonic of Flanders, the Royal Philharmonic of Galicia and the Romanian Radio Orchestra and in prestigious concert halls such as the Musikverein of Vienna, the Concertgebouw of Amsterdam, the Great Hall of the Moscow Conservatory, the Kapelle of St. Petersburg and the Megaron of Athens. She has also performed chamber music with groups such as the "New Music" Chamber Orchestra, a duo with Mark Lubotsky and the recently created "Stella" Trio in Santiago de Compostella.

Iлона has premiered a number of contemporary pieces, some of which have been dedicated to her. Among other awards, she has won First

Prize at the Enescu Competition in Bucharest, Second Prize and Press Prize at the Liszt International Competition in Utrecht, a prize at the Beethoven Competition in Vienna and Third Prize at the "Maria Callas Grand Prix" in Athens.

She premiered one of her own pieces for chamber ensemble at the Festival of Modern Music of Avignon in 1998, which received an especially warm reception from the renowned composer Sofia Gubaidulina.

www.timchenko.eu

Recorded at Potton Hall, Suffolk
on 17th - 20th March 2008
Producer: Jeremy Hayes
Engineer: Paul Bailly

© & © Landor Productions 2008
The copyright in this sound recording is owned by Landor Productions Ltd and is exclusively licensed by Landor Records Ltd.
Design: Grade Design Consultants, London
Booklet Notes: Jeremy Hayes
French Translation: Celia Harvey
German Translation: Barbara Zuckriegl
Photos of Iлона Timchenko: George Harvey