



**ANNELEEN LENAERTS
DIONYSIS GRAMMENOS
SCHUMANN & SCHUBERT**
TRANSCRIPTIONS FOR CLARINET & HARP

Recording date & venue:

June 12 - 14, 2016

Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Köln

Producer: Christoph Schmitz

Recording engineers:

Holger Urbach and Michael Morawietz

Editing & mastering:

Holger Urbach Musikproduktion

www.humusic.de

Booklet text: Helen Leitner

Translations: Taaladvisie (French/German),

Brigitte Ghyselen (Dutch)

Photograph cover & booklet: Nancy Horowitz

Artwork: Piet De Ridder

Production Warner Music: Brigitte Ghyselen

www.Deutschlandfunk.de

Robert Schumann *Fantasiestücke Op. 73*

- 1 I. Zart und mit Ausdruck (3:17)
- 2 II. Lebhaft, leicht (3:37)
- 3 III. Rasch und mit Feuer (4:35)

Robert Schumann *Romanzen Op. 94*

- 4 I. Nicht schnell (3:11)
- 5 II. Einfach, innig (3:35)
- 6 III. Nicht schnell (4:30)

Clara Schumann *Gedichte aus Liebesfrühling Op. 37*

- 7 No. 2: Er ist gekommen (2:51)
- 8 No. 4: Liebst du um Schönheit (2:08)
- 9 No.11: Warum willst du andre fragen (2:09)

Franz Schubert *Arpeggione Sonata D 821 in A minor*

- 10 I. Allegro moderato (11:12)
- 11 II. Adagio (3:40)
- 12 III. Allegretto (8:31)

- 13 **Franz Schubert** *Ständchen aus Schwanengesang D 957 No. 4* (4:27)

*All arrangements for clarinet and harp
by Anneleen Lenaerts and Dionysis Grammenos*

Dionysis Grammenos, Clarinet
Anneleen Lenaerts, Harp

*Ein Vogelpaar
Macht erst mir klar
Daß nicht ein Ton
verloren war ...*

*Friedrich Rückert:
An Robert und Clara Schumann
in Leipzig dankend für ihre Tonsetzungen
zu meinem Liebesfrühling*

*A pair of birds
have made it clear to me
that not a single tone
was lost ...*

— Friedrich Rückert

Had the Duke of Guînes been a clarinetist instead of a flautist, he might have commissioned a K299: Concerto for Clarinet and Harp from Mozart, and the course of musical history could have run differently. The substantial body of flute and harp repertoire arose in no small measure from Mozart's famous concerto for the two instruments; similarly, the well-established flute, viola and harp trio combination began with Debussy's masterful Sonata L.137. As it is, clarinet and harp remains one of chamber music's more unusual pairings. The harp is an unusual instrument in any case, and fine harpists have always performed transcriptions. This recording consists entirely of transcriptions composed in the first half of the nineteenth century: masterpieces from the heyday of the German Romantic period.

Both harp and clarinet are closely associated with Romantic sensibility. The harp was of symbolic interest to the Romantics, thanks to its Biblical connotations, its association with ancient bards, and its ethereal sound. It was even an instrument for the mysterious forces of nature, playable by the wind alone — the "Eolian Harp" of Coleridge's famous poem. The early nineteenth century also marked a turning-point in harp construction: in 1810, Sébastien Erard

obtained a patent for the double-action pedal harp. Erard's double-action mechanism was capable of raising and lowering each string by two semitones, thus allowing the harp to play in all flats, naturals and sharps. This was an essential development in allowing the harp to participate in the increasingly chromatic music of the era. To this day, every concert harp maker still uses Erard's chromatic mechanism — and, to this day, one of the harp's strongest identities remains a Romantic one. The harpist's delicate fingers — or the mysterious rustling of the wind — elicit the music naturally from the strings, without any bows or hammers interceding.

Just two years after Erard released his patent, Iwan Müller developed his *clarinette omnitonique* (Paris, 1812). It had thirteen keys and a new "stuffed pad" system, allowing the Bb clarinet to play in all keys for the first time. Although Müller's system was initially regarded suspiciously in Paris, it was quickly adopted throughout Germany, as the Inventions-Clarinette. Widely recognised as the wind instrument most akin to the human voice, clarinets became increasingly important in Romantic orchestral music, especially for the expression of emotion. In his *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes* (1843/4, rev. 1855), Berlioz praised the clarinet's "beautiful instrumental soprano voice, so sonorous and rich in penetrating inflexions", and how it "provokes feelings of spleen as much as the shimmering harmonies of the Aeolian harp."

Music's ability directly to communicate emotion, without the need for any words or images as

intermediaries, is at the heart of the Romantic vision. E.T.A. Hoffmann, writing about instrumental music in his famous essay on Beethoven (also of 1810), privileges it above all other art forms – even song: “When we speak of music as an independent art, we should refer only to instrumental music which, scorning the assistance and association of another art, namely poetry, expresses that peculiar property which can be found in music only. It is the most romantic of all the arts, one might almost say the only really romantic art, for its sole object is the expression of the infinite. The lyre of Orpheus opens the doors of Orkus.”

The idea of the Romantic composer as an inspired channel for the power of music has led to much discussion of *Werktreue*, or fidelity to the work. This is relevant to questions of transcription, for *Werktreue* is frequently read as an outright ban on any interpretative practice that is not notated directly by the composer. For much of the twentieth century, even the performance of Baroque works did not diverge one iota from the score (later, it was recognised that early scores were rather more points of departure, to which the performer would add his own dynamics, improvisation and ornamentation).

Highly prescriptive performance practice continues enormously to influence

Western art music, but the primary Romantic musical approach focused more on an individual expression of emotion. Schubert, dead from typhus and syphilis at the age of thirty-one, was keenly aware of man’s essential loneliness, as well as his sensitivity: “No one feels another’s grief, no one understands another’s joy. People imagine they can reach one another. In reality they only pass each other by.”

The argument that personal intense feeling takes precedence over exactitudes of instrumentation or organisation is borne out both by the character, and the performance history, of these works. Schubert’s *Arpeggione Sonata* in A Minor D821 (1824) is forcibly always played in transcription, for the *Arpeggione* was developed by the Viennese guitar luthier Johann Georg Stauffer in 1823 – and fell into disuse just ten years later. The *Sonata* has remained a much-loved chamber work, usually performed in transcription for cello (the instrument most closely associated with the clarinet, in terms of its lyrical quality). *Schwanengesang*, from which this disc’s ‘*Ständchen*’ is taken, is in fact no deliberate song cycle, but rather a posthumous collection of Schubert’s last songs, assembled by his publisher Haslinger. There is nothing to suggest that Schubert ever intended the thirteen songs to be performed together, but the collection is unquestionably unified through its delicate, quintessentially Romantic oscillation between hope and despair.

Interestingly, *Schwanengesang* also achieved popularity beyond Vienna in no small measure due to a further transcription — Liszt’s piano version, which he performed constantly on tour at the height of “*Lisztomania*”.

Schumann was no stranger to intense emotional states, suffering as he did from alternating periods of mania and depression, which eventually saw him consigned to an asylum. His *Drei Romanzen* Op. 94 (1849) were written in the middle of one of his highly productive, manic periods, and were presented to Clara Schumann as his “hundredth opusculum”. Schumann identified, and even named, two aspects of his personality that underline his compositions: “*Eusebius*” is his lyrical, reflective self; and “*Florestan*” his passionate nature. The abrupt changes of mood within his *Fantasiestücke* Op. 73 (also 1849) call *Florestan* and *Eusebius* to mind. *Fantasiestücke* — ‘*Fantasy Pieces*’ — is also a title Schumann was fond of; he used it in several other works, and it evokes the Romantic idea that creativity is the product of the personal, unrestricted imagination. Written specifically for the clarinet, Op. 73 goes to greater extremes of character than the three *Romances* originally for oboe. The clarinet reveals itself to be both stronger, wilder even; and more tender in the singing passages.

Robert and Clara Schumann’s ‘*Rückert Lieder*’ (1850) are a joint project. All three songs recorded here are composed by Clara. There is substantial evidence that Robert regretted how domestic life held Clara back from composing, and that he hoped they would write more together. The collection is flexible in both their order, and at least in part regarding whether they are sung by a woman or a man. Of the songs recorded here No.2 is explicitly female; No.4 implicitly female. No.11 is either implicitly female, or gender-neutral: the beloved reminds the reader of the truth of the love in their eyes, regardless of what others might say or do.

There is a constant oscillation in Romantic music between joy and sadness, hope and despair, light and dark. Sehnsucht ('longing') combines the two. It was this piercing combination of sweetness and pain that Hoffmann so admired in Beethoven: "And only through this very pain in which love, hope, and joy, consumed but not destroyed, burst forth from our hearts in the deep-voiced harmony of all the passions, do we go on living and become hypnotised seers of visions!" Friedrich Rückert was delighted by the musical setting of his poems, and wrote the Schumanns a poem to thank them: "A pair of birds / have made it clear to me / that not a single tone was lost."

Western art music has, in one way or another, always been recreative. It is about the spark between the musician(s) and the composer, be this through brilliant extemporisation on an early music Urtext, or a beautifully expressive performance of a Romantic work. Great artists also need great music to express the full range of what they have to say. This is why rarer instrumental combinations have always gravitated notably towards transcriptions, and sensitively-chosen transcriptions are also not exclusively self-serving. They shed new light on their originals, because of the sounds, colours and identities they bring to the text.

In the case of the harp and the clarinet, these colours are warmly unified, profoundly evocative of the works' epoch, and of the emotional intensity of the music itself. ■

*Ein Vogelpaar
Macht erst mir klar
Daß nicht ein Ton
verloren war ...*

— Friedrich Rückert

Wäre der Duc de Guînes nicht Flötist, sondern Klarinettist gewesen, hätte er Mozart möglicherweise beauftragt, ein K. 299 für Klarinette, Harfe und Orchester zu komponieren, und die Musikgeschichte hätte einen anderen Verlauf genommen. Ein bedeutender Teil des Repertoires für Flöte und Harfe entstand in Anlehnung an Mozarts berühmtes Konzert für diese beiden Instrumente. Und auch die gängige Trio-Zusammenstellung von Flöte, Viola und Harfe begann mit Debussys meisterhafter Sonate L 137. Das Duo Klarinette und Harfe bleibt in der Kammermusik allerdings eine der ungewöhnlicheren Kombinationen. Die Harfe ist ein ungewöhnliches Instrument und hervorragende Harfenspieler haben immer auch Transkriptionen aufgeführt. Diese Aufnahme besteht komplett aus Transkriptionen, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts komponiert wurden: Meisterwerke aus der Hochzeit der deutschen Romantik.

Sowohl Harfe als auch Klarinette werden mit romantischer Empfindsamkeit assoziiert. Die Harfe hatte für die Romantiker aufgrund ihrer biblischen Konnotationen, ihrer Assoziation mit mittelalterlichen Barden und ihrem ätherischem Klang eine symbolische Bedeutung. Sie galt selbst als Instrument für die geheimnisvollen Kräfte der Natur, das vom Wind allein gespielt werden kann — die „Äolsharfe“ aus Coleridges

berühmtem Gedicht. Das frühe 19. Jahrhundert war außerdem ein Wendepunkt im Harfenbau: 1810 erhielt Sébastien Erard das Patent auf eine Pedalarharfe mit doppelter Auflösung. Erards Mechanismus machte es möglich, den Ton jeder Saite um zwei Halbtöne zu erhöhen und zu erniedrigen, und erlaubte somit das Spiel aller Kreuze, Bs und Auflösungszeichen. Das war eine entscheidende Entwicklung, dank der die Harfe in der zunehmend chromatischen Musik dieser Zeit Verwendung finden konnte.

Bis zum heutigen Tag werden Konzertharfen von Harfenbauern mit Erards chromatischem Mechanismus ausgestattet — und bis heute ist eine der stärksten Identitäten der Harfe mit der Romantik assoziiert. Die zarten Finger des Harfenisten — oder die geheimnisvolle Bewegung des Windes — entlocken den Saiten die Musik, ohne vermittelnde Hämmer oder Bögen. Nur zwei Jahre nachdem Erard sein Patent erhalten hatte, entwickelte Iwan Müller seine *Clarinete Omnitonique* (Paris, 1812). Sie hatte 13 Töne und ein neues System von luftdichten Klappen, das es zum ersten Mal ermöglichte, die B-Klarinette in allen Tonarten zu spielen. Auch wenn Müllers System in Paris anfangs mit Skepsis aufgenommen wurde, setzte es sich in Deutschland schnell als Inventions-Clarinete durch. Weithin als das Blasinstrument anerkannt, das der menschlichen Stimme am nächsten kommt, nahm die Bedeutung der Klarinette in der romantischen Orchestermusik stetig zu, besonders wenn es um den Ausdruck von Gefühlen ging. In seinem *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes* (1843/4, Revision 1855) rühmt Berlioz die Klarinette für ihre „wundervolle instrumentale Sopranostimme, so klangvoll und reich an durch-

dringenden Tonfarben“, und wie sie „Gefühle der Verdrießlichkeit ebenso zum Ausdruck bringt wie die leuchtenden Harmonien der Äolsharfe.“ Dass Musik Gefühle direkt und ohne vermittelnde Worte oder Bilder zum Ausdruck bringt, ist eine Grundidee der romantischen Vision. E.T.A. Hoffmann stellt in seinem berühmten Aufsatz über Beethoven (auch aus dem Jahre 1810) die Instrumentalmusik über alle anderen Kunstformen — selbst über das Lied: „Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche jede Hilfe, jede Beimischung einer andern Kunst (der Poesie) verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht? Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus.“

Die Idee des romantischen Komponisten als inspirierter Aufzeichner der Kraft der Musik hat zu vielen Diskussionen über die Werktreue geführt. Dies ist relevant für Fragen der Transkription, denn Werktreue wird häufig als regelrechtes Verbot jeglicher Interpretationen aufgefasst, die nicht direkt vom Komponisten notiert wurden. Über weite Strecken des 20. Jahrhunderts wich selbst die Aufführung von Werken des Barocks keinen Strich breit von der Partitur ab (auch wenn man später erkannte, dass frühe Partituren eher als Ausgangspunkt zu verstehen waren, die der Aufführende mit eigener Dynamik, Improvisation und Ausschmückung versah). Eine genau vorgeschriebene Aufführungspraxis ist in der westlichen Musik noch immer weit verbreitet, aber der romantische Ansatz legte

den Schwerpunkt mehr auf einen individuellen Ausdruck von Gefühlen. Schubert, der im Alter von 31 Jahren an Typhus und Syphilis starb, war sich der grundsätzlichen Einsamkeit des Menschen und seiner Empfindsamkeit bewusst: „Niemand fühlt den Kummer, niemand die Freude des anderen. Die Menschen glauben, Sie könnten einander berühren. In Wirklichkeit gehen sie aneinander vorbei.“

Das Argument, dass das tiefe persönliche Empfinden den Vorrang vor der Präzision der Instrumentierung oder Organisation hat, wird sowohl vom Charakter als auch der Aufführungsgeschichte dieser Werke untermauert. Schuberts Arpeggione-Sonate in A-Moll D821 (1824) wird immer als Transkription aufgeführt, da die Arpeggione von dem Wiener Geigenbauer Johann Georg Staufer 1823 erfunden wurde und schon wenige Jahre später in Vergessenheit geriet. Die Sonate ist allerdings bis heute ein beliebtes Werk der Kammermusik, in dem der Part der Arpeggione meist von einem Cello übernommen wird (dem Instrument, das hinsichtlich seiner lyrischen Qualität in die Nähe der Klarinette gestellt wird). Der Schwanengesang, aus dem das „Ständchen“ auf dieser CD entstammt, ist tatsächlich kein konzeptioneller Liederzyklus, sondern eine postum von seinem Verleger Tobias Haslinger zusammengestellte Sammlung von Schuberts letzten Liedern. Es gibt keine Hinweise darauf, dass Schubert jemals daran dachte, diese dreizehn Lieder in einer Aufführung zu vereinen, aber die Sammlung wird unbestreitbar durch ihre sanfte, durch und durch romantische Oszillation zwischen Hoffnung und Verzweiflung zusammengehalten. Interessanterweise wurde Schwanengesang weit über Wien hinaus bekannt, was zu einem nicht

geringen Teil einer weiteren Transkription zu verdanken war, nämlich Liszts Klavierfassung, die er in der Phase seiner größten Beliebtheit immer aufführte.

Schumann waren intensive emotionale Zustände nicht unbekannt, da er unter einer manischen Depression litt, die ihn schließlich in eine Heilanstalt brachte. Seine Drei Romanzen Op. 94 (1849) entstanden in einer hochproduktiven, manischen Phase. Er schenkte sie Clara Schumann als „sein hundertstes Opusculum“. Schumann erkannte und benannte zwei Aspekte seiner Persönlichkeit, die seinen Kompositionen zugrunde liegen: „Eusebius“ ist sein lyrisches, nachdenkliches Ich, „Florestan“ seine leidenschaftliche Natur. Die abrupten Stimmungsänderungen in seinen Fantasiestücken Op. 73 (ebenfalls 1849) lassen an Florestan und Eusebius denken. „Fantasiestücke“ ist ein Titel, den Schumann auch bei verschiedenen anderen Werken verwendete. Es spielt auf die romantische Idee an, dass Kreativität das Produkt der persönlichen, uneingeschränkten Fantasie ist. Op. 73 wurde für die Klarinette komponiert und zeichnet sich durch größere Gegensätze aus als die ursprünglich für Oboe geschriebenen Romanzen. Die Klarinette hat einen stärkeren, ja sogar wilderen Charakter, und ist gleichzeitig zarter in den Gesangspassagen.

Robert und Clara Schumanns „Rückert-Lieder“ (1850) waren ein gemeinsames Projekt. Alle drei hier aufgenommenen Lieder sind von Clara komponiert. Es gibt deutliche Hinweise darauf, dass Robert bedauerte, wie sehr das häusliche Leben Clara vom Komponieren abhielt, und dass er die Hoffnung hatte, mehr mit ihr zusammenzuarbeiten. Diese Sammlung ist sowohl in der Reihenfolge

der Lieder als auch (wenigstens teilweise) darin flexibel, ob sie von einem Mann oder einer Frau gesungen werden. Von den hier aufgenommenen Liedern, die alle von Clara komponiert sind, ist Nr. 2 ausdrücklich und Nr. 4 implizit für eine Frau. Nr. 11 ist entweder implizit weiblich oder geschlechtsneutral: Der oder die Geliebte erinnert den Leser an die Wahrheit der Liebe in seinen/ihren Augen, ganz gleich, was andere sagen oder tun.

In der romantischen Musik gibt es eine konstante Pendelbewegung zwischen Freude und Trauer, Hoffnung und Verzweiflung, Licht und Dunkelheit. Die Sehnsucht verbindet beide Seiten. Es war diese durchdringende Kombination aus Wonne und Schmerz, die Hoffmann so sehr an Beethoven bewunderte: „Und nur in diesem Schmerz, der Liebe, Hoffnung, Freude in sich verzehrend, aber nicht zerstörend, unsere Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklänge aller Leidenschaften zersprengen will, leben wir fort und sind entzückte Geisterseher“. Friedrich Rückert war sehr angetan von der musikalischen Umsetzung seiner Gedichte und schrieb den Schumanns zum Dank ein Gedicht: „Ein Vogelpaar / Macht erst mir klar / Dass nicht ein Ton verloren war.“

Westliche Kunstmusik hat auf die eine oder andere Weise immer eine erholsame Wirkung gesucht. Es geht um den Funken zwischen den Musikern und dem Komponisten, sei es durch eine brillante Interpretation eines frühmusikalischen Urtexts oder durch eine erhabenen ausdrucksstarke Ausführung eines Werkes der Romantik.

Große Künstler werden von großer Musik angezogen, um die komplette Bandbreite dessen

auszudrücken, was sie zu sagen haben. Dies ist der Grund, warum seltenere Instrumentenkombinationen sich mit Transkriptionen befassen haben, und einfühlsam gewählte Transkriptionen nicht ausschließlich eigennützig sind. Sie werfen ein neues Licht auf ihr Ausgangsmaterial, wegen der Klänge, Farben und Identitäten, die sie in den Text einbringen. Im Falle von Harfe und Klarinette verbinden sich diese Farben einträchtig, lassen die Epoche der Werke aufleben und machen die emotionale Intensität der Musik erfahrbar. ■



*Un couple d'oiseaux
m'a clairement
fait comprendre
qu'aucun ton n'était perdu...*

— Friedrich Rückert

Si, à défaut d'être flûtiste, le duc de Guînes avait été clarinettiste, celui-ci aurait pu commander un K. 299: Concerto pour clarinette et harpe de Mozart, ce qui aurait bien changé le cours de l'histoire de la musique. L'abondance du répertoire pour flûte et harpe doit surtout au célèbre concerto de Mozart dédié aux deux instruments. De même, la combinaison populaire de la flûte, de l'alto et de la harpe commença avec la Sonate L.137 de Debussy. L'association de la clarinette et de la harpe reste encore aujourd'hui l'une des combinaisons les plus inhabituelles de la musique de chambre. La harpe est un instrument particulier et les grands harpistes ont toujours interprété des transcriptions. Cet enregistrement est composé presque entièrement de transcriptions composées durant la première moitié du dix-neuvième siècle: des chefs-d'œuvre de l'apogée de la période romantique allemande.

La harpe et la clarinette sont étroitement liées à la sensibilité romantique. La harpe représentait un intérêt symbolique pour les romantiques, en vertu de ses connotations bibliques, son association avec les anciens bardes et ses sonorités aériennes. C'était aussi un instrument que pouvaient faire résonner les forces mystérieuses de la nature comme le vent, à l'instar de la «Harpe éolienne» du célèbre poème de Coleridge. Le début du dix-neuvième siècle marqua aussi un tournant dans la fabrication de la harpe: en 1810, Sébastien

Érard obtint un brevet pour la harpe à pédales à double mouvement. Le mécanisme d'Érard permettait de monter ou de descendre chaque corde de deux demi-tons afin de jouer toutes les tonalités bémols, naturelles et dièses. Il s'agit d'une invention essentielle qui permit à la harpe de participer à la musique chromatique de l'époque. À ce jour, tous les facteurs de harpes utilisent encore le mécanisme chromatique d'Érard, et l'une des identités les plus fortes de la harpe reste son association romantique. Les doigts délicats du harpiste, ou le mystérieux bruissement du vent, produisent naturellement de la musique à partir des cordes, sans archet ou marteau.

Seulement deux ans après le brevet d'Érard, Iwan Müller développa sa *clarinette omnitonique* (Paris, 1812). Celle-ci était dotée de treize clés et d'un nouveau système de tampons, permettant à la clarinette en si bémol de jouer dans toutes les tonalités pour la première fois. Le système de Müller fut d'abord mal reçu à Paris, mais il fut rapidement adopté en Allemagne. Reconnue généralement comme l'instrument à vent le plus semblable à la voix de l'homme, la clarinette devint très importante dans la musique symphonique romantique, particulièrement dans l'expression des émotions. Dans son *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration*

Modernes (1843/4, rév. 1855), Berlioz évoque la clarinette comme un «beau soprano instrumental, si retentissant, si riche d'accents pénétrants» et décrit la manière dont il «donne le spleen autant que les tremblantes harmonies de la harpe éolienne». La capacité directe de la musique à communiquer l'émotion, sans l'intermédiaire de mots ou d'images, est au cœur de la vision romantique. Dans son célèbre essai sur Beethoven (également en 1810), E.T.A. Hoffmann, privilégie la musique instrumentale à toutes les autres formes artistiques, même le chant: «Quand nous parlons de la musique comme d'un art indépendant, ne devrions-nous pas toujours nous restreindre à parler de la musique instrumentale, qui, se passant de toute aide ou de toute forme de juxtaposition avec une autre discipline artistique (même de la poésie), exprime la nature spécifique de la musique dans toute sa pureté, reconnaissable uniquement sous cette forme? C'est le plus romantique de tous les arts, certains diraient même le seul art qui soit véritablement romantique, car son seul objet est l'infini. La lyre d'Orphée a ouvert le portail d'Orcus.»



L'idée du compositeur romantique comme canal d'inspiration du pouvoir de la musique engendra de nombreuses controverses sur la *Werktreue*, ou la fidélité à l'œuvre originale. Cela est pertinent

en ce qui concerne la transcription, car la notion de *Werktreue* est souvent lue comme une interdiction totale de toute interprétation qui n'est pas directement dictée par le compositeur. Pendant une grande partie du vingtième siècle, même les performances d'œuvres baroques ne divergeaient pas d'un iota par rapport à la partition (plus tard, on reconnut que les premières partitions étaient plutôt des points de départ, à partir desquels l'interprète ajoutait sa propre dynamique, son improvisation et son ornementation).

La pratique de performances hautement prescriptives continue d'influencer énormément la musique occidentale, mais l'approche primaire de la musique romantique favorisait plutôt l'expression individuelle de l'émotion. Schubert, mort du typhus et de la syphilis à l'âge de trente-et-un ans, était conscient de la solitude essentielle de l'homme, ainsi que de sa sensibilité: «Personne ne comprend la peine d'autrui ni non plus sa joie. On croit toujours aller l'un vers l'autre et l'on marche seulement l'un à côté de l'autre.»

L'argument selon lequel les sentiments personnels prévalent sur les exactitudes de l'instrumentation ou l'organisation est confirmé à la fois par le caractère et l'histoire des performances de ces œuvres.

La Sonate en la mineur, D. 821 pour arpeggione de Schubert (1824) est toujours jouée en transcription, car l'arpeggione fut développé par le luthier viennois Johann Georg Staufer en 1823 et tomba dans l'oubli seulement dix ans plus tard. La Sonate reste une œuvre appréciée de la musique de chambre, jouée généralement en

transcription pour le violoncelle (l'instrument le plus étroitement associé à la clarinette, en termes de qualité lyrique). *Schwanengesang*, dont est extrait «*Ständchen*» présent sur ce disque, n'est pas un cycle de chansons délibéré, mais plutôt un recueil posthume des dernières œuvres de Schubert, assemblées par son éditeur Haslinger. Rien n'indique si Schubert souhaitait que les treize chansons soient interprétées ensemble, mais le recueil est assurément unifié à travers son oscillation romantique délicate et caractéristique entre l'espoir et le désespoir. Curieusement, *Schwanengesang* acquit également une grande popularité hors de Vienne grâce à une autre transcription, la version pour piano de Liszt, qu'il interprétait régulièrement en tournée au sommet de la «*lisztomania*».

Schumann n'était pas étranger aux états émotionnels intenses, alternant lui-même entre des périodes de manie et de dépression, ce qui lui valut d'être enfermé dans un asile. Ses trois romances opus 94 (1849) furent composées durant l'une de ses périodes maniaques les plus productives et furent présentées à Clara Schumann comme son «centième opuscule». Schumann identifia et nomma deux aspects de sa personnalité soulignant ses compositions: «*Eusebius*» représentait son côté lyrique et réfléchi, tandis que «*Florestan*» désignait sa nature passionnelle. Les changements abrupts d'ambiance dans ses *Fantasiestücke* opus 73 (également de 1849) évoquent *Florestan* et *Eusebius*. *Fantasiestücke*, «*Pièces de fantaisie*», est un titre qu'appréciait particulièrement Schumann et que ce dernier utilisa dans plusieurs œuvres. Celui-ci évoque l'idée romantique que la créativité est le fruit de l'imagination libre et personnelle. Spécialement écrit pour la clarinette,

opus 73 atteint des extrêmes bien plus larges que les trois romances, composées à l'origine pour le hautbois. La clarinette se révèle à la fois plus puissante, voire sauvage, et plus tendre dans les passages chantés.

«*Rückert Lieder*» (1850) est un projet commun de Robert et Clara Schumann. Les trois chansons enregistrées ici sont composées par Clara. Certaines indications suggèrent que Robert regrettait la manière dont la vie domestique empêchait Clara de composer, et celui-ci espérait écrire plus souvent avec elle. Le recueil est flexible en termes d'ordre et au moins en partie pour le choix d'une interprétation féminine ou masculine.

Parmi les chansons enregistrées ici, toutes composées par Clara, la n° 2 est explicitement féminine; la n° 4 est implicitement féminine. La n° 11 est soit implicitement féminine, soit neutre: l'être aimé rappelle au lecteur la vérité de leur amour, quoiqu'en disent les autres.

La musique romantique comprend une oscillation constante entre la joie et la tristesse, l'espoir et le désespoir, la lumière et l'obscurité. *Sehnsucht* («*désir*») combine les deux. C'est cette combinaison perçante de douceur et de douleur que Hoffmann admirait tant chez Beethoven: «Et c'est seulement dans cette douleur qui se consume d'amour, d'espoir, de joie, mais ne détruit pas, veut faire éclater notre poitrine dans un accord unanime de toutes les passions, que nous continuons à vivre et sommes des visionnaires ravis.» Friedrich Rückert fut ravi de l'adaptation musicale de ses poèmes et écrivit aux Schumann un poème pour les remercier: «Un couple

d'oiseaux / m'a clairement fait comprendre / qu'aucun ton n'était perdu.» La musique occidentale a toujours été, d'une manière ou d'une autre, récréative. Tout est dans l'étincelle entre le musicien et le compositeur, que ce soit à travers l'improvisation d'un Urtext, ou l'interprétation expressive d'une œuvre romantique.

Les grands artistes ont besoin d'une grande musique pour exprimer la totalité de ce qu'ils ont à dire. C'est pourquoi les combinaisons instrumentales plus rares ont toujours gravité généralement vers la transcription, et les transcriptions choisies avec sensibilité ne sont pas exclusivement égocentriques. Elles apportent un éclairage différent à leurs œuvres originales, grâce aux sons, aux couleurs et aux identités dont elles enrichissent les textes.

Dans le cas de la harpe et de la clarinette, ces couleurs sont chaleureusement unies, profondément évocatrices des œuvres de l'époque et de l'intensité émotionnelle de la musique. ■

Twee vogels hebben me duidelijk gemaakt dat geen enkele toon verloren is gegaan ...

— Friedrich Rückert

Was de hertog van Giezene een klarinettist en geen fluitist geweest, dan had hij wellicht een concerto K299 voor klarinet en harp besteld bij Mozart, met een heel ander verloop van de muziekgeschiedenis tot gevolg. Mozarts beroemde dubbelconcerto gaf immers in grote mate aanleiding tot het repertoire voor fluit en harp, net zoals Debussy's meesterlijke sonate L.137 voor fluit, altviool en harp de composities voor dit trio een boost gaf. De combinatie van klarinet en harp blijft erg ongewoon binnen de kamermuziek. Hoe dan ook blijft de harp een buitenbeentje, waardoor harpisten heel dikwijls transcripties uitvoeren. Deze opname belicht enkele transcripties van meesterwerken uit de grote Duitse romantische periode van de eerste helft van de 19de eeuw.

Zowel de harp als de klarinet worden geassocieerd met de romantische gevoeligheid. Romantici waren dol op het symbolisch belang van de harp, met haar bijbelse connotaties, de verwijzing naar oude barden, en haar etherische klank. Door de eolische harp (bespeeld door de wind) uit Coleridge's bekende gedicht werd ze zelfs het instrument van mysterieuze natuurkrachten. In het begin van de 19de eeuw kende de constructie van de harp een keerpunt, toen Sébastien Erard in 1810 het patent verkreeg voor de dubbelpedaal-harp. Door dit mechanisme werd het mogelijk om

elke snaar met twee halve tonen te verhogen of verlagen, waardoor de harp plots naast alle natuurlijke noten ook mollen en kruisen aankon. Deze ontwikkeling stelde de harp in staat om deel te nemen aan de toenemende chromatiek binnen die muzikale periode. Tot op vandaag wordt het chromatische mechanische van Erard door elke concertharpbouwer gebruikt, waardoor de harp een sterke romantische identiteit heeft gekregen. Het verfijnde spel van de vingers — of is het het mysterieuze ruisen van de wind? — ontlokt de klank op natuurlijke wijze aan de snaren, zonder tussenkomst van boog of hamers.

In 1812, net twee jaar na Erards patent, ontwikkelde Iwan Müller in Parijs zijn 'Ommitone' klarinet. Deze had 13 kleppen en een nieuw polstersysteem, dat de klarinet voor de eerste keer toeliet om in elke toonaard de volledige chromatiek te kunnen doorlopen. Müllers systeem werd aanvankelijk in Parijs erg argwanend onthaald, maar in Duitsland al snel gepromoot als de 'Inventions-Clarinette'. En omdat de klarinet algemeen wordt beschouwd als het blaasinstrument dat de menselijke stem het dichtst benadert, veroverde ze een steeds belangrijker plaats binnen de romantische orkestratie, in het bijzonder om emoties uit te drukken. In zijn *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes* (1843/4, rev. 1855), prijst Berlioz 'de prachtige instrumentale sopranenstem, zo sonoor en rijk aan doorringende stembuigingen' en hoe ze 'gevoelens van weemoed even goed weergeeft als de eolische harp met haar glinsterende harmonieken'.

Centraal in de Romantische visie staat dat muziek de emotie op een directe manier kan overbrengen, zonder tussenkomst van woord of beeld.

Wanneer hij het heeft over de instrumentale muziek, stelt E.T.A Hoffman deze in zijn beroemde essay over Beethoven (1810) boven alle andere kunstvormen, zelfs boven het lied: 'Wanneer we spreken over muziek als een onafhankelijke kunstvorm, dan zouden we enkel moeten verwijzen naar de instrumentale muziek, neerkijkend op de ondersteuning van, en associatie met andere kunsten, zoals poëzie, die de unieke eigenschap uitdrukt zoals enkel in de muziek kan worden gevonden'. Het is de meest romantische van alle kunsten, men kan bijna stellen dat het de enige echte romantische kunst is, omdat haar enige doel de uitdrukking van het oneindige is. De lier van Orfeus opent de deuren van Orcus'.

De stelling dat de romantische componist een geïnspireerd kanaal is voor de kracht van muziek heeft veel discussie teweeggebracht rond 'Werktreue', of getrouwheid tot het werk en de intentie van de componist. Dit is relevant wanneer het gaat over transcripties. Werktreue wordt dikwijls geïnterpreteerd alsof ze elke interpretatie die niet door de componist zelf werd genoteerd onmiddellijk uitsluit. Zo week doorheen een groot deel van de 20ste eeuw zelfs de uitvoering van barokke werken niet af van de partituur (hoewel later wel werd erkend dat originele partituren eerder een uitgangspunt waren waaraan de uitvoerder eigen dynamiek, improvisatie en versieringen kon toevoegen). De praktijk van het minutieuze volgen van de voorschriften blijft de Westerse muziekuitvoering erg beïnvloeden, maar de oorspronkelijke romantische muzikale benadering richtte zich meer naar een individuele emotionele expressie. Zo was Schubert, die op zijn 31ste overleed aan tyfus en syfilis, zich terdege bewust van zowel de essentiële eenzaam-

heid van de mens, als van zijn gevoeligheid: 'Niemand kan andermans verdriet of vreugde voelen. Mensen beelden zich in dat ze mekaar kunnen raken. In werkelijkheid lopen ze slechts langs elkaar heen.'

Het argument dat intens persoonlijk gevoel de juiste instrumentatie of organisatie overstijgt is ontstaan uit zowel het karakter als de uitvoeringsgeschiedenis van deze composities.

Schuberts Arpeggione Sonate in a D821 (1824) wordt eigenlijk steeds als transcriptie gespeeld, omdat ze werd geschreven voor de Arpeggione, die in 1823 werd ontwikkeld door de Weense gitaarbouwer Johann Georg Stauffer, en die amper 10 jaar later al in onbruik raakte. Deze sonate is een geliefd kamermuziekwerk, en wordt meestal uitgevoerd in haar transcriptie voor cello (het instrument dat wat betreft lyrische mogelijkheden het meest geassocieerd wordt met de klarinet). Schwanengesang, waaruit de artiesten Ständchen kozen voor deze CD, is geen liedcyclus, maar eerder een posthume bundel van Schuberts laatste liederen, verzameld door diens uitgever Tobias Haslinger. Niets wijst erop dat Schubert de intentie had om deze 13 liederen als een eenheid uit te voeren, maar de bundel vindt haar eenheid doorheen het delicate, romantische slingerbeweging tussen hoop en wanhoop. Opmerkelijk is dat het een transcriptie is die in grote mate heeft bijgedragen tot de populariteit van Schwanengesang tot ver buiten Wenen: Liszt voerde zijn pianoversie voortdurend uit tijdens zijn toernee op het hoogtepunt van de Lisztomania.

Intense emotionaliteit was Schumann niet vreemd, gekweld door perioden van manie en

depressie, die uiteindelijk zouden leiden tot een opname. Zijn Drei Romanzen op.94 (1849) werden geschreven middenin een van zijn erg productieve, manische periodes. Hij stelde ze aan Clara voor als zijn 'honderste opusculum'. Schumann identificeerde en benoemde twee aspecten van zijn persoonlijkheid die zijn composities onderlijnen: de lyrische reflecterende Eusebius, en de passionele Florestan. Deze tegengestelde figuren zijn erg aanwezig doorheen de abrupte stemmingswisselingen van de Fantasiestücke Op.73 (eveneens uit 1849). De componist hield van de titel 'fantasiestukken' en gaf deze aan meerdere werken, omdat ze de romantische idee oproepen dat creativiteit het resultaat is van een persoonlijke en grenzeloze verbeelding. Het Opus 73 werd specifiek voor de klarinet geschreven, en zoekt veel meer dan de drie oorspronkelijke Romanzen voor hobo de extremen op: de klarinet is sterker, en zelfs wilder, maar tegelijk toont ze een grotere tederheid in de lyrische passages.

De Rückert Lieder (1850) zijn een gezamenlijk project van Robert en Clara Schumann, de drie liederen in deze opname werden gecomponeerd door Clara. Er zijn duidelijke aanwijzingen dat Robert het jammer vond dat Clara omwille van haar huiselijke taken niet meer aan componeren toekwam, en dat hij hoopte dat ze samen meer zouden schrijven. Deze verzameling liederen is zowel wat volgorde als (gedeeltelijk) wat de keuze van de mannelijke of vrouwelijke stem betreft erg flexibel. Van de liederen op deze CD is het nr.2 uitgesproken vrouwelijk, het vierde is dat impliciet, het nr.11 is zowel impliciet vrouwelijk als gender neutraal: de geliefde wijst de lezer op de waarachtigheid van zijn/haar liefde, los van wat anderen zouden beweren.

In de romantische muziek is er een voortdurende spanning tussen vreugde en verdriet, hoop en wanhoop, licht en donker. De Sehnsucht (het verlangen) verbindt deze tegenstellingen. Het was deze indringende combinatie van zachtheid en pijn die Hoffmann zo heel erg bewonderde bij Beethoven: 'Enkel deze pijn houdt ons in leven en stelt ons in staat om het hogere te zien, want in deze pijn branden liefde, hoop en vreugde zonder dat ze worden vernietigd, en ze bruist op uit onze harten in een innige harmonie van alle passies!'

Friedrich Rückert was erg opgetogen over de muzikale zetting van zijn gedichten en schreef een gedicht om de Schumanns te danken: 'Ein Vogelpaar Macht erst mir klar Daß nicht ein Ton verloren war...' (Twee vogels hebben me duidelijk gemaakt dat geen enkele toon verloren is gegaan).

In feite is de Westerse muziekkunst altijd een herschepping: er is steeds de vonk tussen componist en muzikant, of deze nu overgaat via een briljante improvisatie op een oud manuscript, of via een expressieve interpretatie van een romantisch werk. Getalenteerde artiesten hebben briljante muziek nodig om zichzelf volwaardig uit te kunnen drukken. Dit is de reden waarom minder evidente instrumentale combinaties steeds hun toevlucht hebben gezocht tot transcripties. Bovendien werden zorgvuldig uitgekozen transcripties niet enkel uit eigenbelang gemaakt: door klank, kleur en identiteit werpen ze immers een nieuw licht op de originele versie. De warme versmelting van de klankkleur van de harp en de klarinet brengt de tijdsgeest van het werk en de emotionele intensiteit van de muziek op een unieke manier tot leven. ■





Anneleen Lenaerts

Belgian harpist Anneleen Lenaerts is one of the leading soloists of her instrument. In 2010 she was appointed Principal Harpist of the Vienna Philharmonic. She won no fewer than twenty-three prizes between 1997 and 2009. These include the “Grand Prix International Lily Laskine”, one of the most prestigious harp competitions in the world, and at the ARD International Music Competition in Munich. At the latter, she was both a prizewinner and winner of the Audience Prize.

As a soloist, Anneleen has performed with the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Mozarteum Orchestra, the Philadelphia Chamber Orchestra, the Polish National Radio Orchestra, the Brussels Philharmonic and the National Orchestra of Belgium, amongst others. She has made her solo debut at venues such as Carnegie Hall, the Wigmore Hall, the Salle Gaveau, the Salzburg Grosses Festspielhaus, Bozar in Brussels, and at festivals such as the Rheingau Festival, Lockenhaus festival, Moritzburg festival and the Aspen Music Festival.

She studied in Brussels and Paris. Besides harp, Anneleen studied harmony, counterpoint and fugue at the Brussels Royal Conservatory. Anneleen teaches at the Conservatorium in Maastricht, and is a faculty member of the Aspen Music Festival.

www.anneleenlenaerts.com

Dionysis Grammenos

Hailed by *Télérama*, France, as “the new Prince of the clarinet”, Dionysis Grammenos was the first ever wind player to win the Grand Prix d’Eurovision from the European Broadcasting Union. He was also crowned “European Young Musician of the Year” by the same organisation, and in 2013 he was awarded the “Rising Star” Prize by ECHO. Still only twenty-six, the virtuoso has performed in some of the world’s most prestigious venues, including Carnegie Hall, Amsterdam’s Concertgebouw, the Konzerthaus Vienna, and the Barbican Centre in London. He has worked with orchestras such as the Vienna Symphony, the Norwegian Radio Symphony, Vienna Radio Symphony, Maggio Musicale Fiorentino and the Royal Northern Sinfonia.

At the age of twenty-one, Grammenos made his conducting debut with the Vienna Chamber Orchestra. Since then, he has conducted the Festival Strings Luzern, the New Symphony Orchestra of Sofia and the German State Philharmonic Rhineland-Palatinate. He has been guided by Bernard Haitink, Christoph Eschenbach, Ari Rasilainen and Robert Spano, and in 2016, he was the first Greek to receive a Conducting Fellowship at the Aspen Music Festival. His debut CD with works by Spohr, Nielsen & Debussy together with the Vienna Radio Symphony Orchestra and Ari Rasilainen was released by naïve. His prizes include the International “Leonardo da Vinci” Award, and the Gold Medal of the City of Athens.

In Greece, he has become something of a national treasure: a stamp with his picture has recently been issued.

www.dionysisgrammenos.com

ANNELEEN LENAERTS & DIONYSIS GRAMMENOS SCHUMANN & SCHUBERT TRANSCRIPTIONS FOR CLARINET & HARP

- 01-03 **Robert Schumann**
Fantasiestücke Op. 73
- 04-06 **Robert Schumann**
Romanzen Op. 94
- 07-09 **Clara Schumann**
Gedichte aus Liebesfrühling Op. 37
No. 2: Er ist gekommen
No. 4: Liebst du um Schönheit
No. 11: Warum willst du andre fragen
- 10-12 **Franz Schubert**
Arpeggione Sonata D 821 in A minor
- 13 **Franz Schubert**
Ständchen aus Schwanengesang D 957 No. 4

Dionysis Grammenos, Clarinet
Anneleen Lenaerts, Harp



Deutschlandfunk

www.anneelenlenaerts.com | www.dionysisgrammenos.com | www.warnerclassics.com

©2016 Deutschlandradio/Anneleen Lenaerts under exclusive licence to Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company
©2016 Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company. All rights reserved. Printed in EU. Manufactured and printed in the EU