

Hans Sitt * Ernst Naumann * Carl Reinecke
Niels Wilhelm Gade * Robert Schumann



FANTASIESTÜCKE

ILYA HOFFMAN (viola) / SERGEY KOUDRIAKOV (piano)



Hans Sitt (1850 – 1922)

Drei Fantasiestücke, Op.58
Three Fantasy Pieces, op.58

- ① 1. *Allegro un poco agitato, f-Moll* [4:35]
- ② 2. *Andante, As-Dur* [5:59]
- ③ 3. *Allegretto, C-Dur* [2:37]

Ernst Naumann (1832 – 1910)

Drei Fantasiestücke, Op.5
Three Fantasy Pieces, op.5

- ④ 1. *Vivace, ma non troppo presto, A-Dur* [3:17]
- ⑤ 2. *Andante, C-Dur* [5:33]
- ⑥ 3. *Molto allegro con fuoco, a-Moll* [3:03]

Carl Reinecke (1824 – 1910)

Drei Fantasiestücke, Op.43
Three Fantasy Pieces, op.43

- ⑦ 1. *Romanze. Andante, As-Dur* [3:37]
- ⑧ 2. *Allegro molto agitato, F-Dur* [5:46]
- ⑨ 3. *Jahrmarkt-Szene (Eine Humoreske).*
 Molto vivace, G-Dur [4:13]

Niels Wilhelm Gade (1817 – 1890)

Fantasiestücke, Op.43

Fantasy Pieces, op.43

- 10 1. *Andantino con moto, F-Dur*. [3:11]
 11 2. *Allegro vivace, B-Dur*. [2:08]
 12 3. *Ballade. Moderato, g-Moll* [5:27]
 13 4. *Allegro molto vivace, As-Dur* [2:37]

Robert Schumann (1810 – 1856)

Fantasiestücke, Op.73

Fantasy Pieces, op.73

- 14 1. *Zart und mit Ausdruck, a-Moll*. [3:27]
 15 2. *Lebhaft leicht, A-Dur* [3:25]
 16 3. *Rasch und mit Feuer, fis-Moll*. [4:18]

**Total
Time
[63:53]**

Tracks 1–6 are world premiere recordings



All the compositions included in this album are entitled *Fantasiestücke* (*Fantasy Pieces*). Apparently the name *Fantasiestücke* was introduced to musical practice by Schumann, who in turn borrowed it from Hoffmann. In 1814 Hoffmann published his first three volumes of novellas under the general title of *Fantasiestücke in Callots Manier* (*Fantasy Pieces in Callot's Manner*). These essays, music reviews and fairy tales brought him his first success and fame as a writer.

The authors of *Fantasy Pieces* – Schumann, Gade, Sitt, Naumann and Reinecke – belonged to different generations and lived in different countries. However, all were connected with Leipzig to a greater or lesser degree, and this factor is important. In the 19th century a distinct school of composers evolved in Leipzig and their influence spread far beyond the German border. Leipzig, the town of Bach and Bach's circle, home of one of the most famous orchestras in the world (the Gewandhaus) and the first German Conservatory, was the ideal



place of study for budding professional musicians. This was largely due to the efforts of Mendelssohn, founder and director of the Leipzig Conservatory and chief conductor of the Gewandhaus.

The conservatory opened in 1843 and soon gained international renown. Mendelssohn himself taught composition, instrumentation and singing. For a time Schumann was his colleague there, giving classes in piano and score reading.

Several years before, in 1838, Schumann wrote his *Kreisleriana*, based on Hoffmann's *Fantasiestücke*. Probably at this time he changed the title of his earlier compositions under Hoffmann's influence: *Fantasiën* op.12 was renamed as *Fantasiestücke*, and this is the first known musical opus to bear the name. By then Schumann had written a three-movement piano Fantasia in C major (op.17), and probably he decided the shorter pieces should have a different name. Hence Schumann's *Fantasiestücke* are 'miniature' fantasies.

Neither were the Pieces op.73 in this recording originally called *Fantasy Pieces*. First entitled *Soiréestücke* and dated February 12 and 13, 1849, they were actually intended for an evening concert.

The title page of the first edition states that the pieces were written for clarinet, violin or cello (the parts were included). Dresden clarinettist Johann Kotte and Clara Wieck gave the first performance, and later there was an interpretation by renowned violinist Joseph Joachim.

In the present case, the *Fantasiestücke* are played on the viola (in the cello version). Since the range of this instrument



excludes several of the bass notes in Schumann's score, the bottom string was tuned a minor third lower than usual to play the first two pieces. The lowest note on the viola, the great octave A, can be heard, for instance, at the end of the first piece as the concluding tonic.

In 1840s Schumann was one of the most respected composers in Germany. He was dubbed a 'hero of our time' and seemed to express the spirit of that epoch. Admirers wrote of him in rapturous tones, he became an idol, a dominant figure. Naturally most of the less well-known German composers felt his influence, and his intonation can occasionally be heard in their *Fantasy Pieces*.

Niels Wilhelm Gade (1817–1890) spent nearly his entire life in Copenhagen but was well aware of German music, and Leipzig played a defining role in his career. In the early 1840s he wrote his First Symphony, but could find nobody willing to play it in Copenhagen. He sent the score to Mendelssohn, who immediately agreed to perform it. The premiere was hugely successful and Gade set off for Leipzig. Mendelssohn held him in high esteem and with the composer's assistance Gade was given a teaching position at the Conservatory and appointed second Gewandhaus conductor. After Mendelssohn's death in 1847 Gade became first conductor of the orchestra, but when war broke out between Denmark and Prussia he returned to Copenhagen. There he more or less repeated Mendelssohn's exploits in Leipzig, heading a music society and being instrumental in the foundation of the Copenhagen Conservatory, where he performed works he considered worthwhile. Some of these com-



positions were largely unknown to the general public at the time (Beethoven's Ninth Symphony and Bach's St Matthew Passion were first performed in Denmark under his direction).

Gade was highly respected as conductor and teacher, but his style as a composer proved controversial. In his youth Gade wrote a number of compositions based on Scandinavian legends (cantatas, songs, ballets, music for plays). But soon after his return from Germany national themes began to gradually disappear from his works. Scholars note that he was criticised for this. According to Grieg, Gade's explanation for this change was simple: 'One becomes tired of patriotism.'

The four *Fantasy Pieces* op.43 (1864) are some of the most frequently performed works by the composer. They were written in the Romantic style except for the *Ballade*, whose main theme is a stylised version of an ancient Northern folktale.

Hans Sitt (1850–1922) was born and brought up in Prague, but spent most of his life in Leipzig, where teaching was his primary occupation. Sitt was equally adept at playing the violin and viola. He taught the violin at the Leipzig Conservatory and played the viola in the celebrated Brodsky Quartet (the quartet was formed by Adolf Brodsky, a musician born in provincial Russia who in 1881 performed at the premiere of Tchaikovsky's Violin Concerto in Vienna).

In the 19th century most educated musicians and conservatory teachers were usually well acquainted with composition. Hans Sitt was no exception. Apart from his pedagogical works for the violin and viola, he wrote concertos for violin, viola and cello; in addition, he arranged symphonies for violin and piano (his tran-



FANTASIESTÜCKE

scriptions of Mendelssohn and Schumann symphonies are particularly well known).

The three *Fantasiestücke* on this album were actually intended for viola and were possibly used in his teaching repertoire. They are written in different keys, their tonics forming an F minor triad. Yet the cycle (short monologue – slow elegy – precipitous finale) comprises a most accomplished whole. One has the feeling these pieces are not the product of one composer, but of the entire 19th century: the themes and their development are typical for German Biedermeier music, the style for composers wary of musical innovation. In the noble impulse of the melody and the elegant refinement of the harmonic language we can hear Schumann, but this is a ‘tamed’ Schumann: the breathing is slightly shorter and the phrasing a little more predictable. As a prototype we see here neither the *Kreisleriana* nor the Fantasy, but a more reserved and traditional Quartet and Quintet.

As with Sitt, for Ernst Naumann (1832–1910) composition was a secondary occupation. Grandson of Dresden court Kapellmeister Johann Gottlieb Naumann and cousin of composer Emil Naumann, Ernst Naumann is known today mainly as the editor of Bach’s works. He prepared six volumes of Bach’s cantatas and keyboard pieces for publication as well as a nine-volume edition of his organ works. His edition of Haydn’s string quartets remained unfinished. A scholarly mind combined with love of music determined Naumann’s sphere of activity as music scholar and composer, Jena town organist and director of academic concerts. In his youth he studied at the Leipzig Conservatory and also



graduated from Leipzig University (where he wrote a dissertation on the utilisation of Pythagorean tuning in modern music).

Ernst Naumann wrote primarily chamber music, some songs and vocal church music, as well as a series of arrangements (his interests covered a wide range from Handel to Schumann). Naumann's compositions attracted the attention of Leipzig musicians and won their approval in the early 1850s. The three youthful *Fantasiestücke* for viola and piano (the composer concedes that a violin may be substituted for the viola), like the Sitt cycle, are reminiscent of Schumann yet very different in nature: *Novelletten* and *Humoreske*.

One of the founders of the Leipzig compositional tradition was Carl Reinecke (1824–1910), who lived to a ripe age. Three at Beethoven's demise and dying a year before Mahler, Reinecke witnessed the formation of the German Romantic school from beginning to end.

He taught at the Leipzig Conservatory for over forty years. The list of his pupils is impressive, including many illustrious names: Felix Weingartner, the conductor, important interpreter and researcher of Beethoven's scores; composer and classic author of violin literature Max Bruch; Hugo Riemann, one of the founders of the German school of music theory.

As a teacher Reinecke was widely known outside Germany. His pupil Janáček lived in Prague and his two former students Edvard Grieg and Christian Sinding in Norway, while the half-deranged Čiurlionis, one of the last to study with the elderly Leipzig master, worked in the small Lithuanian town of Druskininkai.



In his youth Reinecke was primarily recognised as a pianist. In 1845 he set off on a concert tour from Danzig to Riga. His gentle *legato* and poetic touch were praised by Franz Liszt (when Reinecke later settled in Paris, Liszt's daughter, the famous Cosima, took lessons with him). But the musician received a particularly warm welcome in Leipzig, where Mendelssohn and Schumann sat among the audience.

Fifteen years later he was invited to join the Leipzig Conservatory, and in 1897 the famous composer, pianist, teacher and conductor Carl Reinecke became director of that institution. Shortly before his appointment he left his previous honorary post as leader of the Gewandhaus orchestra, where he was succeeded by Arthur Nikisch. Reinecke also visited Russia, where he was renowned as composer, conductor and pianist. At his Moscow concerts he conducted his own Third Symphony and performed Beethoven's Third Concerto.

The three *Fantasiestücke* op.43 were created not by a venerable professor, but a twenty-year-old youth clearly influenced by Mendelssohn (the first two miniatures are very reminiscent of *Lieder Ohne Worte*) and Weber whose style is recognisable in the third piece, *Jahrmarkt-Szene*.

All the *Fantasiestücke* represented in this album were written in strictly classical forms and in no way transgress accepted 19th-century canons of harmony or polyphony. What does the title *Fantasy Pieces* denote in this context? Where does the element of 'fantasy' lie? At first sight there is nothing to distinguish



them from other Romantic miniatures or single them out as a specific genre.

Moreover it would appear that in the case of Schumann, who probably first applied the term to music, the title *Fantasiestücke* expresses exactly the same idea as many of his other titles. Like his *Papillons*, *Carnaval*, *Bunte Blätter* and *Dauidsbündlertänze*, the title *Fantasiestücke* promises light, 'flighty', volatile movement. This is important since Schumann's music seems not only mobile but all the time moving towards a certain goal, and even at the end of the piece a stable, regular conclusion does not always occur. Scholars have frequently noted Schumann's very unusual approach to concluding his musical phrases: he seldom positions a definite cadence where we expect it, consequently the melodies 'flow' from one to the next and the phrase rushes forward. Other composers of *Fantasiestücke* obviously attempted to imitate this aspect of Schumann's music, this singular plasticity.

Curiously enough, Schumann's attitude to fantasy was rather unusual. In one of his aphorisms the fantasy is associated with neither freedom nor improvisation: 'The silver thread of fantasy ever entwines the chain of rule!' exclaimed Schumann's Eusebius. Strange words from a hot-headed innovator! But most surprisingly Schumann's fantasy really does 'entwine the chain of rule'. While carefully respecting the existing rules of composition, he gives a powerful impression of musical freshness by a scarcely perceptible alteration of common methods.

*Elena Dvoskina, Anna Andrushkevich,
translation by Patricia Donegan*

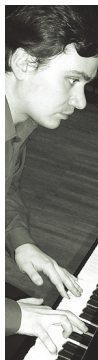


ENGLISH





Все сочинения, представленные в этом альбоме, называются *Fantasiestücke*. На русский язык это название обычно переводят как «Фантастические пьесы», что не совсем точно: оно происходит не от слова «фантастика» (Phantastik), а от слова «фантазия» (Fantasie), поэтому правильнее было бы называть их «Пьесами-фантазиями». Считается, что название *Fantasiestücke* в музыкальную практику вошло благодаря Шуману, который заимствовал его у Гофмана: в 1814 г. Гофман опубликовал первые три тома новелл, объединенных общим названием *Fantasiestücke in Callots Manier* («Фантазии в манере Калло»). Эти заметки, музыкальные рецензии и сказки принесли ему первый успех, с них началась его литературная слава. Сейчас некоторые из них с полным правом называют «фантастическими рассказами» (прекрасная дева, являющаяся в образе зеленой змеи, вполне вписывается в современные представления о «фантастической героине»). Но в немецких энциклопе-



дях авторы подчеркивают, что Гофман назвал свои сочинения именно «фантазиями», и что будет ошибкой, если слово «фантастический» появится не только в обсуждении, но и в переводах заглавия его сборника.

Между тем, в русскоязычной литературе можно встретить вариант «Фантастические пьесы в манере Калло». Наверное, ошибка в данном случае не только в том, что Гофману приписывают термин, которого он не использовал, но и в том, что его «фантазиям» при этом присваивается постоянное качество «фантастического»: изображение принципиально невозможного, небывалого. Это есть далеко не во всех гофмановских «фантазиях», многие из них – о вполне реальном мире (например, нет ничего фантастического в едких заметках Крейсlera о современной музыке). То же можно сказать и о музыкальных *Fantasiestücke*: они легко обходятся без каких бы то ни было аномалий, их мир можно назвать воображаемым, но фантастическим – едва ли.

Авторы этих пьес – Шуман, Гаде, Зитт, Науман и Райнке – принадлежали к разным поколениям и жили в разных странах. Однако все они были в той или иной степени связаны с Лейпцигом, и это представляется важным. В 19 веке в Лейпциге сложилась особая композиторская школа, влияние которой распространилось далеко за пределы Германии. Лейпциг, город Баха и Баховского общества, город одного из самых знаменитых оркестров мира (Гевандхауза) и первой немецкой консерватории, был идеальным местом для получения профессионального музыкального образования. Огромная заслуга в этом принадлежит Мендельсону,



основателю и директору Лейпцигской консерватории, главному дирижеру Гевандхауза.

Консерватория открылась в 1843 году и быстро обрела международное значение. Мендельсон сам преподавал композицию, инструментовку и пение; одно время его коллегой был Шуман, который вел класс фортепиано и чтения партитур. В консерватории большое внимание уделяли музыкальным наукам, и не случайно именно в Лейпциге получил образование Гуго Риман – ярчайший теоретик, автор знаменитого музыкального словаря и примерно двух сотен научных работ по отдельным музыкальным дисциплинам. В конце 19-го – первой половине 20-го века по его учебникам преподавали в разных европейских странах, в том числе и России.

В Лейпциге находилось и одно из лучших в мире издательств – издательство Брейткопфа и Гертеля, выпустившее первое полное собрание сочинений Баха (1851–1899), Бетховена (1862–1865), Мендельсона, Моцарта, Шумана, Шуберта (список можно продолжить). По инициативе этого издательства в 1798 году была основана «Всеобщая музыкальная газета», вскоре ставшая наиболее авторитетным музыкально-критическим изданием Германии.

Интересно, что среди авторов, которые сотрудничали с этой газетой в начале 19 века был и Гофман, и именно в Лейпциге увидели свет «Кавалер Глюк» и «Музыкальные страдания капельмейстера Крейсlera», первые рассказы, позже вошедшие в «Фантазии в манере Калло».

В 1838 г. по мотивам гофмановских *Fantasiestücke* Шуман написал «Крейслериану». Предполагают, что в тот же



период, под влиянием Гофмана, он изменил название одного из своих более ранних сочинений: «Фантазии» (*Fantasien*, op.12) были переименованы в *Fantasiestücke*, и это первый известный музыкальный опус с таким названием. К тому времени Шуман уже написал трехчастную фортепианную Фантазию до мажор (op.17), и, вероятно, ему хотелось, чтобы краткие пьесы имели другое название (такое объяснение предложено Морисом Брауном в словаре *The New Grove*, в статье *Fantasiestücke*). То есть, *Fantasiestücke* Шумана – это «штучные» фантазии, фантазии в миниатюре.

Не сразу были названы *Fantasiestücke* и его Пьесы op.73, представленные на этом диске: сначала они вышли под заголовком «Вечерние пьесы». Датированные 12 и 13 февраля 1849 года, они действительно были написаны «на вечер», для домашнего концерта.

На титульном листе первого издания было указано, что пьесы предназначены для кларнета, скрипки или виолончели (партии прилагались). Первыми их исполнителями были дрезденский кларнетист Иоганн Котте и Клара Вик, позднее их можно было услышать в интерпретации знаменитого скрипача Йозефа Иоахима.

На альте эти пьесы можно исполнить по версии, написанной для кларнета. Однако в таком случае альт вынужден довольно много играть в высоком регистре, где его тембр заметно меняется (он играет как бы фальцетом). Чтобы этого избежать, отдельные фразы альтисты переносят вниз на октаву, но при этом музыкальное движение становится ме-



нее логичным. В данном случае пьесы сыграны по виолончельной версии, так что сохраняется и естественный тембр альты, и шумановская «регистровка». Это решение необычно, потому что диапазон альты не позволяет взять несколько басовых нот, которые есть у виолончели в первых двух пьесах. Чтобы решить эту проблему, музыканты пошли на эксперимент: нижняя струна инструмента была настроена на малую терцию ниже, чем обычно. Самый низкий альтый звук при такой настройке – ля большой октавы, его можно услышать, например, в самом конце первой пьесы: это последняя нота, долго длящаяся тоника.

В 1840-е годы Шуман был одним из самых почитаемых композиторов Германии. Его называли «героем нашего времени», выразителем духа эпохи, о нем писали в восторженном, патетичном тоне, он был кумиром и властителем дум. Неудивительно, что большинство менее заметных немецких композиторов в той или иной мере испытали его влияние и что в их «Пьесах-фантазиях» порой слышны его интонации.

Нильс Вильгельм Гаде (1817–1890) почти всю жизнь прожил в Копенгагене. Однако немецкая музыка была ему хорошо известна, и Лейпциг сыграл в его жизни значительную роль. В начале 1840-х годов он написал Первую симфонию, но в Копенгагене играть ее отказались. Тогда он послал партитуру Мендельсону, который тут же взялся за исполнение. Премьера прошла с огромным успехом, и Гаде отправился в Лейпциг. С помощью Мендельсона, который высоко его оценил, он стал педагогом консерватории и вторым дирижером Гевандхауза. После смерти Мендельсо-



на в 1847 году Гаде был назначен главным дирижером оркестра, но из-за начавшейся войны между Данией и Пруссией вернулся в Копенгаген. Здесь он действовал примерно так же, как Мендельсон в Лейпциге: руководил Музыкальным обществом, способствовал основанию Консерватории, исполнял произведения, которые казались ему наиболее значительными и которые не всегда были известны публике (под его управлением в Дании впервые была исполнена Девятая симфония Бетховена и «Страсти по Матфею» Баха).

Как дирижер и просветитель он пользовался большим уважением, но его композиторский стиль вызывал споры. В молодости Гаде довольно много писал на сюжеты скандинавских легенд (кантаты, песни, балеты, музыку к спектаклям). Но вскоре после возвращения из Германии национальные темы стали постепенно исчезать из его произведений. Исследователи замечают, что его за это осуждали. Со слов Грига известно, что Гаде объяснял эту перемену просто: «От патриотизма устаешь».

Четыре фантастические пьесы ор.43 (1864 г.) относятся к числу самых исполняемых произведений этого композитора. Все они написаны в романтическом духе, за исключением «Баллады», главная тема которой стилизована под старинный северный сказ.

Ханс Зитт (1850–1922) родился и вырос в Праге, но большую часть жизни провел в Лейпциге, где его основным занятием была педагогика. Он одинаково свободно владел скрипкой и альтом: скрипку преподавал в Лейпцигской консерватории, на альте играл в прославленном квартете Брод-



ILYA HOFFMAN / SERGEY Koudriakov





ского (квартет основал Адольф Давидович Бродский, выходец из российской провинции, тот самый музыкант, который в 1881 году сыграл в Вене премьеру Скрипичного концерта Чайковского). Кроме того, Зитт великолепно знал оркестр, был дирижером, преподавал дирижирование и выполнял оркестровые транскрипции (например, широко известно его переложение «Норвежских танцев» Грига).

Умение сочинять музыку в 19 веке считалось едва ли не обязательным для образованного музыканта, и консерваторские педагоги, как правило, были хорошо знакомы с композицией. Не было исключением и Ханс Зитт. Помимо методической литературы для скрипки и альты, он писал концерты для скрипки, альты и виолончели, а также делал переложения симфоний для скрипки и фортепиано (в частности, известны его транскрипции симфоний Мендельсона и Шумана).

Три «Пьесы-фантазии», представленные на этом диске, предназначены именно для альты, и возможно использовались как учебный репертуар (автор подробно выписал аппликатуру). Цикл тонально разомкнут: тоники трех частей образуют фа-минорное трезвучие. Вместе с тем, он представляет собой очень цельным (краткий монолог – медленная элегия – стремительный финал). Этот цикл написан как будто не одним автором, а всем немецким девятнадцатым веком: склад тем и их развитие типичны для немецкого музыкального бирдмайера, стиля, в котором спокойно работали те, кто не искал новых музыкальных приемов. В благородных порывах мелодической линии и в изящной утонченности гармонического языка слышен Шуман, но это Шуман «прирученный»: дыхание



чуть короче, фраза чуть более предсказуема. Да и в качестве прототипа здесь видятся не «Крейслериана» или Фантазия, а более сдержанные, более академичные Квартет и Квинтет.

Для Эрнста Наумана (1832–1910), как и для Зитта, композиция оставалась на втором плане. Внук придворного дрезденского капельмейстера Иоганна Готлиба Наумана, двоюродный брат композитора Эмиля Наумана, Эрнст Науман сегодня известен скорее как редактор сочинений Баха. Он подготовил к печати шесть томов баховских кантат и клавирных пьес, девятитомное издание органных произведений; незаконченным осталось задуманное им издание струнных квартетов Гайдна. Научный склад ума в соединении с любовью к музыке определил круг деятельности Наумана – музыкального ученого и композитора, городского органиста Йены, директора академических концертов. В молодости он успел не только поучиться в Лейпцигской консерватории, но и окончить Лейпцигский университет (где он написал диссертацию о применении пифагорейского строя в современной музыке).

Композиторское наследие Эрнста Наумана невелико. Он писал преимущественно камерную музыку, а также песни и духовные вокальные произведения, не считая ряда аранжировок (причем его интересовал репертуар довольно разнообразный, от Генделя до Шумана). Пьесы Наумана начала 1850-х годов заставили говорить о молодом композиторе лейпцигских музыкантов и снискали их одобрение. Три юношеские «Фантастические пьесы» для альты и фортепиано (автор допускает замену альты скрипкой), как и цикл Зит-



та, наваяны Шуманом, но совсем иным: Новеллеттами и Юмореской. Невольно возникает вопрос, почему у автора нет распространенной в то время ремарки *mit Humor*, которая у немцев означает особый сплав веселости, жути, гротеска и лукавства? Она была бы здесь вполне уместна.

Одним из основателей лейпцигской композиторской традиции был Карл Райнеке (1824–1910). Он прожил долгую жизнь: ему было три года, когда умер Бетховен, его не стало за год до смерти Малера, так что ему довелось видеть весь путь становления немецкой романтической школы.

Более сорока лет Райнеке преподавал в Лейпцигской консерватории. Список его учеников внушительен, и в нем немало ярких имен: Феликс Вайнгартнер – дирижер, крупнейший интерпретатор и исследователь бетховенских партитур; композитор Макс Брух – классик скрипичной литературы; уже упоминавшийся Гуго Риман, один из основателей немецкой музыкально-теоретической школы. Как педагог, Райнеке был известен отнюдь не только в пределах Германии: в Праге работал его ученик Яначек, в Норвегии жили двое его бывших студентов – Эдвард Григ и Христиан Синдинг, в маленьком литовском городке Друскининкай творил полубезумный Чюрленис, один из последних воспитанников престарелого лейпцигского мастера.

В молодости Райнеке был известен прежде всего как пианист: в 1845 г. он отправился в концертное турне, маршрут которого пролегал от Данцига до Риги. Его мягкое легато и поэтичное туше хвалил, например, Ференц Лист (впоследствии, когда Райнеке обосновался в Париже, дочь



Листа, знаменитая Козима, брала у него уроки). Но особенно тепло музыканта приняли в Лейпциге, где в числе его слушателей были Мендельсон и Шуман.

Через пятнадцать лет он был приглашен в Лейпцигскую консерваторию, а в 1897 году знаменитый композитор, пианист, педагог и дирижер Карл Райнеке стал ее директором. Незадолго до этого назначения он оставил другой почетный пост – руководство оркестром Гевандхауза, где его сменил Артур Никиш; Райнеке бывал и в России, причем имел успех и как композитор, и как дирижер и пианист: в московских концертах он дирижировал своей Третьей симфонией, а также исполнил Третий концерт Бетховена.

Три «Пьесы-фантазии» ор.43 созданы не маститым профессором, а двадцатилетним юношей, который, по-видимому, был увлечен Мендельсоном (первые две миниатюры живо напоминают «Песни без слов») и Вебером (стиль которого узнается в третьей пьесе, «Сцена на ярмарке»).

Все представленные на диске *Fantasiestücke* написаны в строгих классических формах и ничем не нарушают канонов гармонии или полифонии, принятых в 19 веке. Что, в таком случае, означает название «Пьесы-фантазии»? В чем, в данном случае, «фантазийность»? Кажется, что нет ничего такого, что позволило бы отличить их от других романтических миниатюр и говорить о них как об особом жанре.

Более того, создается впечатление, что у Шумана, который, вероятно, привлек это слово в музыку, название *Fantasiestücke* выражает совершенно ту же идею, что и



многие другие его названия. Так же, как «Бабочки», «Карнавал», «Пестрые листки» и «Танцы давидсбюндлеров», «Пьеса-фантазия» обещает легкое, «летучее», изменчивое движение. Это представляется важным, потому что на слух музыка Шумана кажется не просто подвижной, но как бы все время к чему-то устремленной, устойчивое, привычное заключение не всегда появляется даже в конце пьесы. Исследователи не раз отмечали, что Шуман совершенно необычно поступает с завершениями музыкальных предложений: он редко пишет устойчивые окончания там, где они должны быть, так что построения плавно «впадают» одно в другое, и фраза стремится все дальше и дальше. По-видимому, именно этому свойству шумановской музыки, ее особой пластике, пытались подражать другие авторы «Пьес-фантазий».

Интересно, что отношение Шумана к фантазии было не вполне обычным; известен его афоризм, который предписывает фантазии вовсе не пресловутую «свободу» и «импровизационность»: «Да вьется вокруг цепи правил серебряная нить фантазии!» – воскликнул шумановский Эвзебий. Странно слышать это от горячего новатора, рвавшего в бой с филистерами и ратовавшего за постоянный творческий поиск. Но что самое удивительное, шумановская фантазия действительно вьется «вокруг цепи правил»: бережно относясь к существующим законам композиции, он создавал сильнейшее впечатление музыкальной свежести едва уловимым изменением известных приемов.

Елена Двоскина, Анна Андрушкевич





Alle Werke, die auf diesem Album vorgestellt sind, heißen „Fantasiestücke“. Diese Bezeichnung fand offenbar dank Schumann ihren Weg in die musikalische Praxis, der wiederum hatte sie bei Hoffmann entlehnt: 1814 veröffentlichte Hoffmann die ersten drei Bände mit Novellen, die durch die gemeinsame Überschrift „Fantasiestücke in Callots Manier“ verbunden waren. Diese Aufzeichnungen, musikalische Rezensionen und Märchen brachten ihm den ersten Erfolg, mit ihnen begann sein literarischer Ruhm.

Die Autoren der „Fantasiestücke“ – Schumann, Gade, Sitt, Naumann und Reinecke – gehörten verschiedenen Generationen an und lebten in verschiedenen Ländern. Trotzdem sind sie alle auf die eine oder andere Weise mit Leipzig verbunden, und das ist ein sehr wichtiger Moment. Im 19. Jahrhundert bildete sich in Leipzig eine besondere Kompositionsschule heraus, deren Einfluss sich weit über die Grenzen Deutschlands hinaus verbreitete. Leipzig, die Stadt Bachs und der Bachgesellschaft, die Stadt mit einem der bekannte-

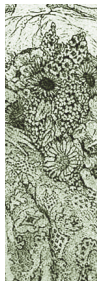


sten Orchester der Welt (Gewandhaus) und dem ersten deutschen Konservatorium, war der ideale Ort für eine professionelle musikalische Ausbildung. Dies ist vor allem Mendelssohn zu verdanken, dem Gründer und Direktor des Leipziger Konservatoriums und Chefdirigenten des Gewandhauses.

Das neue Konservatorium wurde 1843 eröffnet und gelangte sehr schnell zu Weltbedeutung. Mendelssohn selbst unterrichtete Komposition, Instrumentierung und Gesang; einige Zeit lang war Schumann sein Kollege, der die Klavierklasse leitete und Partiturlesen lehrte. Im Konservatorium legte man auf Musikwissenschaft großen Wert. Es ist kein Zufall, dass Hugo Riemann, ein herausragender Musiktheoretiker, Autor des berühmten Musiklexikons und ca. 200 wissenschaftlicher Arbeiten über die verschiedenen musikalischen Disziplinen, seine Ausbildung in Leipzig erhielt. Ende des 19. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden seine Lehrbücher in vielen europäischen Ländern verwendet, so auch in Russland.

In Leipzig befand sich auch einer der weltbesten Musikverlage – der Verlag Breitkopf & Härtel, der die ersten Gesamtausgaben Bachs (1851–1899), Beethovens (1862–1865), Mendelssohns, Mozarts, Schumanns, Schuberts (die Liste ließe sich beliebig fortsetzen) herausbrachte. Auf Initiative dieses Verlags wurde die „Allgemeine Musikalische Zeitung“ gegründet, die bald zu einer der einflussreichsten musikkritischen Schriften Deutschlands wurde.

Interessant ist, dass Anfang des 19. Jahrhunderts auch Hoffmann zu den Autoren, die mit dieser Zeitschrift zusammenarbeiteten, gehörte; hier in Leipzig erblickten der „Ritter Gluck“ und die „Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische



Leiden“ das Licht der Welt, die ersten Erzählungen aus denen später Teile der „Fantasiestücke in Callots Manier“ wurden.

Nach Motiven der Hoffmanschen „Fantasiestücke“ schrieb Schumann 1838 die „Kreisleriana“. Es ist anzunehmen, dass er auch in dieser Periode unter dem Einfluss Hoffmanns den Titel seines früheren Werkes „Fantasien“, op.12, in „Fantasiestücke“ änderte, und es ist das erste bekannte Musikstück mit dieser Bezeichnung. In jener Zeit hatte Schumann schon die dreisätzige Klavierfantasie C-Dur (op.17) geschrieben und wahrscheinlich wollte er, dass die kurzen Stücke einen anderen Titel tragen (diese Erklärung schlägt Maurice Brown im Wörterbuch „The New Grove“ vor).

Er hatte seinen „Fantasiestücken“ op.73, die auf diesem Album vorgestellt sind, auch nicht gleich diesen Namen gegeben: Ursprünglich kamen sie unter dem Titel „Soiréestücke“ heraus. Datiert auf den 12. und 13. Februar 1849, sind sie tatsächlich „für den Abend“, für ein Hauskonzert geschrieben.

Auf dem Titelblatt der Erstausgabe war angegeben, dass es sich um ein Stück für Klarinette, Geige oder Cello handelt (die Partien waren beigefügt). Ihre ersten Interpreten waren der Dresdener Klarinettist Johann Kotte und Clara Wieck, später konnte sie man in der Interpretation des bekannten Geigers Joseph Joachim hören.

In diesem Fall wurde die Cellopartie auf der Bratsche gespielt. Da der Umfang dieses Instrumentes es nicht zulässt, einige Bassnoten zu spielen, die bei Schumann vorkommen, wurde in ersten zwei Stücken die tiefe Saite der Bratsche eine kleine Terz tiefer gestimmt als üblich. Der tiefste Ton ist bei einer solchen



Stimmung das A der großen Oktave, er ist zum Beispiel zum Schluss der „Fantasiestücke“ zu hören: die allerletzte Note, die andauernde Tonika.

In den 1840er Jahren war Schumann einer der verehrtesten Komponisten Deutschlands. Man nannte ihn „Held unserer Zeit“, Ausdruckgeber des Zeitgeistes, man schrieb über ihn in einem begeisterten, pathetischen Ton, er war Idol und Herrscher über Gedanken. Es ist nicht verwunderlich, dass weniger bedeutende deutsche Komponisten in dem einen oder anderen Maß seinen Einfluss zu spüren bekamen und dass in ihren „Fantasiestücken“ bisweilen seine Intonationen zu hören sind.

Niels Wilhelm Gade (1817–1890) verbrachte fast sein ganzes Leben in Kopenhagen. Die deutsche Musik jedoch war ihm wohl vertraut, und Leipzig spielte in seinem Leben eine bedeutende Rolle. Anfang der 1840er Jahre schrieb er die Erste Sinfonie, doch in Kopenhagen weigerte man sich sie zu spielen. Daraufhin schickte er die Partitur an Mendelssohn, der sie sofort zur Aufführung brachte. Die Premiere wurde ein großer Erfolg und Gade kam nach Leipzig. Mit Hilfe Mendelssohns, der ihn sehr schätzte, wurde er Pädagoge am Leipziger Konservatorium und zweiter Dirigent am Gewandhaus. Nach dem Tode Mendelssohns 1847 wurde Gade zum Chefdirigenten des Orchesters ernannt, kehrte aber wegen des beginnenden Krieges zwischen Dänemark und Preußen nach Kopenhagen zurück. Hier wirkte er ähnlich, wie Mendelssohn es in Leipzig getan hatte: Er leitete eine Musikgesellschaft, unterstützte die Gründung eines Konservatoriums, führte Werke auf, die seiner Meinung nach zu den bedeutsamsten gehörten, aber nicht immer dem Publikum



bekannt waren (unter seiner Leitung kamen die 9. Sinfonie Beethovens und die Matthäuspassion Bachs in Dänemark zur Erstaufführung). Als Dirigent und Aufklärer genoss er überall Ansehen, aber sein kompositorischer Stil rief Meinungsverschiedenheiten hervor. In seiner Jugend schrieb Gade ziemlich viele Kantaten, Lieder, Balette und Musik zu Theateraufführungen, deren Handlung auf skandinavischen Legenden beruht. Aber bald nach seiner Rückkehr aus Deutschland verschwanden die nationalen Themen allmählich aus seinen Werken. Forscher bemerken, dass man ihn deshalb verurteilt hat. Durch Grieg ist überliefert, dass Gade selbst diesen Wandel ganz einfach erklärte: „Patriotismus ermüdet mich.“

Die vier „Fantasiestücke“ op.43 (1864) gehören zu den meist aufgeführten Werken des Komponisten. Sie sind alle im romantischen Geist geschrieben, einzige Ausnahme ist die „Ballade“, deren Hauptthema nach einer altertümlichen nordischen Sage stilisiert ist.

Hans Sitt (1850–1922), geboren und aufgewachsen in Prag, verbrachte einen Großteil seines Lebens in Leipzig, wo seine Hauptbeschäftigung die Lehre war. Sitt beherrschte Geige und Bratsche gleichermaßen gut. Er unterrichtete Geige am Konservatorium, Bratsche spielte er im berühmten Brodsky Quartett (das Quartett wurde von Adolf Davidowitsch Brodsky gegründet; ein Auswanderer aus der russischen Provinz, er ist derjenige Musiker, der 1881 in Wien die Premiere des Violinkonzerts von Tschaikowsky spielte).

Im 19. Jahrhundert war es für einen ausgebildeten Musiker fast unerlässlich, auch Musik schreiben zu können, und die Lehrer an



den Konservatorien kannten sich in der Regel in der Komposition sehr gut aus. Hans Sitt war keine Ausnahme. Neben der methodischen Literatur für Geige und Bratsche schrieb er auch Konzerte für Geige, Bratsche und Cello, ebenso bearbeitete er Sinfonien für Geige und Klavier (bekannt sind insbesondere seine Transkriptionen der Sinfonien Mendelssohns und Schumanns).

Die drei „Fantasiestücke“ auf diesem Album sind für die Bratsche gedacht und wurden wahrscheinlich auch im Lehrrepertoire verwendet. Sie sind alle in verschiedenen Tonarten geschrieben, die einen f-Moll-Dreiklang ergeben. Trotzdem sind die Stücke wie aus einem Guss (ein kurzer Monolog – eine langsame Elegie – ein zielstrebiges Finale). Es ist als ob dieser Zyklus nicht von einem Autoren geschrieben wurde, sondern vom ganzen deutschen 19. Jahrhundert: Die Beschaffenheit der Themen und ihre Entwicklung sind typisch für das deutsche musikalische Biedermeier, ein Stil, in dem alle ruhig arbeiteten, die keine neuen musikalischen Formen suchten. Im edlen Schwung der Melodie und in der Verfeinerung der harmonischen Sprache ist Schumann zu hören, allerdings ein „gezähmter“ Schumann: Der Atem etwas kürzer, die Phrase etwas vorhersagbarer. Als Prototyp ist hier nicht die „Kreisleriana“ oder die Fantasie sichtbar, sondern das zurückhaltendere, traditionellere Quartett und Quintett.

Für Ernst Naumann (1832–1910), stand die Komposition, ebenso wie für Sitt, im Hintergrund. Der Enkel des Dresdener Kapellmeisters Johann Gottlieb Naumann und Cousin des Komponisten Emil Naumann ist heute eher als Redakteur der Werke Bachs bekannt. Er bereitete die Ausgaben von 6 Bänden



mit Bachkantaten und Klavierstücken für den Druck vor, ebenso eine neunbändige Ausgabe der Orgelwerke; unvollendet blieb eine von ihm konzipierte Ausgabe der Streichquartette Haydns. Wissenschaftlicher Verstand in Verbindung mit der Liebe zur Musik bestimmte das Tätigkeitsfeld Naumanns, der Musikwissenschaftler, Komponist, Stadtorganist in Jena und Direktor akademischer Konzerte war. In seiner Jugend schaffte er es, nicht nur am Leipziger Konservatorium zu studieren, sondern er absolvierte auch die Leipziger Universität, wo er eine Dissertation über die Bedeutung der pythagoreischen Stimmung für die moderne Musik schrieb.

Sein kompositorisches Erbe ist nicht sehr groß. Er schrieb vorwiegend Kammermusik, Lieder und Kirchenlieder, die Arrangements nicht mitgezählt (dabei interessierte ihn ein recht vielseitiges Repertoire – von Händel bis Schumann). Anfang der 1850er Jahre veranlassten die Stücke Naumanns die Leipziger Musikszene über den jungen Komponisten zu sprechen, und er erwarb ihr Wohlwollen. Seine drei jugendlichen „Fantasiestücke“ für Bratsche und Klavier (der Autor lässt den Austausch von Bratsche und Geige zu), sind, wie auch Sitts Zyklus, von Schumann angehaucht, aber ganz anders: durch Novelletten und Humoreske. Unwillkürlich tritt die Frage auf, warum sich bei Naumann nicht die damals weit verbreitete Bemerkung „mit Humor“ findet, die bei den Deutschen eine besondere Mischung an Lustigkeit, Scherz, Groteske und List bezeichnet. Sie wäre hier durchaus angemessen gewesen.

Einer der Gründer der Leipziger kompositorischen Tradition war Carl Reinecke (1824–1910). Er lebte ein langes Leben: Er war drei



Jahre alt als Beethoven starb und er schied ein Jahr vor dem Tode Mahlers aus dem Leben, so war es ihm beschieden, die ganze Entwicklung der deutschen romantischen Schule mitzuverfolgen.

Mehr als 40 Jahre unterrichtete er am Leipziger Konservatorium. Die Liste seiner Schüler ist beeindruckend und in ihr finden sich nicht wenige berühmte Namen: Felix Weingartner – Dirigent und ein großer Interpret und Forscher Beethovens, der Komponist Max Bruch – eine Klassiker der Geigenliteratur; der schon erwähnte Hugo Riemann, einer der Begründer der deutschen musiktheoretischen Schule. Als Pädagoge war Reinecke weit über die Grenzen Deutschlands hinaus bekannt: in Prag wirkte sein Schüler Janáček, in Norwegen seine Schüler Edward Grieg und Christian Sinding, in dem kleinen litauischen Städtchen Druskininkai arbeitete der halbverrückte Čiurlionis, einer der letzten Zöglinge des alten Leipziger Meisters.

In seiner Jugend war Reinecke in erster Linie als Pianist bekannt: 1845 begab er sich auf eine Konzertreise, deren Route sich von Danzig bis Riga hinzog. Sein weiches Legato und seinen poetischen Anschlag lobte zum Beispiel Franz Liszt (daraufhin nahm dessen Tochter Cosima bei Reinecke, als er sich in Paris niederließ, Unterricht). Besonders warmherzig empfing man den Musiker aber in Leipzig, wo sich Mendelssohn und Schumann unter seinen Zuhörern befanden.

15 Jahre später wurde er an das Leipziger Konservatorium eingeladen, 1897 wurde der berühmte Komponist, Pianist und Lehrer dessen Direktor. Kurz davor legte er einen anderen sehr ehrenwerten Posten nieder – die Leitung des Gewandhausorchesters, die nach ihm Arthur Nikisch übernahm. Reinecke



hatte auch Russland besucht, wo er Erfolg als Komponist, Dirigent und Pianist hatte: In Moskau dirigierte er seine eigene Dritte Sinfonie und spielte das Dritte Konzert Beethovens.

Die drei „Fantasiestücke“ op.43 wurden nicht von dem ehrwürdigen Professor geschrieben, sondern von dem 20-jährigen Jüngling, der offensichtlich sehr von Mendelssohn (die ersten zwei Miniaturen erinnern sehr stark an die „Lieder ohne Worte“) und Weber (dessen Stil sich im dritten Stück finden lässt, „Jahrmarkt-Szene“) hingerissen war.

Alle auf dem Album vorgestellten „Fantasiestücke“ sind in strengen klassischen Formen geschrieben und verletzen die Harmonie- oder Polyphoniereregeln, die im 19. Jahrhundert üblich waren, nicht. Was bedeutet in diesem Fall also „Fantasiestück“? Worin besteht die „Fantasie“? Es scheint, dass es nichts Besonderes gibt, das es zuließe, diese von anderen romantischen Miniaturen zu unterscheiden und sie als eigenes Genre zu betrachten.

Mehr noch, man bekommt den Eindruck, dass bei Schumann, der höchst wahrscheinlich dieses Wort in die Musik gebracht hat, die Bezeichnung „Fantasiestücke“ genau die gleiche Idee ausdrückt, wie viele seiner anderen Bezeichnungen. So wie „Papillons“, „Carnaval“, „Bunte Blätter“ und „Davidsbündlertänze“ versprechen die „Fantasiestücke“ etwas leichtes, „fliegendes“, eine veränderliche Bewegung. Das ist sehr wichtig, weil Schumanns Musik nicht einfach beweglich erscheint, sondern auch die ganze Zeit irgendwohin zu streben scheint. Ein gewohn-



ter fester Schluss kommt oft noch nicht einmal am Ende des Stückes vor. Forscher haben des öfteren bemerkt, dass Schumann sehr ungewöhnlich mit der Vollendung einer musikalischen Phrase umgeht: selten schreibt er eine einfache Kadenz dort, wo sie sein sollte, so dass eine Struktur in die andere „fällt“ und die Phrase immer weiter strebt. Anscheinend ist es eben diese Eigenschaft seiner Musik, ihre besondere Plastik, die die anderen Autoren der „Fantasiestücke“ nachzuahmen versuchten.

Interessant, dass die Beziehung Schumanns zur Fantasie nicht ganz gewöhnlich war; bekannt ist sein Aphorismus, der der Fantasie durchaus nicht „Freiheit“ und „Improvisation“ zuschreibt: „Dass um die Kette der Regel immer der Silberfaden der Phantasie sich schlänge!“ rief der Schumann'sche Eusebius. Seltsam so etwas von einem heißblütigen Erneuerer zu hören, der sich in den Kampf mit den Philistern warf, eintretend für die ständige schöpferische Suche. Es ist erstaunlich, dass sich die Fantasien Schumanns tatsächlich „um die Ketten der Regeln“ winden: indem er sich sehr vorsichtig zu den existierenden Kompositionsgesetzen verhielt, schuf er durch kaum wahrnehmbare Änderungen der üblichen Verfahren einen sehr starken Eindruck musikalischer Frische.

*Elena Dvoskina, Anna Andrushkevich,
übersetzt von Monika Hollacher*



Sergey Koudriakov was born in Moscow in 1978. He studied under Mikhail Voskresensky at the Moscow Conservatoire and now teaches as Voskresensky's assistant. He performs solo and with renowned Russian and Western European orchestras (the Moscow Tchaikovsky Symphony Orchestra, Orchestre de la Suisse Romande, Zürich Tonhalle Orchestra, etc.). He concentrates particularly on the chamber repertoire. Among the musicians performing with him: the pianist Alexander Ghindin, cellist Denis Shapovalov and violist Ilya Hoffman. Koudriakov has participated in various music festivals, including the Festival of Radio France in Montpellier, the Ruhr Piano Festival (Germany) and the Lucerne Festival (Switzerland). He has received first prizes at the Concours de Genève (2002), the Gaetano Zinetti Competition (Italy, 2004; in a duet with Ilya Hoffman) and the Concours Géza Anda (2006).

Ilya Hoffman, the son of composer Leonid Hoffman, was born in Moscow in 1977. From childhood he studied composition with his father and also attended the Gnesin Music School (his viola teacher was Elena Ozol). He graduated from the Moscow State Conservatoire and completed post-graduate studies with Yuri Bashmet. He was winner of the Gaetano Zinetti Competition (2004, with Sergey Koudriakov) and the Vienna International Music Competition (2005), also winner of the Sir Georg Solti Foundation Award (UK). As performer and composer he has taken part in music festivals such as the Moscow Autumn Festival (Russia), the Emilia Romagna Festival (Italy), the Eesti Muusikafestivalid (Estonia) and others, as well as conducting on several occasions. He was the first performer of works by Valentin Silvestrov (*Lacrimosa* for solo viola) and Leonid Hoffman (*Four Poems* for soprano, viola and piano, *Fantasia* for viola and chamber orchestra, and *Epitaph* for viola and string orchestra).





RECORDING DETAILS

Microphones – Neumann km130; DPA (B & K) 4006 ; DPA (B & K) 4011
SCHOEPS mk2S; SCHOEPS mk41

All the microphone buffer amplifiers and pre-amplifiers are Polyhymnia
International B.V. custom built.

DSD analogue to digital converter – Meitner design by EMM Labs.
Recording, editing and mixing on Pyramix system by Merging Technologies.

Recording Producer – Michael Serebryanyi

Balance Engineer – Erdo Groot

Recording Engineer – Roger de Schot

Editor – Carl Schuurbiers

Recorded:

27–28.09.2006, 30.09.2006, 1.10.2006
5th Studio of The Russian Television
and Radio Broadcasting Company (RTR), Moscow, Russia

® & © 2007 Essential Music, P. O. Box 89, Moscow, 125252, Russia

® & © 2007 Музыка Массам, 125252, Россия, Москва, а/я 89

www.caromitis.com
www.essentialmusic.ru

CM 0092006

