CHRISTIAN IHLE HADLAND

PIANO

SCHUMANN
CHOPIN

SIMAX classics

FRÉDÉRIC CHOPIN

1 Impromptu in A flat Major, Op. 29 **03:58**

Trois Nouvelles Études **06:08**
2 Etude No. 1 in F flat **02:02**
3 Etude No. 2 in A flat major **02:21**
4 Etude No. 3 in D flat major **01:45**

5 Impromptu in F sharp Major, Op. 36 **05:00**
6 Impromptu in G flat Major, Op. 51 **05:27**
7 Rondeau, Op. 16 **11:23**

ROBERT SCHUMANN

8 Blumenstück, Op. 19 **07:06**

Waldszenen, Op. 82 **22:40**
9 Eintritt **01:49**
10 Jäger auf der Lauer **01:24**
11 Einsame Blumen **02:00**
12 Verrufene Stelle **03:42**
13 Freundliche Landschaft **01:13**
14 Herberge **02:10**
15 Vogel als Prophet **03:38**
16 Jagdlied **02:43**
17 Abschied **04:01**

CHRISTIAN IHLE HADLAND

PIANO

ROBERT SCHUMANN: BLUMENSTÜCK OP. 19 · WALDSZENEN OP. 82 FRÉDÉRIC CHOPIN: IMPROMPTUS 1,2,3 · RONDEAU IN E FLAT MAJOR, OP. 16 · 3 NOUVELLE ETUDES POSTHUME

by Malcolm MacDonald

The 1830s and 1840s saw startling developments in the field of piano music. At the hands of Haydn, Mozart and Beethoven, the principal genres of the pianoforte repertoire had tended to divide into large-scale sonata compositions or dance music. But after them a number of daring composer-pianists (above all Liszt, Chopin, Schumann) vastly extended the boundaries of piano technique – as the piano itself was going rapid development – and with it raised the short lyric piece, as a carrier of deep poetic feeling that reflected the wayward currents of emotion, to a much more important position than it had previously held. Even works apparently intended for the development of the player's technical capacities, such as keyboard studies, revealed artistic qualities and expressive content that became their primary rather than secondary purpose. The works on this programme reflect that development in different ways.

The earliest work here is Chopin's **Rondeau in E flat major, op. 16**; composed in Paris in 1832, the piece it dates from the period when Chopin was starting to make his mark in that city, and is dedicated to his pupil Caroline Hartmann (who would die young in 1834). This comparatively large-scale work begins with a complex and technically demanding Introduction in C minor (the relative minor of the main key), establishing a mood of affliction and romantic *Sturm und Drang* which is dispelled by the lilting and capricious principal Rondo theme in E flat major. The main part of the work, the Rondo

proper, is vivacious despite the somewhat more stately mien of the second theme. All the materials are effectively developed with some crowd-pleasing feats of decoration and prestidigitation, before the coda, which sets out in brilliant style but subsides into a more subdued vein just before the end.

Chopin's three numbered *Impromptus* were composed as separate works at various times between 1837 and 1842 (an earlier *Impromptu*, composed in 1833-4, was only published after his death). They are fairly substantial pieces, though not on the scale of the Scherzos and Ballades. The Impromptu was only beginning to establish itself as a separate genre (though Schubert had composed two sets of four in 1827), its rationale being that it should be a piece conveying a certain improvisational spontaneity and therefore freedom – though certainly not arbitrariness or incoherence – of form. The Chopin impromptus conform to this general idea. For each, Chopin chose a ternary form, with quicker outer sections either side of a contrasting slower, reflective central episode, rounded off by a coda. They are also highly poetic works, featuring some of his subtlest and most elegant melodic writing.

Starting with a brilliant introductory passage, the **Impromptu No. 1 in A flat major, op. 29** dates from 1837, when Chopin was beginning his affair with George Sand, and is dedicated to an aristocratic piano-pupil, Countess Caroline de Lobau. The delicate triplet figuration in the whirling outer sections give them something of the character of an étude, while the nocturne-like middle section – arrived at via a bell-like transition – with its ardent melody, is more sombre and reflective, in F minor (relative minor to A flat). The first section is reprised almost verbatim before the charmingly hesitant coda.

Impromptu No. 2 in F sharp major, op. 36 dates from 1839; Chopin had taken offence at his usual publisher, Maurice Schlesinger and allowed this piece to be published by the rival firm of Troupenas. In contrast to the brilliant movement of the A flat Impromptu, the F sharp maintains a certain hauteur, opening in moderate tempo with a chordal accompaniment to the main melody. The narrative character is enhanced by the middle section, in D major, which develops in heroic style to a climax only to be suddenly broken off as the music returns, by an unexpected modulation, to the opening idea, now in F major and considerably varied. The coda, with its filigree figuration, is unusually extended and features virtuosic scalic passages for the right hand.

The **Impromptu No. 3 in G flat, op. 51** was dedicated to Countess Jeanne Esterhazy, a member of one of the leading families of the Austrian Empire. Superficially this piece seems to tread a similar path to the A flat Impromptu (whose main theme appears to be referred to at the opening), but its character is more melancholic while its technique is richer. The impression of artless improvisation is here achieved with great artfulness, more successfully than in the two previous works. The time-signature is 12/8, allowing a greater flexibility in melodic writing, and the melodic materials themselves are extensively varied on reappearance. The middle section features some discreet rhythmic complexies, and this section is recalled at the end of the piece.

There had been many studies and exercises for the piano – some of them by composers of real gifts and stature, such as Clementi, Cramer, Czerny, Field and Moscheles – before Chopin published his set of *12 Études***,** op. 10, in 1833. But at a stroke this opus transformed the genre from a didactic one of modest hand- and finger-exercises designed to improve aspects of keyboard technique, to true compositions in their own right which, while they might indeed set the player specific technical challenges, projected a powerful, even profound expressive character of their own. For this, it seems, we have to thank a violinist: the greatest violinist of his time, Niccolò Paganini. The Genoese magician of the bow had taken Europe by storm with the dazzling technique of his playing, and his compositions designed to show off that technique. In the process he elevated the figure of the virtuoso instrumentalist-composer to a new iconic status, of which the chief beneficiaries were the leading pianist-composers of the day, especially Chopin and Liszt. In May 1829 the 19-year-old Chopin attended Paganini's first concert in Warsaw; mesmerized by the Italian's performing skills, he immediately sought to compose a piano work that would parallel his positively acrobatic virtuosity.

The resulting op. 10 Études, conceived in the spirit of Paganini's violin-playing, were extremely difficult: Chopin himself considered that only Franz Liszt (to whom they were dedicated) could play them properly. Only four years elapsed before, in 1837, they were complemented by Chopin's second set of *12 Études*, op. 25, dedicated to Liszt's mistress, the Countess Marie d'Agoult. Here again we are confronted with a fantastic range of keyboard challenges and an equally varied alternation of poetic contrasts. After this Chopin produced only one other – and much more modest – set of studies, the ***Trois Nouvelles Études***, composed in the winter of 1839-40. He assigned no opus

number to them, no doubt because they were not originally designed as a separate publication but commissioned to be part of *Méthode des méthodes*, a new anthology of keyboard studies edited by the great pianist-composer Ignaz Moscheles, some of whose works Chopin admired (and who admired Chopin's pianist innovations in his turn), and the distinguished Belgian musicologist and teacher François-Joseph Fétis. These three pieces are generally considered simpler than the highly bravura writing of op. 10 and op. 25 sets, more within the technical command of the average pianist while developing the student's facility: but they are the brilliantly conceived and highly effective, the equal of the earlier sets in sheer inventive power and melodic charm, and thus have plenty to offer the virtuoso.

The first of the *Nouvelles Études*, in F minor, is a study in cross rhythms of three against four. The initial tempo is slow, the music almost hesitant, though the piece gathers momentum in due course. A mysterious, rather gloomy atmosphere persists throughout, however, becoming annxious and fretful as the piece develops. The main melodic material is carried in the right hand, and the two hands also etch different rhythmic patterns simultaneously that interlock to create an intimate but vibrant texture of flowing two-part counterpoint. The piece works up to a short-lived climax and then ebbs away into a ghostly, crepuscular coda.

The second étude, in A flat major, also focusses on a rhythmic topic – cross-rhythms of two against three – but is entirely different in character, brighter and more optimistic. The right hand has the elegantly expressive first theme, while the left takes the contrasting, ruminative second one. Likewise the accompaniments shift hands: in the left in the piece's outer sections, in the right in the middle section.

The third and last of these *Nouvelles Études* is in D flat major, and is technically the most challenging of them. It is a study in contrasted *legato* and *staccato* playing, sometimes even in the same hand: for example the right hand has to enunciate both a *legato* melody and its *staccato* accompaniment. The mood, however, is elegantly playful, the tempo unhurried.

Robert Schumann was not a performing virtuoso like Chopin – though that had been his original intention before he was baulked by self-inflicted injury to his hands. Instead,

the wealth of solo piano music that he composed in the late 1830s marked his emergence as a great composer while practically redefining the possibilities of the genre. While most of his piano works of 1838-39 were suite-like collections of miniatures, sometimes linked by psychological programmes or the free play of fantasy, he also composed three somewhat larger, more self-contained works – the *Arabeske*, op. 18, *Blumenstück*, op. 19 and *Humoreske*, op. 20. Of the three the ***Blumenstück* (Flower Piece)**, composed in Vienna, where Schumann was exploring avenues for publishing his music review *Neue Zeitung für Musik*, is the least frequently heard today. The work is dedicated to Majorin Friederike Serre auf Maxen, the wife of Anton Serre – the Serres, despite being friends of Schumann's erstwhile teacher Friedrich Wieck – were among the few people who encouraged him in his romance with Wieck's daughter Clara, whom he would eventually marry in 1840. It is significant that Schumann then gave the original manuscript of *Blumenstück* to Clara, along with that of the song-cycle *Myrthen*, as a bridal gift.

His original title for this work was *Guirlande* (Garland), and in a letter of January 1839 to Clara Wieck from Vienna he described it as 'variations, but not upon any theme … everything is interwoven in such a peculiar way'. The principal key of *Blumenstück* is D flat major, and the 'interweaving' is evident at once from the way that Schumann numbered the different sections (there are nine in all, disregarding the coda): I-II-III-II-IV-V Minore-II-IV-II. It will be seen that section II returns (in varied form) three times, thus creating a sort of ritornello effect, and section IV recurs once, helping to frame section V, which acts as the traditional 'minor-key variation'. On the smaller scale a falling four-note motif which he had already associated with Clara in *Carnaval* weaves its way through the whole work (the thread that binds the garland, perhaps). Rather than being a depiction of any particular flowers, Schumann's idea seems to have been a reflection of the romantic emotions which a flower or a bouquet may inspire in people who are in love. Later he was prone to dismiss *Blumenstück* as merely an elegant salon piece, but in fact it has a lot of the combination of fantasy and psychological penetration that distinguishes his more celebrated piano compositions.

After his great piano-music harvest of the 1830s, Schumann virtually forsook piano music for song. He did not return to composition for the piano until the mid-1840s. In 1848 he wrote the short and technically easy pieces of his *Album für die Jugend*, and

then went on to compose ***Waldszenen*** – an informal sequence of nine movements which, though not specifically for young players, are more extended essays in the same poetic vein, with an expressive simplicity unlike the piano works of the 1830s. He was able to complete the entire work in just over a week, starting on 29 December 1848 and finishing on 6 January of the new year.

Waldszenen is situated on the cusp of two expressive worlds. On one level it resembles children's music in the manner of Schumann's own *Kinderszenen* or *Album für die Jugend:* it appears to offer a series of portraits of woodland scenes for young listeners. Indeed, some of the movements would be within the capabilities of young performers. But certainly not all of them: some movements are very challenging technically, and there are places where the music seems to stray into a nightmare world far from childish sensibilities.

These 'Forest Scenes' explore a profound strain of German romanticism, a fantasy-world of inns and hunters, lonely flowers, prophetic birds, shadowed valleys and haunted thickets. The scenes are also meant to represent a full day hunting game, exploring nature, sharing companionship, and contemplating life and dreams. While some movements rely for their appeal on uncomplicated charm, others strike a deeper note of atmosphere and evocation, especially No.4, 'A haunted Place' with its uneasy rhythms and sombre chromaticism. Schumann prefaced this number with a grisly poem by Friedrich Hebbel, and his wife Clara so disapproved of it that she always omitted it from her performances of the piece. The most famous movement, and justly so, is No.7, 'The Bird as prophet', with its exquisite birdsong in an ominous piano setting. And the final 'Farewell' contains all the delicate nostalgia of which Schumann was capable.

ROBERT SCHUMANN: BLUMENSTÜCK OP. 19 · WALDSZENEN OP. 82 FRÉDÉRIC CHOPIN: IMPROMPTUS 1,2,3 · RONDEAU IN E FLAT MAJOR, OP. 16 · 3 NOUVELLE ETUDES POSTHUME

av Malcolm MacDonald

I 1830 – og 40 – årene var klavermusikken i rivende utvikling. I hendene på Haydn, Mozart og Beethoven fordelte repertoaret seg tilsynelatende mellom sonateformer i stor skala og dansemusikk. Men i kjølvannet av dette ble de pianotekniske grensene utfordret av et antall uredde komponister som også var pianister, (først og fremst Liszt, Chopin og Schumann). Det spilte også inn at klaveret som instrument var i rask utvikling. Det korte lyriske stykket, som gav mulighet til å formidle poetiske stemninger og uforutsigbare følelser, fikk en mer sentral stilling enn tidligere. Selv musikk som først og fremst hadde til hensikt å utvikle utøverens tekniske ferdigheter, som rene øvelser, åpenbarte nå kunstneriske kvaliteter og så ut til å ha uttrykksfullt innhold som overordnet mål. Verkene på denne innspillingen gjenspeiler denne utviklingen på ulike måter.

Det tidligste verket er Chopins **Rondo i Ess-dur, op. 16**; komponert i Paris i 1832. Stykket skriver seg fra perioden da Chopins arbeid begynte å bli lagt merke til i denne byen, og det er tilegnet hans elev Caroline Hartmann (som skulle dø ung i 1834). Dette relativt stort anlagte verket innledes med et sammensatt og teknisk krevende forløp i C-moll (paralleltonearten til hovedtonearten). Det etablerer en stemning av sorgfull, romantisk *Sturm und Drang* som deretter blir fordrevet av et muntert og ustadig rondo-hovedtema i Ess-dur. Hoveddelen av verket, selve rondoen, er livlig, trass i den

noe majestetiske minen som sidetemaet setter opp. Materialet blir effektivt utviklet og gjøglende pyntet med noen publikumsfrierier, før en briljant coda åpner og gradvis trekker seg tilbake mot en mer stillferdig avslutning.

Chopins tre nummererte *Impromptus* ble komponert som uavhengige verk på ulike tidspunkter i perioden mellom 1837 og 1842 (en tidligere *Impromptu*, skrevet i 1833-34, ble først utgitt etter komponistens død). Som verk er de vesentlige, men likevel ikke samme omfang som scherzoene og balladene. Impromptu var først nylig etablert som selvstendig formprinsipp (selv om Schubert hadde komponert to samlinger med fire impromptus i hver, i 1827). Sjangerens berettigelse syntes å være å kunne formidle en viss improviserende spontanitet og dermed formmessig frihet – og likevel unngå å bevege seg over i det vilkårlige og usammenhengende. Chopins impromptus framstår i overenstemmelse med denne grunnleggende ideen. Chopin gav dem en tredelt form, med hurtigere yttersatser på hver side av en langsom, reflekterende sentral episode, avrundet av en coda. De er også svært poetiske og kjennetegnes av flere av de mest finstemte og elegante melodier Chopin har skrevet.

Impromptu No. 1 i Ass-dur, op. 29 er datert 1837, samme år som Chopin innledet sitt forhold til George Sand. Den åpner med en strålende innledende passasje, og er tilegnet en aristokratisk pianoelev, grevinne Caroline de Lobau. De utsøkte triolfigurene i de virvlende yttersatsene gir disse et etydelignende preg. En overgang med karakter av klokkeklang bringer oss over i en nocturne-aktige midtdel, hvis lidenskapelige melodi er mørkere og mer tenksom, i F-moll (paralleltoneart til Ass-dur). Den første delen blir gjentatt nesten nøyaktig før en yndefullt nølende coda.

Impromptu No. 2 i Fiss-dur, op. 36 skriver seg fra 1839. Chopin var røket uklar med sin faste forlegger, Maurice Schlesinger, og hadde gitt tillatelse til å publisere dette stykket hos konkurrenten Troupenas. I motsetning til det glitrende forløpet i det første impromptu i Ass, opprettholder dette i Fiss en viss stolthet, der det åpner i moderat tempo med en melodi understøttet av akkorder. Dette fortellende preget blir sterkere i midtdelen, som går i D-dur og folder seg heltemodig ut mot et klimaks, for så plutselig å bli avbrutt idet musikken, gjennom en uventet modulasjon, vender tilbake til ideen fra åpningen, nå i F-dur og svært variert. Den uvanlig utvidede codaen har filigransaktige figurasjoner og virtuose skalabevegelser i høyre hånd.

Impromptu No. 3 i Gess-dur, op. 51 var tilegnet grevinne Jeanne Esterhazy, et medlem av en av de mest framstående familiene i det østerrikske imperiet. På overflaten ser dette stykket ut til å gjennomgå et tilsvarende forløp som impromptu i Ass (hvis hovedtema tilsynelatende blir referert til i åpningen), men dette har en mer melankolsk karakter og er teknisk mer omfattende. Et inntrykk av uanstrengt improvisasjon oppnås her med stor kunstferdighet, på en mer vellykket måte enn i de to foregående verkene. Taktarten er 12/8, noe som tillater smidigere melodiske linjer, og det melodiske materialet blir selv grundig variert hver gang det opptrer. Midtdelen kjennetegnes av utsøkte rytmiske floker, og denne delen blir hentet opp igjen mot slutten av stykket.

Det var blitt skrevet en rekke etyder og øvelser for piano av begavede og høyt ansette komponister - som Clementi, Cramer, Czerny, Field og Moscheles – før Chopin publiserte sin samling *12 Études***,** op. 10, i 1833. Men med ett slag forandret dette opuset sjangeren fra beskjedne hånd- og fingerøvelser med pedagogisk formål, utformet for å forbedre pianotekniske ferdigheter, til virkelige komposisjoner i sin egen rett. Selv om de saktens kunne by utøveren spesielle tekniske utfordringer, utstrålte de en kraftfull, dyptloddende og særpreget personlighet. Det kan se ut som om vi bør takke en fiolinist for dette: tidens største, Niccolò Paganini. Denne buemagikeren fra Genova hadde tatt Europa med storm med sin blendende spilleteknikk, og komposisjonene hans var laget for nettopp å demonstrere denne. Han hevet forestillingen om den virtuose utøverkomponisten til ikoniske høyder, en status som hans to samtidige ledende pianister og komponister, Chopin og Liszt, nøt spesielt godt av. I mai 1829 var den 19 år gamle Chopin til stede på Paganinis første konsert i Warszawa. Overveldet av italienerens utøvende evner ville han umiddelbart komponere et klaververk som kunne måle seg med denne, i positiv forstand, akrobatiske virtuositeten.

Etydene som fulgte, *Études* op. 10, utformet i Paganinis ånd, var ekstremt krevende: Chopin vurderte selv at kun Franz Liszt (som de var tilegnet) kunne spille dem skikkelig. Det gikk ikke mer enn fire år før etydene, i 1837, ble supplert med Chopins neste samling, *12 etyder*, op. 25, tilegnet Liszts elskerinne, grevinnen Marie d'Agoult. Her blir vi igjen møtt av et fabelaktig utvalg pianistiske utfordringer og tilsvarende varierte poetiske kontraster. Etter denne skrev Chopin bare én ytterligere – og mye mer beskjeden – samling etyder, ***Trois Nouvelles Études***, komponert vinteren 1839-40.

Disse fikk ikke noe opusnummer, utvilsomt fordi de ikke opprinnelig var tenkt som en uavhengig utgivelse. De var bestilt som en del av *Méthode des méthodes*, en ny antologi av klaverstudier redigert av den kjente pianisten og komponisten Ignaz Moscheles, hvis verker Chopin beundret (og som på sin side beundret Chopins nyvinninger som pianist), og den anerkjente belgiske musikkviteren og læreren François-Joseph Fétis. Disse tre stykkene er generelt regnet for å være enklere enn de bravurpregede samlingene op. 10 og op. 25. De holder seg i større grad innenfor hva en gjennomsnittlig pianist kan makte teknisk, samtidig som de utvikler studentens ferdigheter. Likevel er de lysende utformet og høyst effektive, helt på linje med de tidligere samlingene i oppfinnsomhet og melodisk sjarm. De har dermed mer enn nok å tilby den virtuose.

Den første av *Nouvelles Études*, i F-moll, er en studie i kryssende rytmer, tre mot fire. Det innledende tempoet er langsomt, musikken er nesten nølende, selv om stykket snart opparbeider seg vekt. En mystisk, nokså dyster atmosfære vedvarer gjennom hele verket og utvikler etter hvert et urolig og utålmodig preg. Det melodiske hovedmaterialet er holdt i høyre hånd, og de to hendene avtegner samtidig ulike rytmiske mønstre som griper inn i hverandre og utgjør et inderlig, dirrende sammenvevet tostemt kontrapunkt som flyter framover. Stykket bygger seg opp mot et kortvarjg høydepunkt og trekker seg deretter tilbake i en spøkelsesaktig, tusmørk coda.

Den andre etyden, i Ass-dur, har også et rytmisk fokus – polyrytmer av to mot tre – men har et helt annet, lysere og mer optimistisk uttrykk. Det elegante, uttrykksfulle hovedtemaet ligger i høyre hånd, mens den venstre tar seg av det kontrasterende, grublende sidetemaet. På samme måte bytter akkompagnementet hender: det ligger i venstre hånd i yttersatsene og i høyre hånd i midtdelen.

Den tredje og siste av disse *Nouvelles Études* går i Dess-dur, og er teknisk den mest utfordrende av de tre. Stykket er en studie i forskjellen mellom legato og stakkato utførelse, noen ganger til og med innenfor samme hånd: For eksempel må høyre hånd formgi både en legato melodi og dens stakkato akkompagnement. Stemningen er imidlertid elegant lekende, og tempoet er rolig.

Robert Schumann var ikke selv utøvende virtuos som Chopin – selv om dette hadde vært hans opprinnelige mål før en selvpåført skade i hendene hindret ham i det. I stedet ble den store mengden musikk han skrev for solo piano mot slutten av 1830-årene, et tegn på hvordan Schumann vokste som komponist og hvordan musikken hans redefinerte potensialet i sjangeren. Det meste av pianomusikken han skrev i 1838 og 1839 var suitelignende samlinger av miniatyrer, noen ganger bundet sammen av psykologiske programmer eller fri fantasi. Men han komponerte også tre større, tildels mer frittstående verker –*Arabeske*, op. 18, *Blumenstück*, op. 19 og *Humoreske*, op. 20. Av de tre er ***Blumenstück,*** det minst spilte i dag. Det er komponert i Wien, der Schumann undersøkte mulighetene for utgivelse av musikktidsskriftet sitt, *Neue Zeitung für Musik*. Verket er tilegnet Majorin Friederike Serre auf Maxen, Anton Serres hustru. Familien Serre var, til tross for at de også var venner av Schumanns tidligere lærer Friedrich Wieck – blant de få som stilte seg bak Schumanns romanse med Wiecks datter Clara, kvinnen Schumann til slutt skulle gifte seg med i 1840. Det er verdt å merke seg at Schumann ved denne anledningen gav originalmanuskriptet til *Blumenstück* til Clara i bryllupsgave, sammen med sangsyklusen *Myrthen*.

Opprinnelig gav han verket tittelen *Guirlande* (krans), og i et brev til Clara Wieck fra Wien i januar 1839 beskrev han det som 'variasjoner, men ikke over noe tema […] alt er på en eiendommelig måte vevet inn i hverandre.'. Hovedtonearten i *Blumenstück* er Dess-dur, og det 'sammenvevde' står umiddelbart tydelig fram i måten Schumann har nummerert de ulike delene på. Det er ni i alt, om man ser bort fra codaen: I-II-III-II-IV-V Minore-II-IV-II. Del II kommer tilbake i variert form tre ganger, og skaper på denne måten en slags ritornell-effekt. Del IV dukker opp igjen én gang som en ramme rundt del V, som på denne måten framstår som en tradisjonell mollvariasjon. På et mer detaljert nivå vever et fallende firetoners motiv, som Schumann allerede hadde knyttet til Clara i stykket *Carnaval,* seg gjennom hele verket (kanskje er det tråden som holder kransen sammen). Heller enn å framstille bestemte blomstertyper, virker det som Schumanns idé har vært å gjenspeile de romantiske følelsene en blomst eller en bukett kan vekke hos mennesker som er forelsket. Senere var han tilbøyelig til å avvise *Blumenstück* som lite annet enn elegant salongmusikk, men i virkeligheten sammenstiller dette stykket mye av den fantasien og psykologiske gjennomslagskraften som finnes i hans mer anerkjente komposisjoner for piano.

Etter de kunstnerisk fruktbare 1830-årene forsaket Schumann i praksis klavermusikken til fordel for å skrive sanger. Han vendte ikke tilbake til pianoet før midt i 1840-årene. I 1848 skrev han de korte og teknisk ukompliserte stykkene i *Album für die Jugend*, før han fortsatte med ***Waldszenen*** – en uformell sekvens på ni satser. Selv om disse ikke uttrykkelig er laget for unge utøvere, må man likevel kunne se dem som utvidede forsøk i samme poetiske gate, med en uttrykksfull enkelhet som adskiller seg fra pianostykkene fra 1830-årene. Hele verket ble skrevet ferdig på litt over en uke; han begynte 29. desember 1848 og var ferdig 6. januar året etter.

Waldszenen vipper mellom to uttrykksverdener. På ett nivå kan det minne om musikk for barn, tilsvarende Schumanns egne *Kinderszenen* eller *Album für die Jugend.* Verket framstiller tilsynelatende en serie naturscener fra skogen for unge lyttere. Faktisk er noen av satsene innenfor unge pianisters kapasitet. Men utvilsomt gjelder det ikke alle: Noen satser er svært teknisk krevende, og flere steder beveger musikken seg inn i en mareritlignende verden langt fra barnets følsomhet.

Disse 'skogsbildene' setter dyptliggende strømmer i tysk romantikk i scene; en oppdiktet verden av vertshus og jegere, ensomme blomster, profetiske fugler, skyggefulle daler og forheksede kratt. Scenene er også tenkt å framstå som daglange jaktspill, der man utforsker naturen i sosialt samvær, tenker over livet og drømmer om framtiden. Mens noen av satsene tiltaler oss med ukomplisert sjarm, slår andre an dypere strenger av følelser og stemninger, særlig nummer fire, 'Et forhekset sted' med sine ubehagelige rytmer og dystre kromatikk. Schumann innleder dette stykket med uhyggelige diktlinjer av Friedrich Hebbel, og hans kone Clara mislikte det så sterkt at hun alltid utelot det fra sine framføringer av verket. Den mest berømte satsen er med rette nummer syv, 'Fuglen som sannsiger', med sin utsøkte fuglesang og illevarslende klaverstemme. Og den avsluttende 'Farvel' inneholder all den finstemte nostalgi som Schumann var i stand til å frambringe.

Christian Ihle Hadland was born in Stavanger in 1983. He received his first lessons at the age of eight. At the age of eleven he was enrolled at the Rogaland Music Conservatory, and later he studied with professor Jiri Hlinka, the teacher of among others Leif Ove Andsnes, at the Barratt Due Institute of Music in Oslo.

Christian Ihle Hadland has made his mark in both national and international venues, and is today considered on of the finest Norwegian classical pianists. He has played with all the major Norwegian symphony orchestras, and has been invited to play with orchestras such as the London Symphony Orchestra, the Bavarian Radio Orchestra and the Czech Radio Orchestra.

He is a highly sought-after chamber musician, and has appeared several times in prestigious festivals such as the Risør Festival of Chamber Music, the Bergen International Festival and Kissinger Sommer in Bad Kissingen. He has collaborated with among others Janine Jansen, Henning Kraggerud, Lars Anders Tomter, Truls Mørk, Clemens Hagen, Christian Poltera, Renée Fleming and Ivry Gitlis.

Christian Ihle Hadland er født i Stavanger i 1983. Sin første musikkundervisning mottok han i en alder av åtte år. Senere fulgte studier ved Rogaland Musikkonservatorium i Stavanger og ved Barratt Dues Musikkinstitutt i Oslo, der han studerte hos den anerkjente tsjekkiske klaverpedagogen Jiri Hlinka, professor til blant andre Leif Ove Andsnes.

Christian Ihle Hadland har de siste årene markert seg betydelig i så vel norsk som internasjonalt musikkliv, og regnes i dag blant de fremste norske pianister. Han har spilt med samtlige norske symfoniorkestre, og har også hatt invitasjoner til blant andre London Symphony Orchestra, Bayerische Rundfunk Orchester og det Tsjekkiske filharmoniske orkester.

Han er en svært ettertraktet kammermusiker og har opptrådt ved flere anledninger ved prestisjetunge festivaler som Risør Kammermusikkfest, Festspillene i Bergen og Kissinger Sommer i Bad Kissingen. Blant samspillpartnere hører Janine Jansen, Henning Kraggerud, Lars Anders Tomter, Truls Mørk, Clemens Hagen, Christian Poltera, Renée Fleming og Ivry Gitlis.

Recorded 4-6 September 2009 in Sofienberg kirke

Producer and Editor: Krzysztof Drab
Balance engineer: Arne Akselberg
Mastering: Arne Akselberg at Abbey Road Studios
Piano technician: Eric Schandall

Liner notes: Malcolm MacDonald
Translation: Hild Borchgrevink
Cover design: Martin Kvamme
Photos: Observatoriet

Executive producer: Erik Gard Amundsen

Released with support from Fond for utøvende kunstnere

©&℗2010 Grappa Musikkforlag AS
All trademarks and logos are protected. All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved. Unauthorized copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.
ISRC: NOFZS1007010-170
PSC1307

PSC1307