

# Robert SCHUMANN

## *Fantasies*

Fantasiestücke, Op. 12  
Kreisleriana, Op. 16  
Fantasie in C major, Op. 17  
Arabeske, Op. 18  
Nachtstücke, Op. 23  
Fantasiestücke, Op. 111  
Gesänge der Frühë, Op. 133

Burkard  
SCHLISSMANN

  
SUPER AUDIO CD

 divine art

## Vol. I

### **Kreisleriana, Op. 16**

- |    |       |   |      |
|----|-------|---|------|
| 1. | I.    | Äußerst bewegt  | 3:16 |
| 2. | II.   | Sehr innig und nicht zu rasch – Intermezzo I (Sehr lebhaft) – Erstes Tempo – Intermezzo II (Etwas bewegter) – Langsamer – Adagio – Erstes Tempo | 9:48 |
| 3. | III.  | Sehr aufgeregt – Etwas langsamer – Erstes Tempo – Noch schneller  | 5:04 |
| 4. | IV.   | Sehr langsam – Bewegter – Erstes Tempo – Adagio   | 3:49 |
| 5. | V.    | Sehr lebhaft  | 3:22 |
| 6. | VI.   | Sehr langsam – Etwas bewegter – Erstes Tempo  | 4:47 |
| 7. | VII.  | Sehr rasch – Noch schneller – Etwas langsamer   | 2:11 |
| 8. | VIII. | Schnell und spielend  | 4:47 |

### **Fantasie in C major, Op. 17**

- |     |      |   |       |
|-----|------|---|-------|
| 9.  | I.   | Durchaus fantastisch und leidenschaftlich vorzutragen | 12:50 |
| 10. | II.  | Mäßig. Durchaus energisch                             | 8:11  |
| 11. | III. | Langsam getragen. Durchweg leise zu halten            | 9:03  |

### **Arabeske, Op. 18**

- |     |  |   |      |
|-----|--|---|------|
| 12. |  | Leicht und zart – Minore I (Etwas langsamer) – Tempo I – Minore II (Etwas langsamer) – Tempo I – Zum Schluß (Langsam) | 7:14 |
|-----|--|---|------|

Total playing time 73:13

## Vol. II

### **Fantasiestücke, Op. 12**

#### *Heft I | Book I | Livre I*

- |    |      |                                    |      |
|----|------|------------------------------------|------|
| 1. | I.   | Des Abends (Sehr innig zu spielen) | 3:59 |
| 2. | II.  | Aufschwung (Sehr rasch)            | 3:22 |
| 3. | III. | Warum ? (Langsam und zart)         | 2:53 |
| 4. | IV.  | Grillen (Mit Humor)                | 3:38 |

#### *Heft II | Book II | Livre II*

- |    |     |   |      |
|----|-----|---|------|
| 5. | V.  | In der Nacht (Mit Leidenschaft – Etwas langsamer – Tempo I)       | 4:24 |
| 6. | VI. | Fabel (Langsam – Schnell – Langsam – Schnell – Tempo I – Langsam) | 3:04 |

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 7. | VII. Traumes Wirren (Äußerst lebhaft)                                    | 2:58 |
| 8. | VIII. Ende vom Lied (Mit gutem Humor – Etwas lebhafter – Tempo I – Coda) | 5:36 |

### **Arabeske, Op. 18**

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 9. | Leicht und zart – Minore I (Etwas langsamer) – Tempo I – Minore II (Etwas langsamer) – Tempo I – Zum Schluß (Langsam) | 7:01 |
|----|---|------|

### **Fantasiestücke, Op. 12**

#### *Heft I*

- |     |                                       |      |
|-----|---------------------------------------|------|
| 10. | I. Des Abends (Sehr innig zu spielen) | 3:47 |
|-----|---------------------------------------|------|

Total playing time 40:47

## Vol. III

### **Nachtstücke, Op. 23**

- |    |                                    |      |
|----|------------------------------------|------|
| 1. | I. Mehr langsam, oft zurückhaltend | 4:17 |
| 2. | II. Markiert und lebhaft           | 4:27 |
| 3. | III. Mit großer Lebhaftigkeit      | 3:38 |
| 4. | IV. Ad libitum – Einfach           | 3:32 |

### **Drei Fantasiestücke, Op. 111**

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 5. | I. Sehr rasch, mit leidenschaftlichem Vortrag        | 2:18 |
| 6. | II. Ziemlich langsam – Etwas bewegter – Erstes Tempo | 5:08 |
| 7. | III. Kräftig und sehr markiert                       | 3:27 |

### **Gesänge der Frühe, Op. 133**

#### *Der hohen Dichterin Bettina gewidmet*

- |     |   |      |
|-----|---|------|
| 8.  | I. Im ruhigen Tempo                               | 2:40 |
| 9.  | II. Belebt, nicht zu rasch                        | 2:11 |
| 10. | III. Lebhaft                                      | 2:22 |
| 11. | IV. Bewegt  | 2:26 |
| 12. | V. Im Anfang ruhiges, im Verlauf bewegteres Tempo | 3:08 |

Total playing time 39:28

***Twilight, the turmoil of dreams*** ... In a frenzy between poetry, illusion, hallucination, love, obsession, transcendental transfiguration or ecstatic longing of the soul and reality.

### Robert Schumann's phantasmagorias

Even though Robert Schumann's first works, Op. 1 to Op. 23 (composed between 1827 and 1839), are dedicated exclusively to the solo piano, it is the compositions for *one voice and piano* that, in their combination of literature and music, contribute to the decisive understanding of Robert Schumann and his power of thought with regard to the association of poetry, illusion and reality.

In his Liederkreis Op. 24 No. 3, we encounter the song "Ich wandelte unter den Bäumen", whose text by **Heinrich Heine** (1797 - 1856) served as the inspiration for Schumann's unique and ingenious setting.

I walked among the trees  
Alone with my grief;  
There came the old dreaming,  
And crept into my heart.

Who taught you this little word,  
You little birds in the airy heights?  
Silence still! When my heart hears it,  
Then it hurts so much once more.

"There came a maiden gone,  
She sang it all the time,  
Then we little birds caught  
The pretty, golden word."

You shall tell me that no more,  
You beautiful little birds;  
You want to steal my sorrow,  
But I trust no one.

The message of the bird in the third verse of this song is an illusion: Schumann makes us "understand" it by using a key that is never (!) established and is therefore unconvincing, even unreal. It should

be emphasised that this tonality consists of a single chord repeated almost without alteration. It is interesting to see how Schumann succeeds here in integrating this third verse into the structure of the entire song: The first verse ends on the melodically most important note, while the second verse ends on an even lower note - and it is this last note that becomes the carrier of the 'unreal chord' of the third verse, a chord that he allows to sound uninterruptedly, without development or change. This chord, which is introduced like a shock, is repeated almost obsessively. And then Schumann takes up the key of the first verse again - without a transition - as if nothing had happened. Through these "procedures" he had found the means to musically evoke a kind of *vision or hallucination*.

Numerous writers such as Gérard de Nerval, Hölderlin and Charles Lamb attempted to replace logical thinking, rationalism, with a new form of understanding.

Schumann is the representative of this trend in **music**. Anyone who listens attentively to Schumann's music will recognise this illogical, irrational, almost crazy aspect. However, we remain in the realm of commonplace banalities if we do not specify exactly how he succeeds in conveying this impression to us. We may feel the effects of the methods he uses - perhaps they will resonate a deep sensation in us, but we cannot say that we "understand" them.

So everything in Schumann's work was 'planned' at the highest level. Hence my personal conviction that Schumann was never 'ill', but was always misunderstood. The 'Biedermeier period' did not permit his phantasmagorias ... Bettina von Arnim also considered Schumann to be healthy during a visit to Endenich, but the doctor treating him to be ill (Ernst Burger: Robert Schumann. Schott, Mainz 1999, p. 329).

**Joseph von Eichendorff** (1788 - 1857) was one of the most important poets for Schumann because he believed he could find his romantic attitude to life there, which expressed itself above all in the awakening of an infinite longing. It is precisely this deep sense of longing, perceived as the main characteristic of Romanticism, that pervades the entire *Liederkreis Op. 39*: be it the longing for home of those living abroad, the longing for mysterious security in the forest, the longing of the lover for the distant, beloved person as in *Schöne Fremde*, *Intermezzo* or *Die Stille* and, last but not least, the longing of man for the supernatural in what is probably the most famous of all songs, *Mondnacht (...Und meine Seele spannte Weit ihre Flügel aus, Flog durch die stillen Lande, Als flöge sie nach Haus)*.

Schumann sheds new light on Eichendorff's poetry using musical means and develops it further on

the basis of all the motifs contained in the text. The original is not only interpreted in a tone-painterly manner, but also expanded in some places by adding his own meaning. Schumann frequently uses the tone sequence E-B-E, thus making a lasting reference to his endeavours to marry Clara Wieck.

While most of the pieces can be categorised as Romantic “Nachtlieder”, the intermediate realm of twilight, which is regarded as mysterious and eerie, also plays a role in **Zwielicht**. All the central elements of the *Romantic experience of the world* can be found in Op. 39, above all the forest in its mysterious darkness as a haven of security, but also as a perceived demonic threat.

The poem uses the eerie ambiguity of dusk as a parable for the danger of love and the uncertainty of friendship. In the hour of transition from day to night, there is a growing fear of a threat that cannot be precisely described, which is reflected in nature, can lead to loss and demands vigilance.

The poem comprises four stanzas, each with four verses, which are four-heme trochaics. It is constructed in three parts, with the first and fourth stanzas framing the two centre stanzas. The title and first stanza form the introduction and motto, while the inner stanzas describe situations, fears and experiences. The last, almost uplifting stanza presents a quasi-epigrammatic conclusion. The poem reads (in the original):

Dämmerung will die Flügel spreiten,  
Schaurig rühren sich die Bäume,  
Wolken zieh'n wie schwere Träume -  
Was will dieses Grau'n bedeuten?

Hast ein Reh du lieb vor andern,  
Laß es nicht alleine grasen,  
Jäger zieh'n im Wald' und blasen,  
Stimmen hin und wider wandern.

Hast du einen Freund hienieden,  
Trau ihm nicht zu dieser Stunde,  
Freundlich wohl mit Aug' und Munde,  
Sinnt er Krieg im tück'schen Frieden.

Was heut müde gehet unter,  
Hebt sich morgen neu geboren.  
Manches bleibt in Nacht verloren -  
Hüte dich, bleib' wach und munter!

The setting by Robert Schumann as the tenth piece (in E minor) of his **Liederkreis (Op. 39)** from 1840 emphasises the gloomy character of the verses and is considered an important Romantic song.

Schumann depicted the ambivalence of **Zwielicht**, which goes hand in hand with the danger of love and the deceptive appearance of friendship, as a harmonic ambiguity in the very first bar by circling the tonal axis G in both directions up to C sharp at octave intervals. The tritones that recur in the vocal part at the beginning of each verse give the piece its characteristically menacing sound. Schumann emphasises the two verses «Was will dieses Grau'n bedeuten?» and «Hüte dich, sei wach und munter!», which also stand out in Eichendorff, in recitative. In addition, the bitonality in the vocal part (E major) and piano accompaniment (C sharp minor) at the end of the third verse sets the aforementioned “treacherous peace” to music. The motif of the twilight is thus emphasised in a variety of ways in all the verses. Another novelty of the gloomy composition is the dense polyphonic weave of the movement, which only dissolves in the fourth verse through the verticalisation of the voices. Let's go into more detail and look at the following text passage and how it is realised compositionally in the ambivalence between the voice and piano:

Was heut müde gehet unter,  
Hebt sich morgen neu geboren.

“*heut*” is the lowest note (g'), whereas “*müde*” is represented compositionally as the highest note (d''): We thus find a contrast between today and tomorrow:  
Is the “tired going down” thus possibly perceived positively? Is it caused by voice leading in the vocal part?

And “*hebt*” represents another compositional low point with the note g sharp': Does Schumann equate raising with lowering?

The text passage “*neu geboren*” is even more intense: although the vocal line has a large descending line (c' to g') and “*geboren*” has reached its low point (g'), the piano accompaniment remains

penetratingly in gloomy A minor. Is a birth thus reinterpreted negatively in Schumann's thinking? The background with "newly born" is at least presented in a polarising way. The penetrating nature of the piano accompaniment is oppressive: homophonic chordal here, in contrast to the rest of the piano part, which is presented inexorably but without a final harmony.

The inner conflict, the turmoil, the contradictions, the "*Zwielicht*" could not have been depicted more clearly.

For many interpreters, the verses can no longer be separated from the setting by Robert Schumann. Eckart Kleßmann (a German journalist, writer and historian born in Lemgo in 1933) admits that "it is impossible for him to read the verses without hearing Schumann's polyphonic music, which is reminiscent of Johann Sebastian Bach."

**Thomas Mann** (1875 - 1955) also made the connection. In response to a radio question about his favourite poem, he initially explained that it was impossible to name a single poem from the vast and rich world of German poetry, as too much depended on the respective circumstances and mood. After a few words about the beautiful song *Mondnacht*, he mentioned *Zwielicht*. He would perhaps "not love it so much if Schumann had not set it to music with such incredible genius." (Thomas Mann, *Das Lieblingsgedicht*, in: *Reden und Aufsätze II, Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Volume 10*, Fischer Verlag, Frankfurt 1974, p. 922)

For **Theodor W. Adorno** (1903 - 1969), *Zwielicht* is one of Eichendorff's greatest poems, which for him is "not a poet of home, but of homesickness". In his essay 'In memory of Eichendorff', he points out the affirmative tone that is wrested from the darkness and speaks of a "resolution to cheerfulness" that manifests itself with strangely paradoxical force at the end of the work].

In his "*Lektüre gegen den Strich*", he examines the elements in Eichendorff that run counter to the usual notions of subjectivist Romanticism. He speaks of the "suspension of the ego"; the familiar schema of experience and poetry would not really fit Eichendorff's works. His self-expression separates him from poets of objective contemplation and "sensual poetic experience" such as Johann Wolfgang von Goethe and Eduard Mörike.

For Adorno, the devotion and romantic longing for death that can be recognised in Eichendorff's poetry point to the gift of being able to let go and turn against the "domination of the ego over the soul."



The verses about twilight thus reach an extreme limit for Adorno. In the novel *Ahnung und Gegenwart*, where they are interwoven with the plot in a moment of jealousy in which Friedrich will lose his bride Rosa to the prince, they maintain a certain “surface comprehensibility”. Viewed in isolation, however, the poem shows the “self-alienation of the ego” to the point of madness. For Adorno, this tendency is evident in the “schizoid admonition” not to let the dear deer graze alone and in the “persecution fantasy of the departed, which bewitches his friend into an enemy.”

Robert Schumann is regarded as the main representative of *German Romanticism*, particularly through his exemplary fusion/combination of literature and music. Where the spoken or written word reaches its limits, music comes in with its own language and its own means. Poetry is raised to a new level and stage of communication, representation and understanding.

Stylistically, **Schumann’s piano works** belong to a transitional period which was inspired by Bach’s polyphony and conditioned by the successors and imitators of Viennese Classicism and particularly of Beethoven. The elements of Schumann’s style that make him original and great, and which are uniquely characteristic of him, can be viewed in two ways. His compositional inventiveness took him far beyond the harmonic progressions known until his time; on the other hand, he discovered in the fugues and canons of earlier composers a Romantic principle. He saw counterpoint, with its interweaving of voices, as corresponding to the mysterious relationships between external phenomena and the human soul and, being a Romantic composer, found himself impelled to express these in complex musical terms.

Schumann composed the eight **Fantasiestücke Op. 12** in the spring of 1837. The title of this piano cycle is inspired by E. T. A. Hoffmann’s collection *Fantasiestücke in Callot’s manner* and thus also by Novalis’ concept of fantasy. The cycle is dedicated to Robena Anne Laidlaw (1819-1901), a Scottish pianist who was a pupil of Henri Herz and Ludwig Berger. Schumann was briefly in contact with her, as Schumann’s correspondence with her and Clara Wieck and other diary entries by Schumann show.

Opus 12 is Schumann’s first piano cycle, the movements of which bear poetic, programmatic titles throughout. However, Schumann repeatedly pointed out that he only added titles of this kind after the composition was complete and that it was not programme music.

The literary background to the cycle **Kreisleriana Op. 16**, which Schumann wrote within four days in 1838 in a feverish restlessness and depressive mood, is E. T. A. Hoffmann’s “Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler” is one of those

romantically exalted phantasmagorias that set equally tuned strings ringing in Schumann's soul, which was stirred by his own creative imagination. The fact that Hoffmann's hero ends in madness, eerily anticipating Schumann's own fate, symbolises the combination of the biographical, the literary and the musical that is so characteristic of Romanticism and which we encounter again and again in Schumann's oeuvre. Of course, it was not Schumann's intention to create a musical portrait of Hoffmann's bizarre bandmaster figure. Rather, the exaltations of the poet's figure correspond to the abrupt changes in the composer's moods, which in the eight partly balladic, partly romance-like fantasias of the *Kreisleriana* draw a musical portrait of Schumann's soul, whose subjectivity represents an extreme case even within the music of the Romantic period, which is not lacking in subjectivisms. It remains to be seen whether the pieces, some of which are quite extensive, were written for a cyclical overall presentation, even though this is the norm in the concert hall today. Each of the fantasias can stand on its own, but the harmonic circle of the cycle, which exclusively encompasses B-flat keys, also favours a unified musical view. Despite this tonal uniformity, the whole work, with its abrupt changes of colour, its shifts from the intimate to the extreme, is based entirely on contrasts. Returns to Baroque forms, such as in the seventh fantasy of the cycle, are not a stylistic gimmick, but rather a repeated, impossible attempt by Schumann himself to compensate for his inner ambivalence and inner turmoil in past greatness and splendour. In this way, Schumann's yearning neo-baroque is transformed into something close to abysmal, flaming nervousness and overheatedness. The pale, twilight chords of *Etwas langsamer* that conclude the piece make it clear once again what unrealisability lies in this Don Quixotic reversion. In no other cycle of Schumann's major works has the nocturnal, enigmatic and chaotic found expression in such artistic perfection as in this one. The eighth and final piece in this collection in particular bears witness to this. Like a "death ride", the figures flit past in a quiet, sustained rhythm until - after the sounds of horns in the middle section have heated up the vision to chivalrous power and grandeur - they fade spookily into night and mystery.

If we take a look at Schumann's 'Tagebuch', we find the 'Mitternachtsstük' in the first volume, a moving and chilling testimony to Schumann's abysmal world of thought, expressions of primal personalisation that impressively convey the coldness of death, but also the closeness to death of Schumann's imagination. They could well have served as a model for the last, oppressive work of the *Kreisleriana*:

*"The two stars gleamed magically over the death-bows and the weeping willows and the cypresses whispered their language softly to each other - the graves towered silently above the flowers that swayed in the wind and the monuments cast great long shadows, like the hands of time or eternity and they said: see, we show where you once but lie - the moon shone*

*silently and in the ether long swan songs sounded monotonous and gloomy - the earth lay there formless and silent and slumbering. Selene, Selene, it called outside the window of the tomb of the dead; Selene raised herself up; she looked shyly into the moon, then she flung up her arms and wanted to embrace the moon - her bosom beat high and loud, like clockbeats; it was open and a long white nightdress hung carelessly over her body - her long hair fell down wildly and gloomily - Selene ran quickly across the grave and read the epitaphs: here rests a broken heart, read the enlightened one; she sat down smiling on the grave-hanger; now a skeleton came walking down the church aisle; she heard the bones rattling; but she was unable to get up, the skeleton came closer and sat down beside her and wrapped its arm around her body; you want a kiss, she said shyly. The skeleton laughed and gave her an icy kiss - then went away. I must have sinned, she cried, then she got up and went into the church and climbed around on the gallery - the skeleton sat at the organ and played a waltz - the moon went down - Selene went into the tomb of the dead. It was silent and still and she slumbered."*

Schumann had dedicated the *Kreisleriana* to Frédéric Chopin, who, however, did not honour this composition accordingly. Apparently, the form-conscious Pole found the fantasies inspired by E. T. A. Hoffmann too disjointed, too eccentric, too confused...

The challenge of finding adequate musical and intellectual substance to fill a large-scale form was one which Schumann had never fulfilled better than in the **Fantasia in C Op. 17**, indeed in the field of piano music he never again equalled this achievement.

For these reasons the ambitious **Fantasia in C Op. 17** occupies a special place in Schumann's oeuvre. It is arguably the boldest and most uninhibited work he ever wrote, and not only because it is dedicated to Franz Liszt, the boldest and most uninhibited piano virtuoso of all time. It also harks back to a freer and more improvisatory conception of sonata form anticipated by Beethoven. Moreover, this homage to Beethoven carries the telling sub-titles 'Ruins', 'Triumphal arches (Trophies)', 'Crown of Stars (Palms)'. Their primary intention is to serve as a reminder of the glory and triumph of genius, its palms of victory, and its immortality in the starry firmament of high creativity. In the rarefied world of Romantic sensibility and personal passions, such aspirations had to find the only possible way open to them to achieve the same high accolade. This uniquely personal Romantic language is clearly audible in the lines by Friedrich Schlegel which Schumann later chose as the motto for the whole work instead of naming the individual movements:

“Through all the tones in the  
many-coloured dream of the earth,  
one single tone can be  
discerned by the secret listener.”

It is the final verse of a mystical nature poem, ‘Die Gebüsche’, which had already been set by Schubert. It suggests the hidden link between the composer figure, who is best able to listen to the song of the cosmos and understand it in depth, and those poets in whose words the ineffability of earthly dreams is summoned to the threshold of human comprehension. Schumann’s *Fantasia* expresses in magical music the meaning behind the metaphors chosen by the great German Romantic writers such as Schlegel, Novalis, Eichendorff or Jean Paul.

Schumann himself described the *Fantasia*’s opening movement as the most passionate’ of all his works. This was a significant remark, but the circumstances of the work’s genesis should not be overlooked, especially when it is being performed. There is no question of insipid sentimentality about it. Indeed, structurally speaking, the world of *Tristan* is already omnipresent in the first movement. In the development section the theme starts as if heard from far off, ‘as if re-telling a legend’ and first occurs in the dominant minor before appearing in more decisive form in the main key of C. It reaches its *fff* climax on an unresolved suspended chord which is identical with the famous ‘*Tristan chord*’ whose accented A flat is still present in the C minor of the soothing ‘postlude’. With the second reprise of the main theme we encounter Schumann’s most audacious inspiration, an interrupted cadence suspended harmonically over three bars. Various critics have insisted that the first Movement dominates the other two, but in fact the rhythmic and technical extremes of the second movement, and the variety of tonal colour of the third, are what ensure the strength and coherence of the work as a whole. Here, in particular, the passionate outbursts lead the listener into romantic depths far out of reach of the cosy drawing-rooms of the period. Lyrical melody, and a craving for death, transfiguration and spiritual bliss, sublimate the ecstatic quality of the anticipations of *Tristan* into a chaster dream world.

Thus we witness the lyrical transports of the young Schumann reaching up to the heights of the later Beethoven sonatas and translating their yearning into another idiom, with its own new form of expression. The same circle of intuition and inspiration is completed afresh.

The **Arabeske in C major Op. 18** is a short piano piece composed in Vienna in 1839. Like the

Blumenstück Op. 19, the Arabesque is dedicated to Friederike Serre, an important patron of the arts who invited musicians and poets to her estate near Dresden. She had also significantly supported the connection between Schumann and Clara Wieck.

The title *Arabeske*, chosen by Schumann himself and borrowed from the field of fine arts, once again gives an indication of the nature of the piece, which has something ornamental and pleasingly ornate about it, in that an intimately simple melody is surrounded by delicate figures.

Schumann wrote to Clara about the *Arabeske*: “...I will call the opus *Guirlande*; everything intertwines in its own way.” Schumann thus captured the musical character of the piece quite well, which he himself always placed in close proximity to the *Blumenstück Op. 19*, which was composed almost simultaneously. The two compositions are very similar in terms of the piano writing and even more so in stylistic terms.

Even though Schumann himself was critical of the *Arabeske* and described the delicate, somewhat Biedermeier-like piece as “weak and for ladies”, it is an outstanding work in terms of structure and composition, which makes high demands on the pianist, precisely because of its supposed “simplicity”.

The piece in C major, which is easy and delicate to play, is a rondo whose refrain returns three times, is interrupted and contrasted by two darker interludes in E minor and A minor (*Minore I and II, etwas langsamer*) and ends with a coda (*Zum Schluss*).

The simple cantilena is characterised by the repeated appoggiatura motif and the forward-pressing, dotted rhythm as well as flowing modulations. The melody unfolds on a seemingly polyphonic texture in which, similar to the first piece of the ‘Kinderszenen’ *Von fremden Ländern und Menschen*, two voices are played by the left hand. The ascending theme reaches the subdominant parallel D minor in bar 5, is led to the dominant G major after a repetition of the four-bar period and then back to the tonic in bar 16. In the second section, which takes on a wistful character through the double turn to the parallel key of E minor, the tonic is reached in bar 25 and the theme is developed as at the beginning.

Only in the two serious interludes is there a dynamic increase in the predominantly restrained piece and the piano writing becomes denser. While *Minore I*, which is reminiscent of a quartet movement, only vaguely recognises the theme of the chorus, the similarity in the second A minor episode is unmistakable - the characteristic appoggiatura motif can be found as well as the upward movement

of the theme.

The Four **Nachtstücke Op. 23**, composed in Vienna in March 1839, are based - as so often in his early piano works - on literary models from E. T. A. Hoffmann's narrative work, to which the four character pieces, which are at times emphatically monotonous, are linked by their sombre atmosphere without, however, being linked to them in terms of content. He noted in his diary that he was writing a "corpse fantasy". He later planned titles for the individual pieces, which he suggested to Clara in January 1840: "1. funeral procession", "2. curious company", "3. nocturnal revelry" and "4. round song with solo voices". Not least on Clara's advice, these titles were dropped when the work went to print. Shortly after composing the first of the four pieces, Schumann learns of the death of his brother Eduard from Zwickau and remarks, "how strange my premonitions; I also realise the farewell to Eduard, and how he was still so good". He goes on to say that a passage is repeated several times in the pieces, "as if someone sighed 'oh God' from a heavy heart - I always saw funeral processions, coffins, unhappy, desperate people during the composition..."

The first piece is a funeral march - particularly due to its rigid yet uniform rhythm and the minor key - while in the second number, strikingly rumbling chord sequences alternate with lyrical as well as lively, urgent passages in rapid succession. The third piece turns out to be a waltz with some surprisingly inserted episodes. The final movement is like a song without words, concise and simple.

The **Drei Fantasiestücke Op. 111**, composed in 1851, are one of four large-scale works by Schumann for which he had already chosen the title Fantasy Pieces. Referring back to the *Fantasiestücke Op. 12*, they are the *Fantasiestücke Op. 73* (1849), three pieces for clarinet and piano (ad.lib violin or cello) and the *Phantasiestücke Op. 88* (1842) for piano, violin and cello in four movements.

The title is inspired by the 1914-1815 collection of letters and writings on music, *Fantasie in Callots Manier* by E. T. A. Hoffmann, one of Schumann's favourite authors.

Schumann composed Op. 111 a few months after his appointment as General Music Director of the Düsseldorf orchestra. In September 1851, Clara Schumann wrote in her diary: "Robert has composed three piano pieces of a grave and passionate character, which I like very much."

In these three pieces, Schumann recaptures the "passionate tone" (*Sehr rasch, mit leidenschaftlichem Vortrag*, the title of the first piece) that he had composed for the *Fantasiestücke Op. 12* 14 years earlier, in 1837.

They reveal the composer's enthusiasm, impetuosity, impulsiveness and inner youth, followed by a contemplative and peaceful atmosphere. It is possible that he composed them in homage to Beethoven's Opus 111, the Piano Sonata No. 32, because of his fondness for this work.

Schumann himself gives the playing instruction *Attaca* at the end of each of these works, which lends the work a great, internally cohesive coherence. In their interpretation, especially with the contrasting middle sections of pieces two and three, they represent an emotional rollercoaster between passion, drama and lyricism.

The **Gesänge der Frühe Op. 133** are the last work that Schumann himself prepared for printing. Background: On 23 February 1854, one day before he threw himself into the Rhine, he wrote to the publisher F.W. Arnold: *"I do not wish to publish the Fughetta (Op. 126) because of their mostly melancholy character and offer you another, recently completed work, "Gesänge der Frühe", 5 characteristic pieces for pianoforte, dedicated to the poet Bettina von Arnim. These are pieces of music that depict the feelings as the morning approaches, but more as an expression of emotion than painting ..."*

Schumann is probably alluding to Beethoven, who gave his 6th Symphony the motto "More emotion than painting". However, the connection between the work and Hölderlin (1770 - 1843) and the figure of Diotima created by him seems even more important: the autograph of the *Gesänge der Frühe* is entitled "*An Diotima*". It is probably no longer possible to determine whether Schumann was thinking of Diotima in general as a symbolic figure well known to Romanticism or whether he wanted to refer directly to Hölderlin's Diotima poems. Perhaps the two dark final lines of the poem *An Diotima* (Your sun, the fairer time, has set / And in frosty night hurricanes now bicker) had a foreboding meaning for Schumann. According to the entries in his housekeeping book and in the list of compositions (where it is only referred to as "*Diotima*"), the work was composed between 15 and 18 October 1853, i.e. around four months before Schumann's mental derangement, which had already been announced in the weeks before. Clara Schumann noted in her diary on 18 October: "*R. has composed 5 Frühgesänge - quite original pieces again, but difficult to comprehend, there is a very special mood in them.*" - The reasons why the supertitle "*An Diotima*" was finally dropped and the work was dedicated to Bettina von Arnim are not known. Bettina von Arnim, together with Joseph Joachim, was a guest in Düsseldorf 10 days after completing *Gesänge der Frühe*. In May 1855, she visited Robert Schumann in Endenich. Schumann wrote to her afterwards: *"... I would be delighted if you, honoured lady, heard the Gesänge der Frühe from my Clara. She will also send you the songs. Would you grant me your favour for a long time to come."*

More than almost any other work, the *Gesänge der Frühe* represent the style characteristic of Schumann's last creative phase. This is emphasised by the close relationship between the main themes from both frame pieces, whereby the sequence of notes (D major, D major, A major, F sharp minor, D major) already represents a cyclical concept. Using subtle techniques of transformation, variation and polyphonic juxtaposition of individual motif particles, Schumann achieves a close interlocking of all five pieces, whose themes are based on a single core motif, which is introduced in unison at the beginning. The structure is intensified by further interweaving and clear reminiscences (for example between pieces no. 1 and no. 2 as well as no. 2 and no. 4). The third piece represents a central climax due to its greater expansion in movement and tonal range as well as its concise rhythm. A rhythmically clearly structured, mostly four-part chordal writing (especially in No. 1 and No. 3) creates a highly explosive change of mood with quasi-preluding passages and those in which melodic voices interlock closely with those of the accompaniment.

The difficult accessibility of this complex work has led many pianists to give this opus a wide berth ...

© Burkard Schliessmann 2024

## **BURKARD SCHLISSMANN**

Burkard Schliessmann, recipient of the renowned »Goethe-Prize of Francfort/Main 2019/20, Germany«, is one of the compelling pianists and artists of the modern era. As well as critical recognition – including two Gold Medals “Awards of Excellence” in September 2018 from the »Global Music Awards«, three Silver Medals for “Outstanding Achievement” in February 2018 and 3 Silver Medals for “Outstanding Achievement” in September 2017, two »Critics’ Choice Awards« from the American Record Guide, two »Recording of the Year« Prizes from MusicWeb International, the prestigious »Melvin Jones Fellowship Award« in 2013, the »President’s Citation« from the renowned Bastyr University in Seattle, Washington-State, USA, »Cover-Artist« of the magazines PIANIST and International Piano 2021/2022, two Nominations as »Instrumentalist and Solistic Recording of the Year« of OPUS KLASSIK 2022, the »Album of the Week« in BBC Radio Scotland, UK/Great Britain 2022 and currently three Nominations as »Instrumentalist of the Year, Solo Instrumental Recording & Innovative Listening Experience« of OPUS KLASSIK 2023 – he’s also developed a considerable personal following over the years. So what is it about his playing that keeps bringing people back?

“I’m pupil from Shura Cherkassky, Poldi Mildner, Bruno Leonardo Gelber and Herbert Seidel,” answers



the pianist. “That means I represent the great romantic musical interpreters. Technical mastery is of course important, but my interpretations remain essentially intuitive. I don’t think or worry about the realisation of my interpretation.”

“For me, intuition means embracing everything at the highest level – both the emotional and the intellectual,” explains the pianist. “It is a kind of instinct that ensures you always do the right thing.” Schliessmann is known for his performances of Bach, Chopin, Liszt and Schumann. Bach in particular is a personal passion, a composer who he has a deep-seated love for.

“In my youth I played Bach more than any other composer – by age 21 I could play his complete organ works from memory.”

“Growing up with Bach helps you develop a special sound,” he continues. “What is demanded is a particular form of internalization, both inner and outer lyricism. It is this that makes the Goldberg Variations, for example, so unique – and so demanding.”

Schliessmann enjoys great popularity in media and has been showcased at major German TV-studios, including the Philharmonie of Gasteig in Munich, the City Hall Wuppertal, and the WDR West German Radio studio in Cologne. Mr. Schliessmann has been featured by the ‘WDR’ radio in its program *“aspekte”* in a joint production of the ‘ARD/ZDF’ TV- channels. He has also been featured by ‘BR’ Bavarian radio, ‘HR’ Hessian radio and was broadcast nationwide and throughout Europe in the cultural programs of ‘ARTE’, ‘3sat’, ‘UNITEL Classica-TV’, ‘Fidelio ORF’ and ‘Classic Arts Show Case’, USA.

Burkard Schliessmann has collaborated with highly renowned regisseurs, such as José Montes-Baquer, Enrique Sánchez Lansch, Claus Viller, Lothar Mattner, Peter Gelb, Dieter Hens, Korbinian Meyer, Siegfried Aust and others. Famous critics have had no hesitation in placing him alongside the finest pianists: “This is the most imaginative playing one has heard yet on the level of Richter Michelangeli, Serkin, Wild, Gould - the highest order of artistry” wrote the »High Performance Review« in the USA.

And Harold C. Schonberg, former chief music critic of The New York Times, quotes “... Schliessmann’s playing is representative of the best of the modern school ...”.

His interpretations from Chopin are highly praised. James Harrington writes in American Record Guide, USA - Volume 79, No. 2—March/April 2016: “I rank this Chopin among the best available. With both the technique and intellect to do just about anything he wants, Schliessmann’s strength is in the lyrical,

legato melodies that make Chopin’s music such a cornerstone of the piano repertoire.”

In *American Record Guide*, issue November/December 2011, James Harrington describes the reference of Schliessmann’s Chopin to the past: “Rarely does any pianist communicate the essence of Chopin with such an individual conviction as I hear in these stunning performances. These late works are probably some of the greatest ever composed for the piano. To perform them well requires both exceptional pianistic skills and a remarkable intellect. Schliessmann arrives at his own unique interpretations, with reverence for the past (Cortot, Michelangeli, Rubinstein, and Horowitz especially). While each phrase is impeccably shaped, there is an overall thrust to each work that holds everything together. He uses rubato sparingly, and while he embraces the virtuosity in the music, it never overrides other musical content. After a half century of listening to a number of these works, I must say that Schliessmann shed new light on most of them. His is rarefied Chopin and needs to be heard by all music lovers.”

When not playing piano Schliessmann is also a keen scuba diver - a qualified PADI Master Instructor and can refer to more than 8,500 logged dives in oceans around the world - and photographer and has a deep interest in philosophy. How do these other pursuits impact his playing? “I’m inspired by all of these,” he answers. “They give me new power for my interpretations – for me, the whole world is art.” “Scuba diving is very influential, particularly the colours of the underwater world. I try to put all of these colours into my playing – you could call it synaesthesia. I also find animals like sharks and mantas inspirational too, and my interactions with them have given a ‘kick’ to my playing.”

“As for photography, that is all about catching the feeling and impression of a moment. The similarities with piano playing are clear.”

Schliessmann dedicates considerable time to these interests, qualifying as a professional diver and launching his own photography website, [www.scuba-adventure.org](http://www.scuba-adventure.org).

Burkard Schliessmann is not only one of the most extraordinary artistic personalities and most successful pianists of our time, he is also a dedicated ambassador for the understanding of people through music and dedicated to social and ecological projects like the Project Aware Foundation for the “Protecting of Our Ocean Planet” and “Protect the Sharks” the world’s leading divers organization PADI.

But this doesn't mean he spends less time with his music, or that he doesn't have any ambitions left in the field.

Diving also offers a psychological 'border experience', comparable with my experience of performing: when everything flows, the music merges with the intentions of the composer, the instrument, the acoustic of the hall and the audience to achieve artistic perfection – the highest ideal of all.

Burkard Schliessmann has been a Steinway Artist since 1990

© STEINWAY & SONS

**Zwielicht, Traumes Wirren** ... Im Taumel zwischen Poesie, Illusion, Halluzination, Liebe, Obsession, transzendenter Verklärung bzw. ekstatischer Sehnsucht der Seele und Wirklichkeit.

### Robert Schumanns Phantasmagorien

Auch wenn die ersten Werke von Robert Schumann, Op. 1 bis Op. 23 (entstanden zwischen 1827 und 1839), ausschließlich dem *Soloklavier* gewidmet sind, so sind es die Kompositionen für eine *Singstimme und Klavier*, die in der Verbindung von Literatur und Musik zum entscheidenden Verständnis von Robert Schumann und dessen Gedankenwelt bzgl. der Assoziation von Poesie, Illusion und Wirklichkeit beitragen.

In seinem *Liederkreis Op. 24 Nr. 3* begegnen wir dem Lied „*Ich wandelte unter den Bäumen*“, dessen Textvorlage von **Heinrich Heine** (1797 – 1856) zur Inspiration der einzigartigen und genialen Vertonung von Schumann diente.

Ich wandelte unter den Bäumen  
Mit meinem Gram allein;  
Da kam das alte Träumen,  
Und schlich mir ins Herz hinein.

Wer hat euch dies Wörtlein gelehret,  
Ihr Vöglein in luftiger Höh?  
Schweig still! Wenn mein Herz es höret,  
Dann tut es noch einmal so weh.

»Es kam ein Jungfräulein gegangen,  
Die sang es immerfort,  
Da haben wir Vöglein gefangen  
Das hübsche, goldne Wort.«

Das sollt ihr mir nicht mehr erzählen,  
Ihr Vöglein wunderschlau;  
Ihr wollt meinen Kummer mir stehlen,  
Ich aber niemanden trau.

Die Botschaft des Vogels in der dritten Strophe in diesem Lied ist eine Illusion: Schumann lässt uns das «verstehen», indem er eine Tonart verwendet, die niemals (!) etabliert wird und die also wenig überzeugend, ja sogar irreell ist. Dabei sollte hervorgehoben werden, dass diese Tonalität aus einem einzigen, fast ohne Veränderung wiederholten Akkord, besteht. Es ist interessant zu sehen, wie Schumann es hier gelingt, diese dritte Strophe in die Struktur des gesamten Liedes einzufügen: Die erste Strophe geht auf der melodisch wichtigsten Note zu Ende, während die zweite Strophe auf einer noch tieferen Note endet - und dieser letzte Ton ist es, der zum Träger des 'unwirklichen Akkordes' der dritten Strophe wird, eines Akkordes, den er ununterbrochen, ohne Entwicklung oder Veränderung, erklingen lässt. Dieser Akkord, der wie ein Schock eingeführt wird, wird geradezu wie in einer Obsession wiederholt. Und dann nimmt Schumann - ohne Überleitung - die Tonart der ersten Strophe wieder auf, so, als ob nichts gewesen wäre. Durch diese «Verfahren» hatte er das Mittel gefunden, musikalisch eine Art *Vision* bzw. *Halluzination* hervorzuführen.

Zahlreiche Schriftsteller wie Gérard de Nerval, Hölderlin oder Charles Lamb versuchten eine neue Form des Verstehens an die Stelle des logischen Denkens, des Rationalismus, zu setzen.

Schumann ist der Repräsentant dieser Strömung in der **Musik**. Jeder, der die Musik Schumanns aufmerksam hört, wird diesen unlogischen, irrationalen, fast verrückten Aspekt empfinden. Wir bleiben aber im Bereich gängiger Banalitäten, wenn wir nicht genau präzisieren, wie es ihm gelingt, uns diesen Eindruck zu vermitteln. Die Wirkungen der von ihm benutzten Verfahren mögen wir verspüren - vielleicht werden sie in uns eine tiefe Empfindung nachklingen lassen, aber wir können nicht sagen, dass wir sie «verstehen».

Alles bei Schumann also auf höchstem Niveau 'geplant'. Daher meine persönliche Überzeugung, dass Schumann niemals 'krank' war, sondern stets missverstanden wurde. Die 'Zeit des Biedermeiers'

erlaubte seine Phantasmagorien nicht ... Auch Bettina von Arnim hielt Schumann bei einem Besuch in Endenich für gesund, den behandelnden Arzt hingegen für krank (Ernst Burger: Robert Schumann. Schott, Mainz 1999, S. 329).

**Joseph von Eichendorff** (1788 – 1857) war einer der bedeutendsten Dichter für Schumann, weil er dort sein romantisches Lebensgefühl wiederzufinden glaubte, das sich vor allem im Erwecken einer unendlichen Sehnsucht äußerte. Gerade dieses tiefe, als Hauptmerkmal der Romantik empfundene Sehnsuchtsgefühl durchzieht den gesamten *Liederkreis* Op. 39: Sei es die Sehnsucht nach Heimat *des In der Fremde* Weilenden, die Sehnsucht nach geheimnisvoller Geborgenheit *Im Walde*, die Sehnsucht des Liebenden nach dem fernen, geliebten Menschen wie in *Schöne Fremde*, *Intermezzo* oder *Die Stille* und nicht zuletzt die Sehnsucht des Menschen nach dem Überirdischen im wohl bekanntesten aller Lieder, der *Mondnacht* (...Und meine Seele spannte Weit ihre Flügel aus, Flog durch die stillen Lande, Als flöge sie nach Haus.)

Schumann beleuchtet Eichendorffs Lyrik mit musikalischen Mitteln neu und entwickelt sie auf der Basis aller im Text enthaltenen Motive weiter. So wird die Vorlage nicht nur tonmalerisch ausgedeutet, sondern an einigen Stellen auch durch Hinzufügen eigener Sinnggebung erweitert. Häufig verwendet Schumann die Tonfolge E-H-E, womit nachhaltig der Bezug zu seinem Bemühen einer Eheschließung mit Clara Wieck hergestellt wird.

Während die meisten Stücke dem romantischen Typus der „Nachtlieder“ zuzuordnen sind, spielt in **Zwielicht** auch jenes als rätselhaft und unheimlich angesehene Zwischenreich der Dämmerung eine Rolle. So finden sich in Op. 39 sämtliche zentralen Elemente des **romantischen Welterlebens** wieder, allen voran der Wald in seinem geheimnisvollen Dunkel als Hort der Geborgenheit, aber ebenso der als dämonisch empfundenen Bedrohung.

**Zwielicht** ist der Titel eines Gedichts von **Joseph von Eichendorff** (1788 – 1857). Es gehört zu seinen verstörenden und dunklen Werken und findet sich im 17. Kapitel seines Romans *Ahnung und Gegenwart*, der 1812 vollendet und 1815 veröffentlicht wurde. Die Überschrift „Zwielicht“ fügte Eichendorff erst 1837 in seiner ersten Gedichtsammlung hinzu.

Das Gedicht verwendet die unheimliche Mehrdeutigkeit der Abenddämmerung als Gleichnis für die Gefährdung der Liebe und die Unsicherheit einer Freundschaft. In der Stunde des Übergangs vom Tag in die Nacht wächst die Angst vor einer nicht genau zu beschreibenden Bedrohung, die sich in der Natur widerspiegelt, zu Verlusten führen kann und Wachsamkeit verlangt.

Das Gedicht umfasst vier Strophen mit je vier Versen, bei denen es sich um vierhebige Trochäen handelt.

Es ist dreiteilig gebaut, wobei die erste und vierte Strophe die beiden Mittelstrophen einrahmen. Titel und erste Strophe bilden Einleitung und Motto, während die Binnenstrophen Situationen, Ängste und Erfahrungen beschreiben. Die letzte, fast erbaulich wirkende Strophe präsentiert quasi epigrammatisch ein Fazit. Das Gedicht lautet:

Dämmerung will die Flügel spreiten,  
Schaurig rühren sich die Bäume,  
Wolken zieh'n wie schwere Träume -  
Was will dieses Grau'n bedeuten?

Hast ein Reh du lieb vor andern,  
Laß es nicht alleine grasen,  
Jäger zieh'n im Wald' und blasen,  
Stimmen hin und wider wandern.

Hast du einen Freund hienieden,  
Trau ihm nicht zu dieser Stunde,  
Freundlich wohl mit Aug' und Munde,  
Sinnt er Krieg im tück'schen Frieden.

Was heut müde gehet unter,  
Hebt sich morgen neu geboren.  
Manches bleibt in Nacht verloren -  
Hüte dich, bleib' wach und munter!

Die Vertonung durch Robert Schumann als zehntes Stück (e-Moll) seines **Liederkreises (Op. 39)** von 1840 unterstreicht den düsteren Charakter der Verse und gilt als ein bedeutendes romantisches Lied. Schumann stellte die Ambivalenz der Dämmerung, die mit der Gefährdung der Liebe und dem trügerischen Schein einer Freundschaft einhergeht, bereits im ersten Takt als harmonische Mehrdeutigkeit dar, indem die Tonachse G in beiden Richtungen bis zum Cis im Oktavenabstand umkreist wird. Die zu Beginn jeder Strophe in der Gesangsstimme wiederkehrenden Tritoni geben dem

Stück seinen charakteristischen bedrohlichen Klang. Die beiden auch bei Eichendorff herausstechenden Verse „Was will dieses Grau’n bedeuten?“ und „Hüte dich, sei wach und munter!“ hebt Schumann rezitativisch hervor. Zudem wird durch die Bitonalität in Gesangsstimme (E-Dur) und Klavierbegleitung (cis-Moll) am Ende der dritten Strophe der angesprochene «tück’sche Frieden» vertont. Somit wird das Motiv des Zwielfichtigen in allen Strophen auf verschiedenste Weise hervorgehoben. Ein weiteres Novum der düsteren Komposition ist das dichte polyphone Geflecht des Satzes, das sich erst in der vierten Strophe durch die Vertikalisierung der Stimmen auflöst.

Gehen wir konkreter in die Tiefe und betrachten wir uns die folgende Textstelle, wie sie in der Ambivalenz zwischen Singstimme und Klavier kompositorisch umgesetzt wird:

Was heut’ gehet müde unter,  
hebt sich morgen neu geboren.

„*heut*“ ist der tiefste Ton (g’), wohingegen „*müde*“ als höchster Ton (d’’) kompositorisch dargestellt wird: Wir finden also einen Gegensatz zwischen *heute* und *morgen*:

Wird das „*müde untergehen*“ also evtl. positiv empfinden? Bedingt durch Stimmführung in der Gesangsstimme?

Und „*hebt*“ stellt mit dem Ton gis’ einen weiteren kompositorischen Tiefpunkt dar: Wird von Schumann das *Heben* also gleichgesetzt mit *Senken*?

Intensiver noch die Textstelle „*neu geboren*“: Obwohl die Gesangslinie eine große abfallende Line (c’’ bis g’) hat und „*geboren*“ am Tiefpunkt (g’) angelangt ist, bleibt die Klavierbegleitung penetrant in düsterem a-moll. Wird in Schumanns Denken eine *Geburt* also negativ umgedeutet? Die Hintergründigkeit mit „*neu geboren*“ wird zumindest polarisierend dargestellt. Penetranz der Klavierbegleitung ist beklemmend: Hier homophon-akkordisch, im Gegensatz zur sonstigen Klavierstimme, die unaufhaltsam, jedoch ohne Zielharmonie, dargestellt ist.

Deutlicher hätte der innere Zwiespalt, das Zerrissene, das Gegensätzlich-Verworrene, das „Zwielficht“, nicht dargestellt werden können.

Für viele Interpreten sind die Verse nicht mehr von der Vertonung durch Robert Schumann zu trennen. So gesteht auch Eckart Kleßmann (ein deutscher Journalist, Schriftsteller und Historiker, 1933 in Lemgo geboren) „es sei ihm unmöglich, die Verse zu lesen, ohne die polyphone, an Johann Sebastian Bach erinnernde Musik Schumanns im Ohr zu haben.“

Auch **Thomas Mann** (1875 – 1955) stellte die Verbindung her. Auf eine Rundfrage nach dem Lieblingsgedicht erklärte er zunächst, es sei unmöglich, aus der weiten und überreichen Welt deutscher Lyrik ein einziges Gedicht anzugeben, da zu viel von den jeweiligen Lebensumständen und der Stimmung abhängt. Nach einigen Worten über das schöne Lied *Mondnacht* erwähnte er das *Zwielicht*. Er würde es vielleicht „nicht so lieben, wenn Schumann es nicht so unglaublich genial vertont hätte.“ (Thomas Mann, *Das Lieblingsgedicht*, in: *Reden und Aufsätze II, Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Band 10, Fischer Verlag, Frankfurt 1974, S. 922)

Für **Theodor W. Adorno** (1903 – 1969) gehört *Zwielicht* zu einem der größten Gedichte Eichendorffs, der für ihn „kein Dichter der Heimat, sondern des Heimwehs“ ist. In seinem Essay „Zum Gedächtnis Eichendorffs“ weist er auf den affirmativen Tonfall hin, der dem Dunklen entronnen sei und spricht von einem „Entschluß zur Munterkeit“, der sich mit seltsam paradoxer Gewalt am Ende des Werkes befinde.]

In seiner „Lektüre gegen den Strich“ untersucht er die Elemente bei Eichendorff, die den gängigen Vorstellungen subjektivistischer Romantik zuwiderlaufen. Er spricht von der „Suspension des Ichs“; das bekannte Schema von Erlebnis und Dichtung würde auf die Werke Eichendorffs eigentlich nicht passen. Seine Selbstentäußerung trenne ihn von Dichtern der gegenständlichen Anschauung und „sinnlichdichten Erfahrung“ wie etwa Johann Wolfgang von Goethe und Eduard Mörike.

Die Hingabe und romantische Todessehnsucht, die in Eichendorffs Lyrik zu erkennen sind, deuten für Adorno auf die Gabe, loslassen zu können und wenden sich gegen die „Herrschaft des Ichs über die Seele.“

So gelangen die Verse über das *Zwielicht* für Adorno an eine äußerste Grenze. In dem Roman *Ahnung und Gegenwart*, wo sie in einem Moment der Eifersucht, in dem Friedrich seine Braut Rosa an den Prinzen verlieren wird, mit der Handlung verflochten sind, wahren sie eine gewisse „Oberflächen-Verständlichkeit“. Das Gedicht, isoliert betrachtet, zeige indes die bis zum Wahnsinn gehende „Selbstentfremdung des Ichs“. Diese Tendenz zeigt sich für Adorno in der „schizoiden Mahnung“, das liebe Reh nicht allein grasen zu lassen und in der „Verfolgungsphantasie des Abgeschiedenen, die ihm den Freund in den Feind verhext.“

Robert Schumann gilt als Hauptrepräsentant der *Deutschen Romantik*, insbesondere durch die exemplarische *Verquickung/Verknüpfung von Literatur und Musik*. Da, wo nämlich das gesprochene



bzw. geschriebene Wort an seine Grenzen stößt, da setzt nun die Musik mit ihrer eigenen Sprache und ihren eigenen Mitteln, an. Poesie auf eine neue Ebene und Stufe der Vermittlung und Darstellung sowie des Verständnisses gehoben.

Robert Schumanns **Klavierschaffen** knüpft stilistisch an eine Übergangsperiode an, die - inspiriert durch die Polyphonie Bachs - durch die Nachfahren und Epigonen der Wiener Klassiker, vor allem Beethovens, bestimmt ist.

Was Schumanns originale Größe, die spezifische Eigenart seines Stils ausmacht, kann von zwei Seiten aus betrachtet werden. Seine kompositorische Phantasie führte ihn über die vor ihm bekannten harmonischen Verbindungen hinaus. Er entdeckte in der Fuge und im Kanon der älteren Meister ein romantisches Prinzip. Das Wesen des Kontrapunkts entsprach in der Verflechtung der Stimmen den geheimnisvollen Verwandtschaften zwischen den Seelen und Dingen, die in tönenden Arabesken auszudrücken der romantische Musiker sich gedrängt fühlte.

Die acht **Fantasiestücke Op. 12** komponierte Schumann im Frühjahr 1837. Der Titel dieses Klavierzyklus ist von E. T. A. Hoffmanns Sammlung *Fantasiestücke in Callots Manier* und damit auch von Novalis' Phantasiebegriff inspiriert. Der Zyklus ist Robena Anne Laidlaw (1819–1901), einer schottischen Pianistin gewidmet, die Schülerin von Henri Herz und Ludwig Berger war. Mit ihr stand Schumann kurzzeitig in Verbindung, was der Briefwechsel Schumanns mit ihr und Clara Wieck sowie weitere Tagebucheintragen Schumanns zeigen.

Opus 12 ist Schumanns erster Klavierzyklus, dessen Sätze durchgehend poetische, programmatisch wirkende Überschriften tragen. Schumann hat jedoch mehrfach darauf hingewiesen, dass er Titel dieser Art immer erst nach vollendeter Komposition hinzugefügt hat und es sich nicht um Programmmusik handelt.

Literarischer Hintergrund des Zyklus **Kreisleriana Op. 16**, den Schumann 1838 innerhalb von vier Tagen in fiebrhafter Unruhe und depressiver Stimmung schrieb, sind E. T. A. Hoffmanns »Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler« eine jener romantisch-exaltierten Phantasmagorien, die gleich gestimmte Saiten in Schumanns von seiner eigenen schöpferischen Phantasie aufgewühlten Seele zum Klingen brachten. Dass Hoffmanns Held im Wahnsinn endet, Schumanns eigenes Schicksal gespenstisch vorwegnehmend, signalisiert jene für die Romantik so bezeichnende Verquickung von Biographischem, Literarischem und Musikalischem,

wie man ihr in Schumanns Œuvre immer wieder begegnet. Freilich lag es nicht in Schumanns Absicht, ein musikalisches Portrait von Hoffmanns skurriler Kapellmeisterfigur zu geben. Vielmehr entsprechen die Exaltationen der Gestalt des Dichters dem abrupten Wechsel der Stimmungen des Komponisten, die in den acht teils balladesken, teils romanzenartigen Fantasien der *Kreisleriana* ein musikalisches Seelenportrait Schumanns zeichnen, dessen Subjektivität einen Extremfall selbst innerhalb der an Subjektivismen nicht armen Musik der Romantik darstellt. Ob die zum Teil recht ausgedehnten Stücke für eine zyklische Gesamtdarstellung geschrieben wurden, bleibe dahingestellt, wieweil sie heute die Regel im Konzertsaal ist. Jede der Fantasien vermag für sich alleine zu stehen, allerdings begünstigt der ausschließlich B-Tonarten umgreifende harmonische Kreis des Zyklus die Zusammenschau auch in musikalischer Beziehung. Trotz dieser tonalen Einheitlichkeit ist das Ganze mit seinen jähen Farbwechseln, seinen Umschlägen vom Intimen ins Extreme ganz auf Kontraste gestellt. Rückwendungen an Spielformen des Barocks, wie beispielsweise in der siebten Fantasie des Zyklus, nicht als stilistische Spielerei, sondern als wiederholt unmöglicher Versuch Schumanns selbst, seine inneren Zwiespälte und Zerrissenheit an vergangener Größe und Herrlichkeit zu kompensieren. So transformiert sich der sehnsüchtige Schumannsche Neo-Barock in die Nähe abgründig flammender Nervosität und Überhitztheit. Die das Stück beschließenden, fahl-dämmernden Akkorde des *Etwas langsamer* machen nochmals begreiflich, welche Unerfüllbarkeit in dieser donquichottesken Rückwendung steht. In keinem anderen Zyklus von Schumanns Groß-Werken hat das Nächtliche, Hintergründige und Chaotische in solch künstlerischer Vollendung Ausdruck gefunden wie in diesem. Besonders das achte und letzte Stück dieser Sammlung zeugt davon. Gleichsam eines „Todesritts“ huschen die Gestalten in einem leisen, getragenen Rhythmus vorüber, bis sie - nachdem im Mittelteil Hörnerklänge die Vision zu ritterlicher Kraft und Größe aufgeheizt haben - spukhaft in Nacht und Geheimnis verlöschen.

Werfen wir einen Blick in Schumanns ‚Tagebuch‘, dann finden wir im ersten Band das ‚Mitternachtsstück‘, ein bewegendes und erschauerndes Zeugnis von Schumanns abgründiger Gedankenwelt, Äußerungen urpersonaler Ausformung, die einem die Todeskälte, aber auch Todesnähe der Schumannschen Phantastik eindrucksvoll vermitteln. Sie könnten regelrecht als Vorlage für das letzte, beklemmende Werk der *Kreisleriana* gedient haben:

*»Die beiden Sterne glänzten magisch über die Todtenbügel und die Thränenweiden und die Cypressen flüsterten sich leise ihre Sprache zu - die Gräber ragten stumm über die Blumen hervor, die im Winde taumelten und die Monumente warfen große lange Schatten, wie die Zeiger der Zeit oder der Ewigkeit und sie sagten: seht, wir zeigen, wo ihr einst aber liegt - der Mond leuchtete stumm und in dem Aether tönnten lange Schwanengesänge einförmig und düster - die Erde lag formlos da und schwieg und*

*schlummerte. Selene, Selene, rief es vor dem Fenster des Todtengräbers; Selene richtete sich empor; sie sah scheu in den Mond, dann schlug sie die Arme empor und wollte den Mond umarmen – der Busen schlug hoch und laut, wie Uhrschläge; er war offen und ein langes weißes Nachtkleid hing nachlässig über den Körper – die (Loken)langen Haare fielen wild-düster herunter - Selene lief rasch über den Gottesacker und las die Grabschriften: hier ruht ein zerbrochenes Herz, las die Erleuchtete; sie setzte sich lächelnd auf den Grabbügel; jetzt kam den Kirchgang ein Gerippe hergegangen; sie hörte, wie die Gebeine klapperten; aber sie vermochte nicht aufzustehen, das Gerippe kam näher und setzte sich neben sie und schlang den Arm um ihren Leib; einen Kuß willst du haben, sagte sie schüchtern. Das Gerippe lachte und gab ihr einen Eiskuß - dann ging es fort. Ich habe wohl gesündigt, rief sie, dann stand sie auf und ging in die Kirche und kletterte auf der Emporkirche herum - Das Gerippe saß an der Orgel und spielte einen Walzer – der Mond ging unter - Selene ging in's Todtengräberhaus. Es war stumm und still und sie schlummerte.»*

Schumann hatte die *Kreisleriana* Frédéric Chopin gewidmet, der diese Komposition allerdings nicht entsprechend würdigte. Offenbar waren dem formbewussten Polen die von E. T. A. Hoffmann inspirierten Phantasien zu zerrissen, zu exzentrisch, zu verworren...

Die Erfüllung der großen Form mit einer adäquaten musikalischen und geistigen Substanz ist Schumann niemals vorher und - im Bereich der Klavierkomposition - auch nachher nicht in so vollkommenem Maße geglückt wie in der **Fantasie C-Dur Op. 17**.

Somit nimmt die großangelegte Fantasie Op. 17 eine Sonderstellung im Schaffen Robert Schumanns ein. Haben wir es hier mit dem kühnsten und freiesten Werk Robert Schumanns selbst zu tun? Nicht nur, dass es dem kühnsten und freiesten Starpianisten Franz Liszt gewidmet ist; es deutet auch auf die von Beethoven geplante, frei improvisierende Sonatenform. Die Huldigung an Beethoven trägt die vieldeutigen Satzüberschriften: „Ruinen“, „Triumphbogen (Trophäen“, „Sternenkranz (Palmen)“. Sie wollen zunächst und vor allem an den Ruhm des Genies, Triumph, Siegespalmen und Unsterblichkeit im Sternhimmel großen Schöpfertums erinnern. Ein solches bekennendes Streben musste in der ureigensten romantischen Gefühlswelt, der persönlichen Passion, den einzig begehbaren Weg finden, um den Sternenkranz auch für sich zu erringen. Diese romantische Geheimsprache klingt aus den Versen Friedrich Schlegels wider, die Schumann später anstelle der Satzüberschriften als Motto über das ganze Werk setzte:

*„Durch alle Töne tönet  
Im bunten Erdentraum  
Ein leiser Ton gezogen  
Für den, der heimlich lauschet.“*

Es ist die letzte Strophe des naturmystischen Gedichtes «Die Gebüsche», das Schubert vertont hat. Damit knüpft sich das geheime Band zwischen dem Musiker - der am tiefsten hinein zu lauschen vermochte in den kosmischen Gesang - und den Dichtern, in deren Worten das Ungreifbare dieser Erdenträume an die Schwelle des ahnenden Bewusstseins gerufen wird. Diese musikalische Fantasie spricht mit der Magie der Töne aus, was in den Metaphern der Dichter Schlegel oder Novalis, Eichendorff oder Jean Paul umschrieben ist.

Dass Schumann selbst den ersten Satz als das Passionierteste seiner Werke bezeichnete, besagt einiges; dennoch sollte man die Umstände, unter denen diese Fantasie entstanden ist, vor allem bei der Interpretation nicht außer Acht lassen. Von «Gefühlsduselei» jedenfalls kann keine Rede sein, denn im ersten Satz ist die Welt des Tristan auch strukturell allgegenwärtig: In der Durchführung setzt das Thema «im Legendenton» - und wie aus weiter Ferne - zunächst in der Moll Dominante ein, ehe es entschiedener in der Haupttonart c-moll erklingt. Auf dem Höhepunkt angelangt (fff), ist jener unaufgelöste Vorhaltsakkord mit dem «Tristan-Akkord» identisch, dessen akzentuiertes «As» noch in das c-moll des beruhigenden Nachsatzes hineinklingt. Wenn der Nachsatz des Hauptthemas wiederholt wird, begegnen wir bei der harmonisch über drei Takte gedehnten Vorhaltkadenz der kühnsten Eingebung Schumanns. Wenn auch verschiedene Kritiker die Dominanz des ersten Satzes gegenüber den beiden anderen betonen, so sind es doch die rhythmischen und technischen Extreme des zweiten Satzes und die farbliche Differenzierung des dritten Satzes, die dem Gesamtwerk den inneren Halt gewährleisten. Vor allem hier führen uns die passionierten Ausbrüche in romantische Tiefen, die jenseits aller biedermeierlichen Gemütlichkeit liegen. Liedhaftes Melos einerseits, Verlangen nach Tod und transzendenter Verklärung bzw. ekstatische Sehnsucht der Seele (vgl. Hymnen an die Nacht von Novalis) andererseits sublimieren den rauschhaften Liebestrank der hier nahestehenden Welt des Tristan zu einem reinen Traumgebilde. Erleben wir also, wie die lyrische Begeisterung des jungen Schumann sich zur Höhe der letzten Sonaten Beethovens erhebt und ihrer Sehnsucht nur in einer anderen Sprache - neuen Ausdruck verleiht, womit jener Kreis der Intuition und Inspiration erneut geschlossen wäre...

Die **Arabeske C-Dur Op. 18** ist ein kurzes, 1839 in Wien komponiertes Klavierstück. Die Arabeske ist, wie das Blumenstück Op. 19, Friederike Serre gewidmet, einer wichtigen Kunstförderin, die Musiker und Dichter auf ihr Anwesen in der Nähe von Dresden einlud. Sie hatte auch die Verbindung von Schumann und Clara Wieck bedeutsam unterstützt.

Der von Schumann selbst gewählte Titel Arabeske und dem Bereich der *Bildenden Kunst* entlehnt, gibt erneut einen Hinweis auf das Wesen des Stückes, das etwas Ornamentales, gefällig Verziertes hat, indem eine innig-schlichte Melodie von zarten Figuren umspielt wird.

Über die *Arabeske* schrieb Schumann an Clara: „...*Guirlande will ich das Opus nennen; es verschlingt sich Alles auf eigene Weise durcheinander.*“ Schumann erfasste damit den musikalischen Charakter des Stückes recht gut, das er selbst stets in enge Nachbarschaft zum fast gleichzeitig entstandenen *Blumenstück Op. 19* rückte. In der Art des Klaviersatzes und noch mehr in stilistischer Hinsicht sind die beiden Kompositionen einander sehr ähnlich.

Auch wenn Schumann selbst sich der *Arabeske* gegenüber kritisch äußerte und das zarte, etwas biedermeierlich wirkende Stück als „schwächlich und für Damen“ bezeichnete, ist es ein in Aufbau und Struktur ein hervorragendes Werk, das pianistisch hohe Anforderungen stellt, gerade wegen seiner vermeintlichen „Einfachheit“.

Bei dem *leicht und zart* zu spielenden Stück in C-Dur handelt es sich um ein Rondo, dessen Refrain dreimal wiederkehrt, von zwei dunkleren Zwischenspielen in e- und a-Moll (*Minore I und II, etwas langsamer*) unterbrochen und kontrastiert wird und mit einer Coda (*Zum Schluss*) endet.

Die einfache Kantilene wird durch das wiederholte Vorschlags-Motiv und den vorwärtsdrängenden, punktierten Rhythmus sowie fließende Modulationen geprägt. Die Melodie entfaltet sich auf einem scheinbar mehrstimmigen Gewebe, bei dem, ähnlich wie im ersten Stück der Kinderszenen *Von fremden Ländern und Menschen*, zwei Stimmen von der linken Hand gespielt werden. Das aufwärtssteigende Thema erreicht in Takt 5 die Subdominantparallele d-Moll, wird nach einer Wiederholung der viertaktigen Periode zur Dominante G-Dur und wieder zur Tonika in Takt 16 geführt. Im zweiten Abschnitt, der durch die zweimalige Wendung in die Paralleltonart e-Moll einen wehmütigen Charakter erhält, wird die Tonika in Takt 25 erreicht und das Thema wie am Anfang gestaltet.

Nur in den beiden ersten Zwischenspielen kommt es zu einer dynamischen Steigerung des überwiegend verhaltenen Stückes, der Klaviersatz wird dichter. Während das an einen Quartettsatz erinnernde *Minore I* das Thema des Refrains nur entfernt erkennen lässt, ist die Ähnlichkeit in der

zweiten a-Moll-Episode unverkennbar – das charakteristische Vorschlags-Motiv findet sich ebenso wie die Aufwärtsbewegung des Themas.

Die vier **Nachtstücke Op. 23**, im März 1839 in Wien entstanden, gehen - wie so oft in seinen frühen Klavierwerken - auf literarische Vorlagen E. T. A. Hoffmanns erzählerisches Werk zurück, mit denen die vier stellenweise betont einförmigen Charakterstücke durch ihre düstere Atmosphäre verbunden sind, ohne jedoch inhaltlich weiter daran anzuknüpfen. In seinem Tagebuch notiert er, dass er an einer „*Leichenphantasie*“ schreibe. Später plant er für die einzelnen Stücke Überschriften, die er im Januar 1840 Clara vorschlägt: „1. Trauerzug“, „2. Kuriose Gesellschaft“, „3. Nächtliches Gelage“ und „4. Rundgesang mit Solostimmen“. Nicht zuletzt auch auf Claras Anraten hin fallen diese Titel bei der Drucklegung fort. Kurz nach der Komposition des ersten der vier Stücke erfährt Schumann vom Tod seines Bruders Eduard aus Zwickau und bemerkt, „*wie merkwürdig meine Ahnungen; auch der Abschied von Eduard, und wie er noch so gut war, wird mir klar*“. Und führt weiter aus, dass sich in den Stücken mehrfach eine Stelle wiederhole, „*die ist, als seufzte Jemand recht aus schwerem Herzen ‚ach Gott‘ – ich sah bei der Composition immer Leichenzüge, Särge, unglückliche verzweifelte Menschen...*“

Das erste Stück ist – insbesondere durch seine starre und dennoch gleichförmige Rhythmik sowie die Moll-Tonart – ein Trauermarsch, während in der zweiten Nummer markant polternde Akkordfolgen sowohl mit lyrischen als auch lebhaft drängenden Passagen in rascher Folge abwechseln. Das dritte Stück entpuppt sich als Walzer mit einigen überraschend eingefügten Episoden. Wie ein *Lied ohne Worte* kommt der Schluss-Satz daher, knapp und schlicht gehalten.

Die **Drei Fantasiestücke für Klavier Op. 111**, komponiert 1851, sind eines von vier großangelegten Werken Schumanns, für die er bereits den Titel *Fantasiestücke* gewählt hat.

Rückgreifend auf die *Fantasiestücke Op. 12* sind es die *Fantasiestücke Op. 73* (1849), drei Stücke für Klarinette und Klavier (ad.lib. Violine oder Cello) und die *Phantasiestücke Op. 88* (1842) für Klavier, Violine und Cello in vier Sätzen.

Der Titel ist von der 1914-1815 erschienen Sammlung von Briefen und Schriften über Musik, *Fantasie in Callots Manier* von E. T. A. Hoffmann, inspiriert, einer der Lieblingsautoren Schumanns.

Schumann komponierte Op. 111 wenige Monate nach seiner Ernennung zum Generalmusikdirektor des Düsseldorfer Orchesters. Im September 1851 schrieb Clara Schumann in ihr Tagebuch: «Robert hat drei Klavierstücke eines Grabes und leidenschaftlichen Charakters komponiert, die ich sehr mag.»

In diesen drei Stücken fängt Schumann den „leidenschaftlichen Ton“ (*Sehr rasch, mit leidenschaftlichem Vortrag*, so der Titel des ersten Stückes) wieder ein, den er für die *Fantasiestücke Op. 12*, bereits 14 Jahre früher, 1837, einkomponiert hatte.

Sie enthüllen die Begeisterung, die Ungestümtheit, Impulsivität und die innere Jugend des Komponisten, gefolgt von einer kontemplativen und friedlichen Atmosphäre. Möglich, dass er sie als Hommage an Beethovens Opus 111, der Klaviersonate Nr. 32, wegen seiner Vorliebe für dieses Werk komponiert hat.

Schumann selbst gibt am Schluss jedes dieser Werke die Spielanweisung *Attacca*, welches dem Werk einen großen, innerlich geschlossenen Zusammenhang verleiht. In ihrer Interpretation stellen sie, insbesondere mit den kontrastierenden Mittelteilen der Stücke zwei und drei, ein Wechselbad der Gefühle, zwischen Leidenschaft, Dramatik und Lyrik, dar.

Die **Gesänge der Frühe Op. 133** sind das letzte Werk, das Schumann selbst noch für den Druck vorbereitet hat. Hintergrund: Am 23. Februar 1854, ein Tag bevor er sich in den Rhein stürzte, schrieb er an den Verleger F.W. Arnold: „*Ich möchte die Fughetten (Op. 126) wegen ihres meist melancholischen Charakters nicht erscheinen lassen und biete Ihnen ein anderes, vor kurzem beendigt Werk, „Gesänge der Frühe“, 5 charakteristische Stücke für Pianoforte, der Dichterin Bettina von Arnim gewidmet, an. Es sind Musikstücke, die die Empfindungen beim Herannahen des Morgens schildern, aber mehr als Gefühlsausdruck als Malerei ...*“

Damit spielt Schumann wohl auf Beethoven an, der seiner 6. Sinfonie das Motto „Mehr Empfindung als Malerei“ voranstellte. Wichtiger aber scheint noch die Verbindung des Werks zu **Hölderlin** (1770 – 1843) und der von ihm geschaffenen Figur der **Diotima**: Das Autograph zu den *Gesängen der Frühe* ist „An Diotima“ überschrieben. Dabei ist wohl nicht mehr festzustellen, ob Schumann ganz allgemein an Diotima als eine der Romantik wohlbekannte Symbolfigur dachte oder ob er direkt auf Hölderlins *Diotima-Gedichte* Bezug nehmen wollte. Vielleicht hatten die beiden dunklen Schlusszeilen des Gedichts *An Diotima* (Deine Sonne, die schönere Zeit, ist untergegangen / Und in frostiger Nacht zanken Orkane sich nun) für Schumann eine ahnungsvolle Bedeutung. Nach den Eintragungen in seinem Haushaltsbuch und im Kompositionsverzeichnis (dort nur als „Diotima“ bezeichnet) ist das Werk vom 15. – 18. Oktober 1853 entstanden, also etwa vier Monate vor Schumanns geistiger Umnachtung, die sich immerhin schon in den Wochen vorher angekündigt hatte. Clara Schumann vermerkte am 18. Oktober in ihrem Tagebuch: „*R. hat 5 Frühgesänge komponiert – ganz originelle Stücke wieder, aber schwer aufzufassen, es ist eine ganz eigene Stimmung darin.*“ – Die Gründe dafür, warum der Übertitel

„An Diotima“ schließlich entfiel und das Werk Bettina von Arnim gewidmet wurde, sind nicht bekannt. Bettina von Arnim war, zusammen mit Joseph Joachim, 10 Tage nach Beendigung der Gesänge der Frühe Gast in Düsseldorf. Im Mai 1855 besuchte sie Robert Schumann in Ethenich. Schumann schrieb ihr danach: „... Erfreuen würde es mich, wenn Sie, Hochverehrte, die Gesänge der Frühe von meiner Clara hörten. Sie wird Ihnen auch die Gesänge zusenden. Wollten Sie Ihr Wohlwollen noch lange mir gönnen.“

Wie kaum ein anderes Werk repräsentieren die *Gesänge der Frühe* den für Schumanns letzte Schaffensphase charakteristischen Stil. Verdeutlicht wird dies durch die enge Verwandtschaft der Hauptthemen aus beiden Rahmenstücken, wobei bereits die Tonfolge (D-Dur, D-Dur, A-Dur, fis-Moll, D-Dur) eine zyklische Konzeption darstellt. Dabei erreicht Schumann mit subtilen Techniken der Transformation, Variation und polyphoner Gegenüberstellung einzelner Motivpartikel eine enge Verzahnung aller fünf Stücke, deren Thematik auf einem einzigen Kernmotiv basiert, welches zu Beginn im Unisono vorstellt wird. Intensiviert wird die Struktur, indem weitere Verflechtungen sowie deutliche Reminiszenzen (beispielsweise zwischen den Stücken Nr. 1 und Nr. 2 sowie Nr. 2 und Nr. 4) hinzutreten. Einen zentralen Höhepunkt stellt das dritte Stück durch seine größere Ausdehnung in Bewegung und Tonumfang sowie seiner prägnant gestalteten Rhythmik dar. Eine rhythmisch klar strukturierte, meist vierstimmige Akkordik (insbesondere in Nr. 1 und Nr. 3) erzeugt mit quasi präludierenden Passagen und solchen, in denen melodieführende Stimmen sich eng mit denen der Begleitung verzahnen, einen hochexplosiven Wechsel der jeweiligen Stimmung.

Die schwere Zugänglichkeit dieses komplexen Werkes hat viele Pianisten veranlasst, einen „Bogen“ um dieses Opus zu machen ...

## **BURKARD SCHLISSMANN**

Burkard Schliessmann, Preisträger der renommierten „Goethe-Plakette der Stadt Frankfurt am Main“ 2019/20, ist einer der renommiertesten Pianisten und Künstler der Gegenwart. Neben der Anerkennung durch die Kritiker - darunter zwei Goldmedaillen „Awards of Excellence“ im September 2018 der Global Music Awards, USA, drei Silbermedaillen für „Outstanding Achievement“ im Februar 2018 und 3 Silbermedaillen für „Outstanding Achievement“ im September 2017, zwei „Critic’s Choice“ Awards des American Record Guide, zwei „Recording of the Year Prizes“ von MusicWeb International, der prestigeträchtige „Melvin Jones Fellowship Award“ und die „President’s Citation“ der renommierten Bastyr-University in Seattle, Washington-State, USA, in 2012, „Cover-Artist“ der



Zeitschriften PIANIST und International Piano 2021/2022, zwei Nominierungen als "Instrumentalist und Solistische Aufnahme des Jahres" von OPUS KLASSIK 2022, das "Album der Woche" in BBC Radio Scotland, UK/Großbritannien 2022 und aktuell drei Nominierungen als "Instrumentalist des Jahres, Solistische Instrumentalaufnahme & Innovative Hörerfahrung" von OPUS KLASSIK 2023 - er hat sich über die Jahre auch eine beachtliche persönliche Fangemeinde erarbeitet. - hat er über die Jahre auch eine beachtliche persönliche Fangemeinde aufgebaut.

Was ist es also, das die Leute immer wieder zu ihm zurückbringt?

„Ich bin Schüler von Shura Cherkassky, Poldi Mildner, Bruno Leonardo Gelber und Herbert Seidel“, antwortet der Pianist. „Das heißt, ich repräsentiere die große romantischen Tradition. Technische Beherrschung ist natürlich wichtig, aber meine Interpretationen bleiben im Wesentlichen intuitiv. Ich denke nicht nach und mache mir keine Gedanken über die Umsetzung meiner Interpretation.“

„Intuition bedeutet für mich, alles auf höchstem Niveau zu erfassen - sowohl das Emotionale als auch das Intellektuelle“, erklärt der Pianist. „Es ist eine Art Instinkt, der dafür sorgt, dass man immer das Richtige tut.“

Schliessmann ist bekannt für seine Interpretation der Werke von Bach, Chopin, Liszt und Schumann. Vor allem Bach ist eine persönliche Leidenschaft, ein Komponist, zu dem er eine tiefsitzende Liebe hat. „In meiner Jugend habe ich Bach mehr als jeden anderen Komponisten gespielt - mit 21 Jahren konnte ich seine kompletten Orgelwerke auswendig spielen.“

„Wenn man mit Bach aufwächst, entwickelt man einen besonderen Klang und eine Tongebung von außerordentlicher Sinnlichkeit“, fährt er fort.

„Gefordert ist eine besondere Form der Verinnerlichung, sowohl der inneren als auch der äußeren Lyrik. Das macht zum Beispiel die Goldberg-Variationen so einzigartig - und so anspruchsvoll.“

Schliessmann erfreut sich großer Beliebtheit in den Medien und war bereits in allen großen deutschen Fernsehstudios zu Gast, unter anderem in der Philharmonie im Gasteig in München, in der Stadthalle Wuppertal und im WDR-Studio in Köln. Schliessmann wurde u.a. vom „ZDF“ in der Sendung „Aspekte“ portraitiert, und auch vom „BR Bayerischer Rundfunk“, „HR Hessischer Rundfunk“ und in den Kulturprogrammen von „ARTE“, „3sat“, „UNITEL Classica-Sky-TV“, „fidelio ORF“ und „Classic Arts Show Case“, USA wurden seine Interpretationen bundes- und europaweit gesendet.

Burkard Schliessmann hat wiederholt mit sehr renommierten Regisseuren zusammengearbeitet, wie José Montes-Baquer, Enrique Sánchez Lansch, Claus Viller, Lothar Mattner, Peter Gelb, Dieter Hens, Korbinian Meyer, Siegfried Aust und anderen. Einflussreiche Kritiker haben nicht gezögert, ihn in eine Reihe mit den besten Pianisten zu stellen: „*Das ist das phantasievollste Spiel, das man bisher gehört hat, auf dem Niveau von Richter, Michelangeli, Serkin, Wild, Gould - die höchste Stufe der Kunstfertigkeit*“ schrieb der „High Performance Review“ in den USA.

Und Harold C. Schonberg, ehemaliger Chef-Musikkritiker der New York Times, zitiert: „... *Schliessmanns Spiel ist repräsentativ für das Beste der modernen Schule ...*“

Seine Interpretationen von Chopin werden hoch gelobt. James Harrington schreibt im American Record Guide, USA - Volume 79, No. 2-March/April 2016: „*Ich zähle diesen Chopin zu den besten verfügbaren. Mit sowohl der Technik als auch dem Intellekt, um so ziemlich alles zu machen, was er will, liegt Schliessmanns Stärke in den lyrischen, legato-Melodien, die Chopins Musik zu einem solchen Eckpfeiler des Klavierrepertoires machen.*“

Im American Record Guide, Ausgabe November/Dezember 2011, beschreibt James Harrington den Bezug von Schliessmanns Chopin zur Vergangenheit: „*Selten vermittelt ein Pianist die Essenz Chopins mit einer so individuellen Überzeugung, wie ich sie in diesen umwerfenden Aufführungen höre. Diese späten Werke sind wahrscheinlich einige der großartigsten, die jemals für das Klavier komponiert wurden. Sie gut zu spielen, erfordert sowohl außergewöhnliche pianistische Fähigkeiten als auch einen bemerkenswerten Intellekt. Schliessmann kommt zu seinen eigenen, einzigartigen Interpretationen, mit Ehrfurcht vor der Vergangenheit (besonders vor Cortot, Michelangeli, Rubinstein und Horowitzski). Während jede Phrase tadellos geformt ist, gibt es in jedem Werk eine Gesamtausrichtung, die alles zusammenhält. Er setzt Rubato sparsam ein, und während er die Virtuosität in der Musik umarmt, überlagert sie nie andere musikalische Inhalte. Nachdem ich ein halbes Jahrhundert lang eine Reihe dieser Werke gehört habe, muss ich sagen, dass Schliessmann ein neues Licht auf die meisten von ihnen wirft. Sein Chopin ist eine Rarität und muss von allen Musikliebhabern gehört werden.*“

Wenn er nicht gerade Klavier spielt, ist Schliessmann auch ein begeisterter Taucher - er ist brevetierter „PADI Master Instructor“ und kann auf mehr als 8.500 geloggte Tauchgänge in den Weltmeeren zurückgreifen - und Fotograf, und er hat ein tiefes Interesse an Philosophie. Wie wirken sich diese anderen Beschäftigungen auf sein Spiel aus? „*Ich lasse mich von all diesen Dingen inspirieren*“, antwortet er. „*Sie geben mir neue Kraft für meine Interpretationen - für mich ist die ganze Welt Kunst.*“

„Tauchen inspiriert mich auf besondere Art und Weise, vor allem die Farben der Unterwasserwelt. Ich versuche, all diese Farben in mein Spiel einzubringen - man könnte es Synästhesie nennen. Ich finde auch Tiere wie Haie und Mantas inspirierend, und meine Interaktionen mit ihnen haben meinem Spiel einen 'Kick' gegeben.“

„Was die Fotografie angeht, so geht es darum, das Gefühl und den Eindruck eines Moments einzufangen. Die Ähnlichkeiten mit dem Klavierspiel sind offensichtlich.“

Schliessmann widmet diesen Interessen viel Zeit, ist ausgebildeter „PADI Master Instructor“ im *teaching status* und hat eine eigene Fotografie-Website [www.scuba-adventure.org](http://www.scuba-adventure.org) ins Leben gerufen.

Burkard Schliessmann ist nicht nur eine der außergewöhnlichsten Künstlerpersönlichkeiten und erfolgreichsten Pianisten unserer Zeit, er ist auch ein engagierter Botschafter für die Verständigung der Menschen durch Musik und engagiert sich für soziale und ökologische Projekte wie die *Project Aware Foundation* zum „Schutz unseres Ozeanplaneten (*Protect the Ocean Planet*)“ und „Protect the Sharks“ der weltweit führenden Taucherorganisation PADI.

Tauchen bietet auch eine psychologische „Grenzerfahrung“, vergleichbar mit meiner Erfahrung beim Auftreten: Wenn alles fließt, die Musik mit den Intentionen des Komponisten, des Instruments, der Akustik des Saals und des Publikums zur künstlerischen Perfektion verschmilzt - das höchste Ideal von allen.

Burkard Schliessmann ist »Official Artist of STEINWAY & SONS« seit 1990.

© STEINWAY & SONS

**Crépuscule, tumulte des rêves...** Dans la tourmente entre poésie, illusion, hallucination, amour, obsession, transfiguration transcendante ou aspiration extatique de l'âme et réalité.

### Les fantasmagories de Robert Schumann

Même si les premières œuvres de Robert Schumann, de l'Op. 1 à l'Op. 23 (composées entre 1827 et 1839), sont exclusivement consacrées au *piano solo*, ce sont les compositions pour une *voix et un piano* qui, en associant littérature et musique, contribuent à la compréhension décisive de Robert Schumann et de sa puissance de pensée en ce qui concerne l'association de la poésie, de l'illusion et de la réalité.

Dans son *Liederkreis Op. 24 n° 3*, nous rencontrons le lied « *Ich wandelte unter den Bäumen* », dont le texte de **Heinrich Heine** (1797 - 1856) a servi d'inspiration à la mise en musique unique et géniale de Schumann.

J'ai marché sous les arbres  
Seul avec mon chagrin ;  
C'est alors que le vieux rêve est apparu,  
Et s'est glissé dans mon cœur

Qui vous a appris ce petit mot,  
Vos oiseaux dans les airs ?  
Tenez-vous tranquilles ! Si mon cœur l'entend,  
Alors ça fait encore plus mal.

« Une jeune fille est venue,  
Elle le chantait sans cesse,  
Nous avons attrapé des oiseaux  
Le joli mot doré ».

Je ne veux plus que vous me disiez ça,  
Vous êtes des oiseaux magnifiques ;  
Vous voulez me voler mon chagrin,  
Mais je ne fais confiance à personne.

Le message de l'oiseau dans la troisième strophe de ce lied est une illusion : Schumann nous le fait «comprendre» en utilisant une tonalité qui n'est jamais (!) établie et qui est donc peu convaincante, voire même irréaliste. Il convient de souligner que cette tonalité consiste en un seul accord répété presque sans changement. Il est intéressant de voir comment Schumann parvient ici à insérer cette troisième strophe dans la structure de l'ensemble du lied : La première strophe se termine sur la note la plus importante du point de vue mélodique, tandis que la deuxième strophe se termine sur une note encore plus basse - et c'est cette dernière note qui devient le support de 'l'accord irréal' de la troisième strophe, un accord qu'il fait résonner sans interruption, sans développement ni changement. Cet accord, introduit comme un choc, est justement répété comme une obsession. Et ensuite, Schumann reprend - sans transition - la tonalité de la première strophe, comme si rien ne s'était passé. Grâce à ces « procédés », il avait trouvé le moyen d'évoquer musicalement une sorte de *vision* ou d'*hallucination*.

De nombreux écrivains comme Gérard de Nerval, Hölderlin ou Charles Lamb ont tenté de substituer une nouvelle forme de compréhension à la pensée logique, au rationalisme.

Schumann est le représentant de ce courant dans la **musique**. Tous ceux qui écoutent attentivement la musique de Schumann ressentiront cet aspect illogique, irrationnel, presque fou. Mais nous restons dans le domaine des banalités courantes si nous ne précisons pas exactement comment il parvient à nous donner cette impression. Nous pouvons ressentir les effets des procédés qu'il utilise - peut-être feront-ils résonner en nous un sentiment profond, mais nous ne pouvons pas dire que nous les « comprenons ».

Tout chez Schumann est donc « planifié » au plus haut niveau. D'où ma conviction personnelle que Schumann n'a jamais été « malade », mais qu'il a toujours été mal compris. Le « temps du Biedermeier » ne permettait pas ses fantasmagories ... Même Bettina von Arnim, lors d'une visite à Eendenich, considérait Schumann en bonne santé, alors que le médecin traitant était malade (Ernst Burger : Robert Schumann. Schott, Mayence 1999, p. 329).

**Joseph von Eichendorff** (1788 - 1857) était l'un des poètes les plus importants pour Schumann, car il pensait y retrouver son sentiment romantique de la vie, qui s'exprimait avant tout par l'éveil d'une nostalgie infinie. C'est précisément ce sentiment profond de nostalgie, perçu comme la caractéristique principale du romantisme, qui traverse l'ensemble du « *cercle de lieder* » Op. 39 : qu'il s'agisse de la nostalgie de la patrie de celui qui se trouve à *l'étranger*, de la nostalgie d'une sécurité mystérieuse « *dans la forêt* », de la nostalgie de l'amoureux pour l'être lointain et aimé, comme dans « *Schöne*

*Fremde* », « *Intermezzo* » ou « *Die Stille* », sans oublier la nostalgie de l'homme pour le surnaturel dans le plus connu de tous les lieder, « *Mondnacht (...Und meine Seele spannte Weit ihre Flügel aus, Flog durch die stillen Lande, Als flöge sie nach Haus)* ».

Schumann revisite la poésie d'Eichendorff avec des moyens musicaux et la développe sur la base de tous les motifs contenus dans le texte. Ainsi, le modèle n'est pas seulement interprété de manière tonale, mais il est également élargi à certains endroits par l'ajout d'un sens propre. Schumann utilise souvent la séquence de notes « *E-H-E* », ce qui fait durablement référence à ses efforts pour se marier avec Clara Wieck.

Alors que la plupart des pièces relèvent du type romantique des «chants de nuit», le royaume intermédiaire du crépuscule, considéré comme mystérieux et inquiétant, joue également un rôle dans « **Zwielicht** ». On retrouve ainsi dans l'Op. 39 tous les éléments centraux de « **l'expérience romantique du monde** », à commencer par la forêt dans son obscurité mystérieuse, refuge de la sécurité, mais aussi de la menace perçue comme démoniaque.

« **Zwielicht** » est le titre d'un poème de **Joseph von Eichendorff** (1788 - 1857). Il fait partie de ses œuvres troublantes et sombres et se trouve dans le 17e chapitre de son roman *Ahnung und Gegenwart*, achevé en 1812 et publié en 1815. Ce n'est qu'en 1837 qu'Eichendorff ajouta le titre « **Zwielicht** » à son premier recueil de poèmes.

Le poème utilise l'ambiguïté inquiétante du crépuscule comme parabole de la mise en danger de l'amour et de l'incertitude d'une amitié. À l'heure du passage du jour à la nuit, la peur grandit face à une menace impossible à décrire précisément, qui se reflète dans la nature, peut entraîner des pertes et exige de la vigilance.

Le poème comprend quatre strophes de quatre vers chacune, qui sont des trochées de quatre vers.

Il est construit en trois parties, la première et la quatrième strophe encadrant les deux strophes centrales. Le titre et la première strophe constituent une introduction et une devise, tandis que les strophes intérieures décrivent des situations, des peurs et des expériences. La dernière strophe, presque édifiante, présente une conclusion de manière quasi épigrammatique. Le poème se lit ainsi (dans l'original)

Dämmerung will die Flügel spreiten,  
Schaurig rühren sich die Bäume,  
Wolken zieh'n wie schwere Träume -  
Was will dieses Grau'n bedeuten?

Hast ein Reh du lieb vor andern,  
Laß es nicht alleine grasen,  
Jäger zieh'n im Wald' und blasen,  
Stimmen hin und wider wandern.

Hast du einen Freund hienieden,  
Trau ihm nicht zu dieser Stunde,  
Freundlich wohl mit Aug' und Munde,  
Sinnt er Krieg im tück'schen Frieden.

Was heut müde gehet unter,  
Hebt sich morgen neu geboren.  
Manches bleibt in Nacht verloren -  
Hüte dich, bleib' wach und munter

La mise en musique par Robert Schumann comme dixième pièce (en mi mineur) de son « **Liederkreis (Op. 39)** » de 1840 souligne le caractère sombre des vers et est considérée comme un chant romantique important.

Schumann a représenté l'ambivalence du crépuscule, qui va de pair avec la mise en danger de l'amour et l'apparence trompeuse d'une amitié, dès la première mesure sous la forme d'une ambiguïté harmonique, en tournant autour de l'axe tonal sol dans les deux directions jusqu'au do dièse, avec un écart d'une octave. Les tritons qui reviennent au début de chaque strophe dans la partie vocale donnent au morceau sa sonorité menaçante caractéristique. Schumann met en relief de manière récitative les deux vers « Was will dieses Grau'n bedeuten? » et « Hüte dich, sei wach und munter! », qui se distinguent également chez Eichendorff. De plus, la bitonalité de la voix (mi majeur) et de l'accompagnement de piano (ut dièse mineur) à la fin de la troisième strophe met en musique la « paix traître » évoquée. Ainsi, le motif du crépuscule est souligné de différentes manières dans toutes les strophes. Une autre nouveauté de cette sombre composition est le dense réseau polyphonique de la

phrase, qui ne se dissout qu'à la quatrième strophe grâce à la verticalisation des voix.

Entrons plus concrètement dans le vif du sujet et examinons le passage suivant tel qu'il est mis en œuvre dans la composition par l'ambivalence entre la voix et le piano :

Was heut müde gehet unter,  
Hebt sich morgen neu geboren.

« *heut* » est la note la plus grave (sol'), alors que « *müde* » est représentée dans la composition comme la note la plus aiguë (ré'') : Nous trouvons donc une opposition entre « *aujourd'hui* » et « *demain* » :

Le fait de « *somber dans la fatigue* » peut-il être perçu positivement ? Conditionné par la conduite de la voix dans le chant ?

Et « *hebt* » représente, avec la note sol#', un autre point bas de la composition : Schumann assimile-t-il donc le fait de *soulever* à celui de *d'abaisser* ?

Le passage « *neu geboren (nouveau-né)* » est encore plus intense : bien que la ligne de chant ait une grande ligne descendante (do'' à sol') et que « *geboren* » soit arrivé au point le plus bas (sol'), l'accompagnement de piano reste de manière pénétrante en la mineur lugubre. Dans la pensée de Schumann, une « *naissance* » est-elle donc réinterprétée négativement ? L'arrière-plan avec « *nouvellement né* » est pour le moins présenté de manière polarisée. L'obsession de l'accompagnement au piano est oppressante : ici, il s'agit d'un accord homophonique, contrairement au reste de la partie de piano, qui est présentée de manière inéluctable, mais sans harmonie finale.

Le conflit intérieur, le déchirement, la confusion des contraires, le « *crépuscule* », n'auraient pas pu être représentés plus clairement.

Pour de nombreux interprètes, les vers ne peuvent plus être séparés de la mise en musique par Robert Schumann. Ainsi, Eckart Kleßmann (un journaliste, écrivain et historien allemand né en 1933 à Lemgo) avoue lui aussi « qu'il lui est impossible de lire les vers sans avoir dans l'oreille la musique polyphonique de Schumann, qui rappelle celle de Jean-Sébastien Bach ».

**Thomas Mann** (1875 - 1955) a également fait le rapprochement. Interrogé à la radio sur son poème



préférentiel, il a d'abord expliqué qu'il était impossible de citer un seul poème dans le vaste et riche monde de la poésie allemande, car trop de choses dépendaient des circonstances de la vie et de l'humeur du moment. Après quelques mots sur la belle chanson « *Mondnacht* », il a évoqué le crépuscule. Il ne l'aimerait peut-être « pas autant si Schumann ne l'avait pas mis en musique de manière si incroyablement géniale ». (Thomas Mann, *Das Lieblingsgedicht*, dans : *Reden und Aufsätze II*, *Gesammelte Werke in dreizehn Bände*, Volume 10, Fischer Verlag, Frankfurt 1974, p. 922)

Pour **Theodor W. Adorno** (1903 - 1969), « *Zwielicht (Crépuscule)* » fait partie de l'un des plus grands poèmes d'Eichendorff, qui n'est pas pour lui « un poète de la patrie, mais de la nostalgie ». Dans son essai « *Zum Gedächtnis Eichendorffs* », il souligne le ton affirmatif qui est arraché à l'obscurité et parle d'une « décision de gaieté » qui se manifeste avec une violence étrangement paradoxale à la fin de l'œuvre].

Dans sa « lecture à contre-courant », il examine les éléments d'Eichendorff qui vont à l'encontre des idées courantes du romantisme subjectiviste. Il parle de la « suspension du moi » ; le schéma connu de l'expérience et de la poésie ne conviendrait en fait pas aux œuvres d'Eichendorff. Son auto-expression le sépare des poètes de la vision figurative et de « l'expérience sensorielle et poétique » comme Johann Wolfgang von Goethe et Eduard Mörike.

Pour Adorno, le dévouement et le désir romantique de mort que l'on peut déceler dans la poésie d'Eichendorff indiquent le don de pouvoir lâcher prise et s'opposent à la « domination du moi sur l'âme ».

Ainsi, les vers sur le « *Zwielicht (Crépuscule)* » atteignent pour Adorno une limite extrême. Dans le roman « *Ahnung und Gegenwart* », où ils sont mêlés à l'action à un moment de jalousie où Friedrich va perdre sa fiancée Rosa au profit du prince, ils conservent une certaine « intelligibilité de surface ». Le poème, considéré isolément, montre cependant « l'auto-aliénation du moi » qui va jusqu'à la folie. Pour Adorno, cette tendance se manifeste dans l'« avertissement schizoïde » de ne pas laisser la chère biche brouter seule et dans le « fantasme de persécution de l'isolé, qui lui fait changer son ami en ennemi ».

Robert Schumann est considéré comme le principal représentant du « *romantisme allemand* », notamment grâce à l'association exemplaire de la « *littérature et de la musique* ». Là où les mots parlés ou écrits atteignent leurs limites, la musique intervient avec son propre langage et ses propres moyens.

La poésie est portée à un nouveau niveau de transmission, de représentation et de compréhension.

L'**œuvre pianistique** de Robert Schumann se rattache stylistiquement à une période de transition qui - inspirée par la polyphonie de Bach - est déterminée par les descendants et les épigones des classiques viennois, en particulier de Beethoven.

Ce qui fait la grandeur originale de Schumann, la particularité spécifique de son style, peut être considéré sous deux angles. Son imagination de compositeur l'a conduit au-delà des liaisons harmoniques connues avant lui. Il découvrit dans la fugue et dans le canon des maîtres plus anciens un principe romantique. L'essence du contrepoint correspondait, dans l'entrelacement des voix, aux mystérieuses affinités entre les âmes et les choses que le musicien romantique se sentait poussé à exprimer dans des arabesques sonores.

Schumann composa les huit **Fantasiestücke Op. 12** au printemps 1837. Le titre de ce cycle pour piano s'inspire du recueil « *Fantasiestücke in Callots Manier* » d'E.T.A. Hoffmann et donc également de la notion de fantaisie de Novalis. Le cycle est dédié à Robena Anne Laidlaw (1819-1901), une pianiste écossaise qui fut l'élève d'Henri Herz et de Ludwig Berger. Schumann fut brièvement en contact avec elle, comme le montrent la correspondance de Schumann avec elle et Clara Wieck, ainsi que d'autres inscriptions de Schumann dans son journal.

L'opus 12 est le premier cycle pour piano de Schumann dont les mouvements portent tous des titres poétiques à l'allure de programme. Schumann a cependant indiqué à plusieurs reprises qu'il n'a toujours ajouté des titres de ce type qu'une fois la composition achevée et qu'il ne s'agit pas de musique à programme.

C'est « Le Chat Mur » de E.T.A. Hoffmann qui a servi de support littéraire au cycle **Kreiseriana**, composé en 1838, en l'espace de quatre jours par un Schumann plongé dans une agitation fébrile et dans un état dépressif. Ces fantasmagories romantiques exaltées ont trouvé un écho dans l'âme de Schumann bouleversée par sa propre imagination créatrice, faisant résonner les mêmes cordes sensibles. Le fait que le héros de Hoffmann devienne fou à la fin de sa vie, préfigurant ainsi de façon fantomatique le propre destin de Schumann, n'est qu'un exemple de cette imbrication d'éléments biographiques, littéraires et musicaux, tellement caractéristique du romantisme, que l'on retrouve fréquemment dans l'œuvre du compositeur. Il n'entrait visiblement pas dans les intentions de Schumann de tracer un portrait de la figure grotesque du maître de chapelle de Hoffmann. Ce qui correspond beaucoup plus aux brusques changements d'humeur du compositeur, ce sont les exaltations de la personnalité

du poète. Au travers des huit Fantaisies tantôt en forme de ballade, tantôt en forme de romance, se dessine un portrait musical de l'âme de Schumann, dont la subjectivité constitue un extrême – même pour une musique romantique qui n'en est nullement dépourvue ! La question de savoir si ces pièces parfois très longues furent réellement conçues comme cycle reste ouverte, même si c'est actuellement la règle dans les salles de concerts. Chacune des Fantaisies est un tout en soi mais il est vrai que le cercle harmonique du cycle, qui se limite aux tonalités en bémol, offre une vue synthétique au point de vue musical également. Malgré cette uniformité tonale, l'ensemble est bâti sur le contraste, celui des changements soudains de couleurs et du passage de l'intime à l'extrême. La reprise de formes baroques, comme dans la septième Fantaisie du cycle, n'est pas un amusement stylistique mais exprime les échecs répétés de Schumann pour trouver une compensation à ses doutes et à ses déchirements intérieurs dans la grandeur et dans la magnificence du passé. L'aspect néobaroque nostalgique de Schumann se transforme au contact d'une nervosité effroyablement enflammée et d'un esprit bouillonnant. Les accords de grisaille crépusculaire sur lesquels se termine la partie « *Etwas langsamer* » (Un peu plus lentement), nous font comprendre à nouveau combien cette quête donquichottesque du passé est chimérique. On ne trouve dans aucun autre cycle de grandes œuvres de Schumann meilleure expression artistique du ténébreux, du chaotique, de l'obscur. La huitième (et dernière) pièce de ce recueil l'exprime tout particulièrement. Comme dans une « mortelle chevauchée », les figures défilent dans un rythme léger, soutenu, puis - après que les sonorités des cors ont donné à la vision une force et une grandeur chevaleresques - s'évanouissent, fantomatiques, dans la nuit et le mystère.

Si nous ouvrons le « journal intime » de Schumann, nous trouverons dans le premier volume le « Mitternachtstück » (A Minuit), un témoignage émouvant et effrayant du monde mental ténébreux du compositeur. Des expressions d'une forme extrêmement personnelle communiquent de façon frappante le froid mortel et la proximité de la mort propre à l'univers imaginaire du compositeur. Elles auraient très bien pu servir de support littéraire à la dernière pièce, oppressante, des *Kreisleriana*.

*« Les deux étoiles luisaient d'un éclat magique au-dessus des collines funéraires et les saules pleureurs et les cyprès murmuraient doucement - les tombeaux émergeaient, muets, des fleurs qui se balançaient au vent, et les monuments projetaient leurs grandes ombres comme les aiguilles du temps ou de l'éternité et ils disaient 'regardez, nous indiquons [l'endroit] où vous reposerez un jour' - la lune luisait silencieusement et l'éther résonnait de longs chants du cygne, monotones et lugubres – la terre gisait, informe, et se taisait et sommeillait. Un cri, «Selene, Selene» s'éleva devant la fenêtre du fossoyeur. Selene se dressa, regarda timidement la lune puis leva les bras et tenta d'embrasser la lune - son corsage se soulevait bruyamment, comme une horloge qui sonne l'heure, il était ouvert et une longue*

*chemise de nuit blanche flottait négligemment autour de son corps – les boucles de ses longs cheveux retombaient en un sombre désordre – Selene courut dans le cimetière et lut les inscriptions sur les tombeaux : ici repose un cœur brisé, lut l’illuminée – elle s’assit en souriant sur le tertre funéraire; puis un squelette apparut sur le chemin de l’église; elle entendait les os s’entrechoquer mais ne parvenait pas à se lever. Le squelette s’approcha, s’assit à côté d’elle et l’enlaça : tu veux un baiser, murmura-t-elle timidement. Le squelette rit et lui donna un baiser glacé – puis il s’en alla. J’ai certainement péché, s’écria-t-elle, et elle entra dans l’église et monta à la tribune de l’orgue - le squelette s’assit au clavier et joua une valse - la lune se coucha - Selene entra dans la maison du fossoyeur. Tout était muet et silencieux et elle s’endormit. »*

Schumann avait dédié les « Kreisleriana » à Frédéric Chopin, qui n’a toutefois pas apprécié cette composition à sa juste valeur. Apparemment, les fantaisies inspirées par E.T.A. Hoffmann étaient trop déçirées, trop excentriques, trop confuses pour le Polonais conscient de la forme...

Jamais auparavant - et, dans le domaine de la musique pour piano, jamais plus par la suite - Schumann n’a si bien réussi à emplir la « Grande Forme » d’une substance musicale et spirituelle parfaitement adéquate que dans **la Fantaisie en ut majeur Op.17**.

Cette pièce de grande envergure occupe donc une position particulière dans la production artistique de Robert Schumann. S’agit-il seulement de l’œuvre la plus audacieuse et la plus libre du compositeur? Non seulement elle est dédiée à Franz Liszt, le maître du piano le plus audacieux et le plus libéré, mais elle rappelle aussi la forme sonate librement improvisée vers laquelle Beethoven tendait à la fin de sa vie. L’hommage à Beethoven transparait dans les titres des mouvements, titres, auxquels on peut attribuer plusieurs sens: « Ruines », « Arcs de triomphe (trophées) », « Couronne d’étoiles (palmes) ». Ils évoquent avant tout la gloire du génie, le triomphe, les palmes et l’immortalité au firmament de l’art. Une telle ambition devait trouver dans le monde affectif romantique, dans la passion intime l’unique chemin possible pour obtenir aussi cette couronne d’étoiles. Ce langage secret romantique est également employé par Friedrich Schlegel dans les quelques vers suivants, que Schumann utilisa plus tard comme devise pour la Fantaisie dans son ensemble, au lieu des sous-titres évoqués ci-dessus:

Parmi tous les sons, on entend  
dans le rêve bigaré de la terre  
un son très doux, émis  
pour celui qui écoute en secret

Il s’agit ici de la dernière strophe d’un poème mystique sur la nature, « Die Gebüsche », qui a été

mis en musique par Schubert. On y perçoit le lien secret entre le musicien, celui qui plonge le plus profondément dans le chant cosmique, et le poète, dont les paroles amènent l'essence insaisissable des rêves terrestres au seuil de la conscience. Et la Fantaisie musicale de Schumann exprime par la magie des sons ce qu'évoquent les poètes Schlegel ou Novalis, Eichendorff ou Jean Paul dans leurs métaphores.

Il est significatif que Schumann ait qualifié le premier mouvement de sa Fantaisie de la plus passionnée de ses œuvres, et il est impératif - surtout pour l'interprète - de garder à l'esprit les circonstances dans lesquelles elle a été écrite. Cette pièce n'est nullement empreinte de « sentimentalism ». Le monde de Tristan est encore omniprésent dans la structure du premier mouvement dans le développement, le thème commence « dans le ton d'une légende », comme dans le lointain, sur la dominante en mineur, puis revient de manière décidée à la tonalité fondamentale, l'ut mineur. Au point culminant (fff), l'accord' non résolu avec suspension est identique à celui de Tristan, et son la bémol résonne encore dans l'ut mineur de la seconde partie du thème, très apaisante. Lorsque la seconde partie du premier thème est répétée, nous rencontrons dans la cadence avec retard aux harmonies étendues sur trois mesures l'idée la plus audacieuse de Schumann. Plusieurs critiques ont souligné la supériorité du premier mouvement par rapport aux autres, mais il faut bien dire que ce sont justement les idées rythmiques et techniques extrêmes du deuxième mouvement et le raffinement coloré du troisième mouvement qui donnent à l'ensemble de l'œuvre son fondement intérieur. C'est surtout là que les éclats passionnés nous emmènent dans les profondeurs du romantisme, au-delà de tout confort bourgeois. Le chant mélodieux d'une part, le désir de mort et de transfiguration transcendante, l'extase nostalgique de l'âme (que l'on retrouve par exemple dans les Hymnes à la nuit de Novalis) d'autre part subliment le philtre d'amour envoûtant et proche du monde tristanesque en une vision d'une grande pureté. Nous voyons ainsi comment l'enthousiasme lyrique du jeune Schumann s'élève au niveau des dernières sonates de Beethoven et donne une expression nouvelle à leur quête ardente, dans un langage nouveau; le cercle de l'intuition et de l'inspiration est à nouveau bouclé...

**L'Arabeske en ut majeur Op. 18** est une courte pièce pour piano composée à Vienne en 1839. Comme le « Blumenstück Op. 19 », l'arabesque est dédiée à Friederike Serre, une importante mécène artistique qui invitait des musiciens et des poètes dans sa propriété près de Dresde. Elle avait également soutenu de manière significative l'union de Schumann et de Clara Wieck.

Le titre *Arabeske*, choisi par Schumann lui-même et emprunté au domaine *des beaux-arts*, donne à nouveau une indication sur la nature de la pièce, qui a quelque chose d'ornemental, d'agréablement

décoré, dans la mesure où une mélodie intime et simple est entourée de figures délicates.

Au sujet de « l'Arabesque », Schumann écrivit à Clara : « ...je veux appeler cet opus *Guirlande* ; tout s'enchevêtre d'une manière propre ». Schumann saisissait ainsi assez bien le caractère musical de la pièce, qu'il plaçait lui-même toujours dans un voisinage étroit avec le « *Blumenstück Op. 19* », composé presque en même temps. Les deux compositions se ressemblent beaucoup dans la manière d'écrire pour le piano et plus encore dans le style.

Même si Schumann lui-même s'est montré critique à l'égard de « l'Arabesque » et a qualifié cette pièce délicate et quelque peu bourgeoise de « faible et pour dames », il s'agit d'une œuvre excellente dans sa construction et sa structure, qui exige un haut niveau de pianisme, précisément en raison de sa prétendue « simplicité ».

La pièce en do majeur, « *facile et délicate* » à jouer, est un rondo dont le refrain revient trois fois, interrompu et contrasté par deux interludes plus sombres en mi et en la mineur (« *Minore I et II, un peu plus lents* »), et se termine par une coda (« *Zum Schluss* »).

La cantilène simple se caractérise par un motif de proposition répété et un rythme pointé poussant vers l'avant, ainsi que par des modulations fluides. La mélodie se déploie sur un tissu apparemment polyphonique, où, comme dans la première pièce des Scènes d'enfants « *Von fremden Länder und Menschen* », deux voix sont jouées par la main gauche. Le thème ascendant atteint la parallèle de sous-dominante ré mineur à la mesure 5, puis, après une répétition de la période de quatre mesures, est conduit à la dominante sol majeur et à nouveau à la tonique à la mesure 16. Dans la deuxième section, qui acquiert un caractère mélancolique grâce au tournant effectué deux fois dans la tonalité parallèle de mi mineur, la tonique est atteinte à la mesure 25 et le thème est organisé comme au début.

Ce n'est que dans les deux interludes sérieux que l'on assiste à une augmentation de la dynamique de cette pièce essentiellement retenue, l'écriture pianistique devenant plus dense. Alors que le « *Minore I* », qui rappelle un mouvement de quatuor, ne laisse entrevoir que de loin le thème du refrain, la ressemblance est indéniable dans le deuxième épisode en la mineur - le motif caractéristique de la proposition s'y retrouve, tout comme le mouvement ascendant du thème.

Les quatre **Nachtstücke Op. 23**, composées à Vienne en mars 1839, se basent - comme souvent dans ses premières œuvres pour piano - sur des modèles littéraires de l'œuvre narrative d'E.T.A. Hoffmann,

auxquels les quatre pièces de caractère, par endroits d'une monotonie accentuée, sont liées par leur atmosphère sombre, sans toutefois s'y rattacher davantage sur le plan du contenu. Dans son journal, il note qu'il écrit une « *fantaisie de cadavre* ». Plus tard, il prévoit des titres pour les différentes pièces, qu'il propose à Clara en janvier 1840 : « 1. Cortège funèbre », « 2. Société curieuse », « 3. Gelage nocturne » et « 4. Chant circulaire avec voix solistes ». Sur le conseil de Clara notamment, ces titres sont abandonnés lors de l'impression. Peu après la composition de la première des quatre pièces, Schumann apprend la mort de son frère Eduard de Zwickau et remarque « *comme mes pressentiments sont étranges ; même le départ d'Eduard, et comme il était encore si bon, devient clair pour moi* ». Et poursuit en expliquant qu'un passage se répète plusieurs fois dans les pièces, « *c'est comme si quelqu'un soupirait d'un cœur lourd 'ach Gott' - je voyais toujours dans la composition des cortèges funèbres, des cercueils, des gens malheureux et désespérés...* ».

Le premier morceau est une marche funèbre, notamment en raison de sa rythmique rigide mais uniforme et de sa tonalité mineure, tandis que le deuxième numéro alterne des suites d'accords marqués et des passages lyriques et vifs en succession rapide. Le troisième morceau se révèle être une valse avec quelques épisodes insérés de manière surprenante. Le dernier mouvement, bref et simple, ressemble à une « *chanson sans paroles* ».

Les **Drei Fantasiestücke für Klavier Op. 111**, composées en 1851, sont l'une des quatre œuvres de grande envergure de Schumann, pour lesquelles il avait déjà choisi le titre de « *Fantasiestücke* ».

Revenant sur les « *Fantasiestücke Op. 12* », il s'agit des « *Fantasiestücke Op. 73* » (1849), trois pièces pour clarinette et piano (ad.lib violon ou violoncelle) et des « *Phantasiestücke Op. 88* » (1842) pour piano, violon et violoncelle en quatre mouvements.

Le titre est inspiré du recueil de lettres et d'écrits sur la musique, « *Fantaisie à la manière de Callot* », d'E. T. A. Hoffmann, l'un des auteurs préférés de Schumann, paru en 1914-1815.

Schumann composa l'Op. 111 quelques mois après avoir été nommé directeur général de la musique de l'orchestre de Düsseldorf. En septembre 1851, Clara Schumann écrit dans son journal : « Robert a composé trois pièces pour piano d'un caractère grave et passionné que j'aime beaucoup ».

Dans ces trois pièces, Schumann retrouve le « ton passionné » (« *Sehr rasch, mit leidenschaftlichem Vortrag* », titre de la première pièce) qu'il avait composé pour les « *Fantasiestücke Op. 12* », 14 ans

plus tôt, en 1837.

Elles révèlent l'enthousiasme, l'impétuosité, l'impulsivité et la jeunesse intérieure du compositeur, suivis d'une atmosphère contemplative et paisible. Il est possible qu'il les ait composées en hommage à l'opus 111 de Beethoven, la sonate pour piano n° 32, en raison de sa prédilection pour cette œuvre.

Schumann lui-même donne à la fin de chacune de ces œuvres la consigne de jeu *Attacca*, qui confère à l'œuvre une grande cohérence intérieure. Dans leur interprétation, elles représentent, en particulier avec les parties centrales contrastées des pièces deux et trois, une alternance de sentiments, entre passion, drame et lyrisme.

Les **Gesänge der Frühe Op. 133** sont la dernière œuvre que Schumann lui-même a encore préparée pour l'impression. Contexte : Le 23 février 1854, un jour avant de se jeter dans le Rhin, il écrivit à l'éditeur F.W. Arnold : « *Je ne veux pas laisser paraître les Fughetten (Op. 126) en raison de leur caractère généralement mélancolique et je vous propose une autre œuvre récemment achevée, « Gesänge der Frühe », 5 pièces caractéristiques pour pianoforte, dédiées à la poétesse Bettina von Arnim. Ce sont des pièces musicales qui décrivent les sensations à l'approche du matin, mais plus comme expression de sentiments que comme peinture ...* ».

Schumann fait sans doute allusion à Beethoven, qui avait placé la devise « Plus de sensation que de peinture » en tête de sa sixième symphonie. Mais le lien de l'œuvre avec **Hölderlin** (1770 - 1843) et le personnage de **Diotima** qu'il a créé semble encore plus important : l'autographe des *Chants de jeunesse* est intitulé « An Diotima ». Il n'est sans doute plus possible de déterminer si Schumann pensait à Diotima de manière générale comme à une figure symbolique bien connue du romantisme ou s'il voulait se référer directement aux *poèmes* de Hölderlin sur « *Diotima* ». Peut-être les deux dernières lignes sombres du poème « *An Diotima (Deine Sonne, die schönere Zeit, ist untergegangen / Und in frostiger Nacht zanken Orkane sich nun)* » avaient-elles une signification pressentie pour Schumann. D'après les inscriptions dans son livre de comptes et dans le registre de composition (où elle n'est désignée que par « Diotima »), l'œuvre a été composée du 15 au 18 octobre 1853, soit environ quatre mois avant que Schumann ne perde la raison, ce qui s'était tout de même déjà annoncé dans les semaines précédentes. Clara Schumann nota le 18 octobre dans son journal : « *R. a composé 5 Frühgesänge - des pièces tout à fait originales à nouveau, mais difficiles à appréhender, il y a là une atmosphère tout à fait particulière* ». - On ignore les raisons pour lesquelles le surtitre « An Diotima » a finalement été supprimé et l'œuvre dédiée à Bettina von Arnim. Bettina von Arnim était, avec Joseph



Joachim, invitée à Düsseldorf dix jours après la fin des Chants du matin. En mai 1855, elle rendit visite à Robert Schumann à Enderich. Schumann lui écrivit ensuite : «... *Je me réjouirais si vous, très chère, entendiez les Chants de l'aube de ma Clara. Elle vous enverra également les chants. Voudriez-vous m'accorder encore longtemps votre bienveillance* ».

Les *Chants de la première heure* représentent mieux que toute autre œuvre le style caractéristique de la dernière phase de création de Schumann. Cela est illustré par l'étroite parenté des thèmes principaux des deux pièces-cadres, la succession des notes (ré majeur, ré majeur, fa dièse mineur, fa majeur) représentant déjà une conception cyclique. Grâce à des techniques subtiles de transformation, de variation et de juxtaposition polyphonique de différentes particules de motifs, Schumann parvient à une étroite imbrication des cinq pièces, dont la thématique repose sur un seul motif central, présenté à l'unisson au début. La structure est intensifiée par l'ajout d'autres entrelacs et de réminiscences claires (par exemple entre les pièces n° 1 et n° 2 ainsi que n° 2 et n° 4). La troisième pièce constitue un point culminant central grâce à sa plus grande extension en termes de mouvement et de tessiture ainsi qu'à sa rythmique concise. Un accord rythmique clairement structuré, généralement à quatre voix (en particulier dans les n° 1 et 3), crée un changement d'atmosphère hautement explosif avec des passages quasi préludiques et d'autres dans lesquels les voix mélodiques s'imbriquent étroitement avec celles de l'accompagnement.

La difficulté d'accès de cette œuvre complexe a conduit de nombreux pianistes à « faire le dos rond » autour de cet opus ...

## **BURKARD SCHLISSMANN**

Burkard Schliessmann, lauréat de la prestigieuse « Prix Goethe de la ville de Francfort-sur-le-Main » 2019/20, est l'un des pianistes et artistes les plus renommés d'aujourd'hui. En plus de la reconnaissance critique - notamment deux médailles d'or « Prix d'excellence » en septembre 2018 des Global Music Awards, USA, trois médailles d'argent pour « réalisation exceptionnelle » en février 2018 et 3 médailles d'argent pour « réalisation exceptionnelle » en septembre 2017, deux prix « Critic's Choice » de l'American Record Guide, Deux « Prix de l'enregistrement de l'année » décernés par MusicWeb International, le prestigieux « Melvin Jones Fellowship Award » et la « President's Citation » de la prestigieuse université Bastyr de Seattle, dans l'État de Washington, aux États-Unis, en 2012, Il a été nommé « Cover-Artist » dans les magazines PIANIST et International Piano 2021/2022, deux fois « Instrumentalist and Solistic Recording of the Year » par OPUS KLASSIK 2022, « Album of the Year » par

BBC Radio Scotland, UK/Great Britain 2022 et actuellement trois fois « Instrumentalist of the Year, Solo Instrumental Recording & Innovative Listening Experience » par OPUS KLASSIK 2023 - il a également développé une audience personnelle considérable au fil des ans - il s'est également constitué une clientèle personnelle au fil des ans.

Alors qu'est-ce qui fait que les gens reviennent toujours vers lui ?

*« Je suis l'élève de Shura Cherkassky, Poldi Mildner, Bruno Leonardo Gelber et Herbert Seidel »,* répond le pianiste. *« Cela signifie que je représente la grande tradition romantique. La maîtrise technique est importante, bien sûr, mais mes interprétations restent essentiellement intuitives. Je ne pense pas ou ne m'inquiète pas de la réalisation de mon interprétation ».*

*« L'intuition, pour moi, c'est tout saisir au plus haut niveau - à la fois l'émotionnel et l'intellectuel »,* explique le pianiste. *« C'est une sorte d'instinct qui fait que vous faites toujours ce qu'il faut ».*

Schliessmann est connu pour son interprétation des œuvres de Bach, Chopin, Liszt et Schumann. Bach en particulier est une passion personnelle, un compositeur pour lequel il éprouve un amour profond.

*« Dans ma jeunesse, j'ai joué Bach plus que tout autre compositeur - à l'âge de 21 ans, je pouvais jouer par cœur l'intégralité de ses œuvres pour orgue ».*

*« Lorsque vous grandissez en jouant Bach, vous développez une sonorité et un ton particuliers d'une extraordinaire sensualité »,* poursuit-il.

*« Ce qu'il faut, c'est une forme particulière d'intériorisation, à la fois du lyrisme intérieur et extérieur. C'est ce qui rend les Variations Goldberg, par exemple, si uniques - et si exigeantes ».*

Schliessmann jouit d'une grande popularité dans les médias et a été invité dans tous les grands studios de télévision allemands, notamment à la Philharmonie im Gasteig de Munich, à la Stadthalle de Wuppertal et au studio du WDR à Cologne. Schliessmann a été représenté par « ZDF » dans l'émission « Aspekte », ainsi que par « BR Bayerischer Rundfunk », « HR Hessischer Rundfunk » et dans les programmes culturels de « ARTE », « 3sat », « UNITEL Classica-Sky-TV », « fidelio ORF » et « Classic Arts Show Case », ses interprétations ont été diffusées dans toute l'Allemagne et en Europe.

Burkard Schliessmann a travaillé à plusieurs reprises avec des metteurs en scène de renom tels que José Montes-Baquér, Enrique Sánchez Lansch, Claus Viller, Lothar Mattner, Peter Gelb, Dieter Hens,

Korbinian Meyer, Siegfried Aust et d'autres. Des critiques influents n'ont pas hésité à le classer parmi les meilleurs pianistes : « C'est le jeu le plus imaginaire jamais entendu, au niveau de Richter, Michelangeli, Serkin, Wild, Gould - le plus haut niveau artistique » a écrit la « High Performance Review » aux États-Unis.

Et Harold C. Schonberg, ancien critique musical en chef du New York Times, de citer : « ... Le jeu de Schliessmann est représentatif du meilleur de l'école moderne ... ».

Ses interprétations de Chopin sont très appréciées. James Harrington écrit dans American Record Guide, USA - Volume 79, n° 2-Mars/Avril 2016, « Je classe ce Chopin parmi les meilleurs disponibles. Doté à la fois de la technique et de l'intelligence nécessaires pour faire à peu près tout ce qu'il veut, la force de Schliessmann réside dans les mélodies lyriques et legato qui font de la musique de Chopin une pierre angulaire du répertoire pianistique. »

Dans le numéro de novembre/décembre 2011 de l'American Record Guide, James Harrington décrit le lien de Schliessmann avec le passé de Chopin : « Il est rare qu'un pianiste transmette l'essence de Chopin avec une conviction aussi individuelle que celle que j'entends dans ces interprétations étonnantes. Ces œuvres tardives sont probablement parmi les plus grandes jamais composées pour le piano. Pour bien les jouer, il faut à la fois des compétences pianistiques exceptionnelles et une intelligence remarquable. Schliessmann propose ses propres interprétations uniques, tout en respectant le passé (notamment Cortot, Michelangeli, Rubinstein et Horszowski). Si chaque phrase est impeccablement façonnée, il y a dans chaque œuvre une direction générale qui maintient l'ensemble. Il utilise le rubato avec parcimonie, et s'il fait appel à la virtuosité dans la musique, celle-ci ne prend jamais le pas sur le reste du contenu musical. Après un demi-siècle d'écoute d'un certain nombre de ces œuvres, je dois dire que Schliessmann apporte un éclairage nouveau sur la plupart d'entre elles. Son Chopin est une rareté et doit être entendu par tous les mélomanes. »

Lorsqu'il ne joue pas de piano, Schliessmann est également un plongeur passionné - il est qualifié « PADI Master Instructor » et compte plus de 8.500 plongées enregistrées dans les océans du monde entier - et un photographe, et il s'intéresse de près à la philosophie. Comment ces autres activités affectent-elles son jeu ? « *Je m'inspire de toutes ces choses* », répond-il. « *Ils me donnent une nouvelle force pour mes interprétations - pour moi, le monde entier est de l'art* ».

« *La plongée m'inspire d'une manière particulière, notamment les couleurs du monde sous-marin.* »

*J'essaie d'intégrer toutes ces couleurs dans mon jeu - on pourrait appeler cela de la synesthésie. Je trouve aussi que des animaux comme les requins et les raies manta sont une source d'inspiration, et mes interactions avec eux ont donné un « coup de fouet » à mon jeu ».*

*« Quant à la photographie, il s'agit de capturer le sentiment et l'impression d'un moment. Les similitudes avec la pratique du piano sont évidentes ».*

Schliessmann consacre beaucoup de temps à ces centres d'intérêt, est un « PADI Master Instructor » formé au statut d'enseignant et a lancé son propre site web de photographie [www.scuba-adventure.org](http://www.scuba-adventure.org).

Burkard Schliessmann n'est pas seulement l'une des personnalités artistiques les plus extraordinaires et l'un des pianistes les plus couronnés de succès de notre époque, il est aussi un ambassadeur dévoué de la compréhension humaine par la musique et s'implique dans des projets sociaux et écologiques tels que la fondation Project Aware pour « protéger notre planète océan » et « protéger les requins » de la principale organisation mondiale de plongée PADI.

La plongée offre également une « expérience limite » psychologique comparable à mon expérience de la scène : Lorsque tout coule, la musique se fond dans les intentions du compositeur, de l'instrument, de l'acoustique de la salle et du public pour atteindre la perfection artistique - l'idéal le plus élevé de tous.

Burkard Schliessmann est Artiste officiel de STEINWAY & SONS depuis 1990.

© STEINWAY & SONS

## Burkard Schliessmann: Unveiling the Inner World of Schumann

In the heart of Berlin, from August 28th to September 2nd, 2023, a remarkable musical endeavour took place at the renowned Teldex Studios. Pianist Burkard Schliessmann, immersed in years of intensive study of Robert Schumann's oeuvre, embarked on a profound recording project. This venture aimed to delve into the innermost essence of Schumann's compositions, showcasing a unique approach that distinguishes it from the Schliessmann's previous 'Live & Encores' production.



*Burkard Schliessmann's recording session at Teldex Studios, Berlin 2023*

While 'Live & Encores' offered a live and spontaneous representation of a diverse concert programme, *Fantasies* focuses exclusively on Robert Schumann. The objective was to illuminate the inner germ cells of the music, exploring its expressiveness and explosiveness to push it to its limits. Stylistically, Schumann's piano works, situated in a transitional period, drew inspiration from Bach's polyphony and reflected the influences of Viennese Classicism and Beethoven. This recording aimed to bring out

the originality and greatness of Schumann's style, characterized by compositional inventiveness and a Romantic interpretation of counterpoint.

To meet the challenge of portraying Schumann's complexity, Burkard Schliessmann used an outstanding Steinway (D-612236, provided by Daniel Brech - [www.piano-solo.org](http://www.piano-solo.org)) with two keyboards, each offering a different voicing, sound, and intonation. One keyboard produced a bright, brilliant sound, while the other delivered a dark, warm sound. Recording Producer Julian Schwenkner, alongside Recording Engineer Jupp Wegner, employed cutting-edge technology, utilizing 14 microphones for a Dolby Atmos experience. The technical setup and equipment were crucial in capturing the intricacies of Schumann's compositions during the recording process.



*The mic set-up to capture the performance for SACD and Dolby Atmos included a series of Coles 4038 and Royer R121 ribbon mics as well as the classic Neumann M49 tube mics, amongst others.*

Engaging in a state of trance during the recording process, Schliessmann merged with the Teldex Studio's acoustics, the unique instrument, and the compositions themselves. The artist, in collaboration with Julian Schwenkner, delved into various editions and originals, elevating Schumann to a special level of interpretation. The resulting 3 SACDs included a distinctive feature: the second SACD presented a further interpretation of *Fantasiestücke Op. 12*, showcasing the interchange of keyboards to highlight the variety and complexity of interpretation possibilities.

The recording also featured two different interpretations of some works, such as the *Arabeske and Des Abends* from the *Fantasiestücke Op.12*, by exchanging the keyboards. This demonstrated the influence of the instrument and acoustics on interpretation. The second SACD includes a unique rendition of *Des Abends*, creating a transition to the darkness of the *Nachtstücke Op. 23*, introducing the late pieces by Schumann.



Burkard Schliessmann (centre) with Daniel Brech (left) and Julian Schwenkner (right)

## Revisiting the Fantasia in C Op. 17:

Addressing the question of why the *Fantasia in C Op. 17* was recorded again, Burkard Schliessmann explained the extraordinary difference in interpretation between the 'Live & Encores' performance in March and the 'Fantasies' studio recording in August 2023. Schumann's description of the opening movement as the most passionate of all his works laid the groundwork for the artist's decision. Schliessmann aimed to highlight the structural complexities, drawing parallels to Wagner's *Tristan*, and showcase the rhythmic and technical extremes of the second movement.

The third movement, in particular, revealed a significant difference in interpretation based on the Teldex Studio acoustics and the instrument used. The 'Fantasies' recording delivers a slower tempo, providing a true listening experience by emphasising inner voices and harmonies with heightened poetry and explosive electricity.

In the exploration of Schumann's *Fantasies*, Burkard Schliessmann not only illuminates the inner depths of the compositions but also showcases the multi-layered nature of interpretation. The interplay of musicianship, instrument, acoustics, and technical prowess at the Teldex Studios results in a mesmerising journey through Schumann's intricate musical world, leaving an indelible mark on the landscape of classical piano recordings.



Recorded in *teldex studios Berlin*, August 28 – September 2, 2023

Piano: STEINWAY & SONS, D-274, # 612236

Piano Technician/tuning: Daniel Brech ([www.piano-solo.org](http://www.piano-solo.org))



There were two different keyboards in use, different in voicing and intonation, provided by a flying case.

The pieces on **SACD I** are completely played on keyboard I.

On **SACD II** Burkard Schliessmann played the *Fantasiestücke Op. 12* on keyboard I, but used keyboard II for a second interpretation of the *Arabeske Op. 18* and the *Des Abends from Fantasiestücke Op. 12*.

On **SACD III** keyboard II was in use in the *Nachtstücke Op. 23* in number 1 (*Mehr langsam, oft zurückhaltend*) and 4 (*Ad libitum – Einfach*); in the *Gesänge der Frühe* in number 1 (*Im ruhigen Tempo*) and 5 (*Im Anfang ruhiges, im Verlauf bewegteres Tempo*).

Recording Producer: Julian Schwenkner

Recording engineer: Jupp Wegner, specialist for *Dolby Atmos*



Booklet and cover design: James Cardell-Oliver/Stephen Sutton, Divine Art

All work Public Domain. All images, texts and graphic devices are copyright. All rights reserved.

© 2024 Burkard Schliessmann | © 2024 Divine Art Ltd

## DIVINE ART RECORDINGS GROUP

Over 700 titles, with full track details, reviews, artist profiles and audio samples, can be browsed on our website. Available at any good dealer or direct from our online store in CD, 24-bit HD, FLAC and MP3 digital download formats.

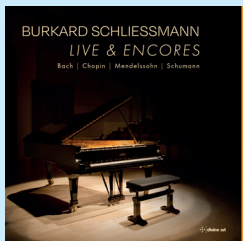
Divine Art Ltd. email: [sales@divineartrecords.com](mailto:sales@divineartrecords.com)

[www.divineartrecords.com](http://www.divineartrecords.com)

find us on facebook, youtube, twitter & instagram

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, 1, Upper James Street, London, W1R 3HG.

# More highly praised recordings from Burkard Schliessmann



## LIVE & ENCORES

Bach, Chopin, Mendelssohn, Schumann

**Divine Art DDC 25755 (2 SACD)**

*A true collectors digibox set*

*"It is impossible to find words to give this recording a higher recommendation. It has already earned a spot on my want list for the current year and I'll continue to listen to it regularly."*

—James Harrington (Fanfare)



## J.S. BACH:

### "GOLDBERG" VARIATIONS BWV 988

Newly remastered in 5.0 Dolby Atmos audio, this brilliant recording is now offered as a hybrid 5-channel SACD/CD and in finest digital audio quality.

**Divine Art DDC 25754**

*This recording of the Goldberg Variations was originally released in 2007 (Bayer – SACD only, not digital) and was highly acclaimed: "ambitious and really spectacular" (AllMusic); "thoughtfully simple, always finely worked out" (FonoForum); Critics Choice 2008 (American Record Guide); Recording of the Year (MusicWeb International).*



## CHOPIN: Piano Works

A selection of tracks from 'Chronological Chopin', an Audiophile vinyl in luxury double sleeve.

**Divine Art DDL 12401 (2 12" discs)**

*The best of Chopin performances in stunning analog sound.*

*"Artistic Interpretation: Exceptional; Technical quality: Optimal" - Andrea Bedetti (Audiophile Sound)*

*"A true collector's edition. Sound quality is warm yet precise, matching Schliessmann's sensuous and brilliant performances of sublime music. Highly recommended." - John Pitt (New Classics)*



### “CHRONOLOGICAL CHOPIN”

Scherzos, Ballades and Preludes from Op. 20 to Op. 61 including the 24 Preludes, Op. 28

**Divine Art DDC 25752 (3 discs)**

**Multi-channel SACD/Compatible CD (Hybrid disc)**

**Also available in HD download and streaming**

“I rank this Chopin among the best available.” – James Harrington (American Record Guide)

“A beautiful set, really rather remarkable. Highly recommended.”

- Grego Edwards (Gapplegate Classical Modern Music)



### “AT THE HEART OF THE PIANO”

The height of musical Romanticism: works by Schumann, Liszt, Scriabin, Berg and Bach/Busoni.

**Divine Art DDA 21373 (3 discs)**

**Stereo CD and digital album**

“Commanding, almost regal selection of recordings. A shining example of integrity and intelligence in music, welded to a technique of gargantuan proportions... performances of insight, and beautifully recorded.” – Colin Clarke (Fanfare)



### J S BACH: Keyboard Works

Italian Concerto, Partita No. 2,

Fantasias and Fugues

**Divine Art DDC 25751**

**Multi-channel SACD/Compatible CD (Hybrid disc)**

**Also available in HD download and streaming**

“His tone is lovely and singing; his phrasing imaginative and probing. At his best he has no rivals.” - Rob Haskins (American Record Guide)

“A fantastic Bach recital all around” - Jerry Dubins (Fanfare)



 **divine art**

LC 12671

DDC 25753

809730575525

© 2024 Divine Art Ltd