



CD-144 STEREO



*Robert
Schumann*

*Fantasy in C, Op.17
Kinderszenen, Op.15*

*Franz Liszt
Sonata in B minor*

*Dag Achatz,
piano*

A BIS original dynamics recording

SCHUMANN, Robert (1810-1856)**Kinderszenen, Op.15** (1838) (*Henle*)**18'08**

- | | | |
|----|-------------------------------------|------|
| 1 | I. Von fremden Ländern und Menschen | 1'45 |
| 2 | II. Kuriose Geschichte | 1'05 |
| 3 | III. Hasche-Mann | 0'30 |
| 4 | IV. Bittendes Kind | 0'57 |
| 5 | V. Glückes genug | 0'47 |
| 6 | VI. Wichtige Begebenheit | 0'52 |
| 7 | VII. Träumerei | 2'40 |
| 8 | VIII. Am Kamin | 1'03 |
| 9 | IX. Ritter vom Steckenpferd | 0'40 |
| 10 | X. Fast zu ernst | 1'36 |
| 11 | XI. Fürchtesmachen | 1'45 |
| 12 | XII. Kind im Einschlummern | 1'46 |
| 13 | XIII. Der Dichter spricht | 2'07 |

Phantasie C-Dur, Op.17 (1836) (*Peters*)**29'47**

- | | | |
|----|--------------------------------------------------------|-------|
| 14 | Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorgetragen | 12'14 |
| 15 | Mäßig. Durchaus energisch | 7'40 |
| 16 | Langsam getragen. Durchweg leise zu halten | 9'38 |

LISZT, Franz (Ferenc) (1811-1886)

- | | | |
|----|-----------------------------------------------------|--------------|
| 17 | Sonate en si mineur (1853) (<i>Peters</i>) | 29'33 |
|----|-----------------------------------------------------|--------------|

Dag Achatz, piano

Clara is sixteen years old. She has returned from Paris triumphantly like the worthy daughter of her father, the distinguished Professor Wieck. The latter is also **Robert Schumann's** teacher and his associate at the heart of the *Neue Zeitschrift für Musik*, whose members — Davidsbündler — meeting at the Kaffeebaum, have taken it upon themselves to rout 'all the philistines of music and a few others too...'

For Robert there is a shock. He has the sudden revelation of his love for Clara. 'I remember when I saw you again... You seemed taller, stranger to me. You were no longer a child with whom I could laugh and play once more.' Schumann is still only a young and obscure composer bearing a mental scar after the recent abandonment of his piano studies. Had not Wieck promised Schumann's mother that he would make of her son a virtuoso 'more spiritual and more passionate than Moscheles, more magnificent than Hummel!' But an unfortunate piano technique — imitated from Paganini — intended to develop the independence of the fingers by a ligature of the middle finger, had cost him the use of his right hand. 'Lord, why did you do precisely this to me? In me, music is so complete and so vital that I would like to exhale it and I cannot manage this any more, it's appalling...'

The terrible crisis had been relieved by the tender protection of the young Ernestine von Fricken 'the best girl the earth has ever born'. Wieck, suddenly seeing the piano-playing career of his pupil in danger, had pushed strongly for an engagement. He wrote to Ernestine's father: 'How many things I could say about this individual, stubborn but noble, brilliant, enthusiastic, wonderfully gifted, writer of great culture and musician of genius.' But Schumann wrote to Clara 'It was necessary for you to come for us to be united. Ernestine is not unaware that she has usurped your place in my heart which loved you before it had known her.' And the 'pure madonna' of Asch was to return to oblivion with two other 'young embraces', Agnes Carus and Henriette Voigt, courted by Eusebius and Florestan in the carefree days of the Carnival.

This growing intimacy did not fail to worry Wieck. With Schumann, 'private lessons in galoshes, in the rain, that's what you can expect'. Soon he removed

Clara to Dresden. Schumann was crushed. Four years of trial began which were to lead him to the verge of madness. Both the *Kinderszenen* and the *Fantasy in C major*, Op.17, date from this period. For Wieck, Robert was no longer anything, but Clara in the secrecy of her heart had already said yes to the composer of the *Abegg Variations*, *Papillons*, the *Toccatà*, *Carnival* (Op.9), the *First Sonata* and the *Impromptus* (on a theme of her own devising) — works which were never to leave her piano. She even went, in the middle of an open crisis, to play the *Études de Concert* at a big recital at the Gewandhaus in Leipzig. ‘Haven’t you understood that I played them because it was the only way of telling you what was going on inside me? Do you think my heart didn’t tremble? What I said to myself I whisper in your ear — yes and for all time. I shall show my father that a young heart is capable of constancy.’ Robert, frantic with hope, asked Wieck to receive him. The encounter was terrible. ‘He has a coldness, an ill will, and then he’s confused, he contradicts himself, and the instant you entertain the least hope, he plunges a knife into your heart up to the handle.’ Schumann felt Wieck was prepared for anything to keep his daughter. Would she be able to resist the persecution and the blackmail for long? Wieck soon went from ill will to insult, and from calumny to slander, but together with Robert, Clara filed a court suit.

The proceedings took place in 1839. Wieck aired his grievances here with such violence that he set the president of the court against him from the very beginning. His main arguments were the mental instability of Schumann (his younger sister had died insane) and his inveterate drunkenness... Judgement was reserved until the following year. At the resumption Robert, recently awarded an honorary doctorate at the University of Jena, triumphed against all the defamatory accusations of Wieck. Mendelssohn testified to his friend’s perfect sobriety. Old Wieck was sentenced to imprisonment for twelve days.

On 12th September 1840, in the church at Schönefeld, a village near Leipzig, Robert and Clara were united. ‘I don’t think that “yes” was ever pronounced with such earnest faith in a happy future.’

In a letter dating from 1838 Schumann stated that he had composed 'an awful amount of music'. This cannot be denied, for the musical harvest in that year was even by his own standards remarkable, including the *Sonatas*, Op.14 and Op.22, *Kreisleriana* and the ***Kinderszenen***. These piano pieces alone would have sufficed to establish his world-wide fame. Although the *Kinderszenen* do take the world of children as their theme (they are among the first works in musical history to do so), it should not be inferred that they were written to be performed by a child; the piano writing is far too advanced for that. It is not difficult to imagine which pianist Schumann had in mind. He wrote in a letter to Clara that he had composed the pieces partly in the manner of a grown-up child, 'and then I wrote about thirty funny little pieces from which I selected about a dozen, calling them *Kinderszenen*'. (In fact there are thirteen pieces in the collection.) We should also note that in terms of vivid imagination the *Kinderszenen* basically do not differ very much from the composer's other works.

The individual pieces bear descriptive titles, some of which are known to every music-lover and speak for themselves. We should, however, bear in mind what Schumann wrote to Heinrich Dorn after receiving a bad review from Ludwig Rellstab: 'He seems to think that I imagined a crying child and looked for music to fit. The opposite is true. I do not deny that certain children came to mind when I was composing the pieces; of course the titles were added later and are merely a more refined indication of performance and interpretation.' The interesting term here is 'of course'. It reveals that Schumann had automatically composed the pieces as absolute music, with no extra-musical associations in mind. In consequence we can enjoy the *Kinderszenen* as absolute music; we can smile gently when we read romantically-oriented descriptions which tell for example of the great fervour with which the begging child in *Bittendes Kind* pleads, or of the genius with which Schumann captures the moment of sleep's arrival in *Kind im Einschlummern*.

The ***Fantasy***, Op.17 was originally presented by Schumann as a *Grand Sonata for the Piano*, with the title *Ruins, Trophies, Palms*, copies of which

were sold for the benefit of the monument to Ludwig van Beethoven which Liszt had raised at Bonn. The piece then became *Ruins, Triumphal Arches, Stellar Clarity*. Much more than homage in memory of Ludwig van Beethoven, it is a long cry of love for Clara. 'You cannot understand the *Fantasy* if you are not transported in spirit to the wretched summer when I renounced you.'

Begun in 1836, it was published in 1839 with a dedication to Franz Liszt. The first movement opens with a fantastic and passionate appeal, which seems to be echoed by other more veiled appeals. 'The expressive theme is the one that pleases me best. Is it not you, the song mentioned in the epigraph? An imperceptible song calling the secret listener.' The following theme, entitled *Legend*, with its inspired melody and powerful rhythm, invokes the landscape of a romantic tale, haunted by baleful trees, dark waters and night-rides. The movement is completed by a short *Adagio* which fades away like 'a variegated dream of the universe'. The second movement opens with a triumphal march, followed by a short, sweet melody, and ends under the spell of a typically Schumannesque rhythmic figure repeated obsessively and irresistibly, which leaves the countryside dishevelled and bloodless. The third movement is composed of two main tunes. One is marked by a luminous calm, whilst the other, broader and livelier, recalls the previous themes before disappearing almost discreetly.

In 1845 **Franz Liszt** revealed to George Sand his intention of giving up his career as a virtuoso and ending the shallow emptiness of his dandy's existence. In the same year he wrote to a friend 'My journey to Vienna will mark the end of my life as a pianist... What will happen afterwards, I do not exactly know.' In fact he dreamed of dedicating himself seriously to composition, of leaving the piano, of proclaiming his originality in the century of proportion and bourgeois musical conformity. His break with the Comtesse d'Agoult was close at hand — they had three children: Blandine, future wife of Emile Ollivier, advocate and minister of Napoleon III; Daniel, dead at twenty; Cosima, future wife of Hans von Bülow and subsequently of Wagner — and this induced him to undertake enormous tours throughout Europe and as far as Turkey. The greatest pianist

of the century made his (first) farewell to the concert platform at Kiev in 1847. He was thirty-six years old. It was on this occasion that he met a princess of Polish origin married to an officer of the Tsar, Caroline de Sayn-Wittgenstein.

They both had religion and a great amount of literature... He followed her to her native Woronince, in Podolia. When they separated 'after some weeks of balalaika and cigars, stretched out in the oriental fashion on the bearskins that covered the floor', their future plans were checked, their destinies sealed. She rejoined him at Weimar where Liszt carried out bold reforms in the musical establishment, supported enthusiastically by Duke Karl-Alexander whom he had won over to the cause of 'the music of the future'. 'Thus the mighty Liszt, leaving behind him the trail of a thunderbolt, the sparkling train of a meteor, disappeared behind the blanket of cloud which hid Germany at the time. It was known that at the court of Weimar, contemptuous of his former triumphs, he was engaged on works of serious composition, dreaming of a renaissance of the art which was the subject of disturbing rumours' (Saint-Saëns).

At Weimar Liszt conducted a large number of new works; by Schumann (*Das Paradies und die Peri*, *Faust*, *Manfred*), Berlioz (*Benvenuto Cellini*), Raff (*Alfred*), Cornelius (*Le Barbier de Bagdad*) and the main lyrical works of Hérold, Halévy, Spontini, Rossini, Meyerbeer, Bellini, Donizetti; not to mention important revivals of operas by Mozart and Haydn, Ludwig van Beethoven's *Fidelio*, the oratorios of Handel; and in concert, all the symphonies of Ludwig van Beethoven, plus those of Haydn and Mozart; and yet more Berlioz, *The Damnation of Faust*, *Romeo and Juliet*, *Harold in Italy* and the overtures from *Waverley*, *La Captive* and *King Lear*!

Finally Wagner appeared. Staging Wagner's work gradually became the sole purpose of his life, his sacred mission. Liszt was to pledge an enormous part of himself in this Wagnerian ministry. 'He needed to belong in order to possess' (Pourtales). It was to cost him Weimar.

In 1849 the princess rejoined him for good. She was awaiting the annulment of her marriage from Rome, installed at Altenburg where Liszt 'with the obvious complicity of the grand-duchesses' moved in his turn for several years

of remarkable marital fidelity and incredible creative vitality. 'May we never be uprooted from this spot', he was to write to Caroline.

It was during this period that Liszt began his *Sonata in B minor*. Its composition was completed in 1853. He dedicated it to Schumann, who in turn had dedicated to Liszt his masterpiece, the *Fantasy*, Op.17. This major work by Liszt has inspired numerous commentaries worthy of the literary and poetic raptures of its author. Some have heard in it 'characters living, struggling, opposing each other before us'; others have seen expressed there 'the major ideas dear to Romanticism: Destiny, Faith, Doubt, Love; yet others have read there the 'spiritual biography of Schumann, brilliant and unhappy. For Cortot the *Sonata* contains 'all the feelings of Faust and the expression of a restless genius taking refuge in a philosophical concept.

A monument of music and of abstract poetry, the *Sonata* is above all a free, expressive and extremely brilliant improvisation where, formally speaking, little remains of the frame of the classical sonata — already abused by the Ludwig van Beethoven of the last sonatas — or of the traditional development. 'The control of a free form offers more interest than the simple technical manipulation of musical substance', Liszt wrote.

On hearing it, Brahms fell asleep. But Wagner proclaimed 'The *Sonata* is beautiful beyond all expression, profound, noble, sublime as you yourself are. All my afflictions are forgotten in it.'

The different parts of this cyclical work, evolved from a single theme, are played without a break. First of all there is an introduction (*Lento assai*): a descending scale in the Dorian and Hungarian mode; then follows an *Allegro energico* of rough violence in which the two Liszts — the Franciscan and the Gypsy — confront each other. The slow movement is a *Grandioso* of rather Wagnerian fervour. After a new rapid eruption surrounded by a sublime religious theme in F major 'in the melodic curve of which one can hear like an echo the liturgical intonation of the Magnificat' (Cortot), a fugato of unusual ingenuity, reintroducing the double subject of the first theme, re-establishes the

key of B minor. There follows the recapitulation before the sonata is concluded in B major.

Yves Petit de Voize / Julius Wender

Dag Achatz was born in Stockholm of a Swedish mother and a Viennese father, both musicians. He won the first prize in the Maria Canals competition in Barcelona and was a top prizewinner in the Bavarian Radio Competition in Munich. He has played in over 20 countries, in important centres such as London, New York, Paris, Vienna, Berlin and Moscow. Recently he has been invited to major festivals such as Montreux, Munich, Aix-en-Provence and Savonlinna in Finland. His recordings of his own piano transcriptions of Stravinsky's *Rite of Spring*, the *Firebird Suite* and Bernstein's *Symphonic Dances from 'West Side Story'* have received superlative reviews from the international press. Leonard Bernstein himself was so impressed that he asked Achatz to transcribe and record a piano version of his ballet *Fancy Free* (BIS-CD-352). Dag Achatz lives in Switzerland and teaches in Geneva. He appears on 13 other BIS records.

Clara ist sechzehn Jahre alt. Sie ist aus Paris zurückgekehrt, wo sie Triumphe gefeiert hat, als würdige Tochter ihres Vaters, des hervorragenden Professors Wieck. Dieser ist auch Lehrer **Robert Schumanns** und Mitarbeiter der *Neuen Zeitschrift für Musik*, deren Mitglieder — die Davidsbündler — am Kaffeebaum versammelt ihre Aufgabe darin sehen, „alle Philister der Musik und noch einige andere dazu zu bekämpfen...“

Robert wird verduzt. Plötzlich sieht er ein, daß er Clara liebt. Er sieht ein, daß sie nicht mehr das Kind von einst ist. Im Augenblicke ist Schumann noch ein junger, zweifelhafter Komponist, dessen Persönlichkeit auf schmerzhaft Weise dadurch geprägt wurde, daß er sein Klavierstudium unterbrechen mußte. Hatte doch Wieck seiner Mutter versprochen, aus ihm einen Virtuosen zu machen, „geistreicher und wärmer als Moscheles, großartiger als Hummel!“ Eine komplizierte pianistische Methode — Paganini nachgemacht — mit dem

Ziel, die Selbständigkeit der Finger durch Unterbindung des langen Fingers zu entwickeln, hatte aber seine rechte Hand zerstört. Es ist verständlich, daß er sich seiner Verzweiflung hingibt.

Diese entsetzliche Krise wurde durch die zärtliche Fürsorge der jungen Ernestine von Fricken etwas entschärft, laut Schumann das beste Mädchen, das es jemals gegeben hatte. Wieck, der plötzlich die pianistische Zukunft seines Schülers gefährdet sah, setzte sich für eine Verlobung ein. An den Vater Ernestines schrieb er, Schumann sei edel, glänzend, bewundernswert begabt, ein musikalisches Genie. Schumann schrieb aber an Clara, daß er sie im Grunde genommen schon geliebt habe, lang bevor er Ernestine kennengelernt hatte. Und die „reine Madonna“ aus Asch kehrte in die Vergessenheit zurück, zu Agnes Carus und Henriette Voigt, die von Eusebius und Florestan in der leichtsinnigen Zeit des Karnevals unworben worden waren.

Die wachsende Freundschaft beunruhigte Wieck. Schumann sagte er eine ärmliche Zukunft als Privatstundenlehrer voraus. Clara ließ er nach Dresden ziehen. Schumann war vernichtet. Es fing eine vierjährige Probezeit an, die ihn bis an den Rand des Wahnsinnes führen sollte. Dieser Zeit entstammen die *Kinderszenen* Op.15 und die *Klavierphantasie* Op.17. In Wiecks Augen bedeutete Schumann nichts mehr; Clara hatte aber bereits jenem Mann ihr Jawort gegeben, der Werke geschrieben hatte, die immer auf ihrem Flügel lagen: die *Abeggvariationen*, *Papillons*, die *Klaviertoccata*, *Carnaval* Op.9, die *Erste Sonate*, die *Impromptus über ein eigenes Thema*. Mitten während der Krise spielte sie sogar die *Sinfonischen Etüden* bei einem großen Klavierabend im Leipziger Gewandhaus. An Schumann schrieb sie, daß sie die *Etüden* gespielt habe, weil dies die einzige Möglichkeit war, ihm ihre Liebe zu bezeugen. Robert, vor Hoffnung wild geworden, verlangte, daß ihn Wieck empfangen sollte. Die Begegnung war furchtbar. Laut Schumann war Wieck kalt und boshaft, verwirrt und widerspruchsvoll. Schumann spürte, daß Wieck, um seine Tochter zu schützen, zu allem bereit war. Würde sie auf die Dauer der Verfolgung, der Erpressung widerstehen können? Bald ging Wieck von Bos-

haftigkeit zu Beleidigungen über, von Verleumdungen zu Kränkungen. Mit Robert zusammen ging Clara zu Gericht.

Die Gerichtsverhandlung fand 1839 statt, wobei Wieck seine Sache derartig vehement darstellte, daß er von Anfang an den Gerichtspräsidenten gegen sich hatte. Seine Hauptargumente waren der labile Geisteszustand Schumanns (dessen jüngere Schwester als Geisteskranke gestorben war), und seine chronische Trunksucht... Die Urteilsverkündung fand erst im folgenden Jahr statt, wobei Robert, der gerade Ehrendoktor der Philosophie an der Jenaer Universität geworden war, einen totalen Triumph erleben konnte. Mendelssohn bestätigte die Enthaltsamkeit seines Freundes, und Wieck wurde zu zwölf Tagen Gefängnis verurteilt.

Am 12. September 1840 heirateten Robert und Clara in der Kirche zu Schönefeld, unweit Leipzig. Das glückliche Paar glaubte, einer rosigen Zukunft entgegensehen zu können.

In einem Brief des Jahres 1838 sagte Schumann, er hätte „entsetzlich viel“ komponiert. Niemand kann dies bestreiten, denn die musikalische Ernte jenes Jahres war selbst für seine Verhältnisse bemerkenswert: u.a. die *Sonaten* Op.14 und 22, Kreisleriana und die **Kinderszenen**, Klavierwerke, die allein genügt hätten, um ihm Weltruf zu verschaffen. Die *Kinderszenen* befassen sich zwar mit der Welt der Kinder — dies ist in der Tat eines der ersten Werke der Musikgeschichte, wo so etwas gemacht wurde — aber daraus darf nicht geschlossen werden, daß sie komponiert wurden, um auch von einem Kind gespielt zu werden, denn der Klaviersatz ist allzu fortgeschritten. Es ist nicht schwer, sich vorzustellen, welchen Pianisten Schumann in Gedanken hatte. Er erzählte in einem Brief an Clara, er hätte die Stücke gewissermaßen in der Eigenschaft eines großen Kindes komponiert, „und hab da an die dreißig kleine putzige Dinger geschrieben, von denen ich etwa zwölf ausgelesen und Kinderszenen genannt habe“. (Wer nachzählt, wird finden, daß es in Wirklichkeit dreizehn sind). Nebenbei darf bemerkt werden, daß die Welt der *Kinderszenen* sich hinsichtlich der lebhaften Phantasie im Grunde genommen nicht

allzu sehr von jener unterscheidet, der wir in anderen Werken des Komponisten begegnen.

Die einzelnen Stücke tragen deskriptive Titel, die zum Teil jedem Musikliebhaber bekannt sind, und die für sich selbst sprechen. Zu beachten ist allerdings, was Schumann an Heinrich Dorn anlässlich einer schlechten Kritik von Ludwig Rellstab schrieb: „Der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche die Töne danach. Umgekehrt ist es. Doch leugne ich nicht, daß mir einige Kinderköpfe vorschwebten beim Komponieren; die Überschriften entstanden natürlich später und sind eigentlich nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung.“ — Das interessanteste Wort in diesem Zitat ist „natürlich“ — Schumann hatte es also für selbstverständlich gehalten, die Stücke als absolute Musik zu komponieren, und hatte dabei keinerlei außermusikalische Vorstellungen. Auch wir können demzufolge die *Kinderszenen* als absolute Musik genießen; mit leichtem Schmunzeln können wir ja dabei romantisierende Konzertkommentare lesen, wo wir etwa erfahren, mit welchem Grad an Inbrunst das *Bittende Kind* bittet, oder mit welcher Genialität Schumann in *Kind im Einschlummern* den Augenblick des Einschlafens erfaßt!

Ursprünglich bezeichnete Schumann die *Phantasie* Op.17 als „große Klaviersonate“, mit der Überschrift „Ruinen, Trophäen, Palmen“, und das Werk sollte zugunsten des Beethovendenkmals (von Liszt in Bonn erbaut) verkauft werden. Später wurde die Überschrift geändert: „Ruinen, Triumphbögen, die Klarheit der Sterne“. Viel mehr als eine Huldigung des Bonner Meisters, ist das Werk ein Liebesruf an Clara. An sie schrieb er, man könne es nicht verstehen, ohne an den Sommer zu denken, in dem er auf sie verzichten mußte.

Das Werk wurde 1836 begonnen und erschien 1839, Franz Liszt gewidmet. Der erste Satz beginnt mit einem leidenschaftlichen Appell, der gleichsam echohaft von anderen, verschleierte Appellen beantwortet wird. Das Seitenthema gefiel Schumann selbst am besten — er sah darin ein Bild Claras. Das folgende, melodisch und rhythmisch kraftvolle Thema, *Legende* genannt, malt eine romantische Märchenlandschaft, von unglücksbringenden Bäumen,

schwarzen Wässern und mondbeleuchteten Reiterzügen heimgesucht. Der Satz wird durch ein kurzes *Adagio* beendet, das sich „wie ein Traum vom Universum“ abzeichnet. Der zweite Satz fängt mit einem Triumphmarsch an, setzt mit einer kurzen, zarten Melodie fort, und endet mit einer halluzinatorischen, ständig wiederholten, unwiderstehlichen und aufdringlichen rhythmischen Figur, die eine zerrissene, blutarme Landschaft hinterläßt. Der dritte Satz besteht aus zwei Hauptmelodien, die eine verklärt, die andere lebhafter, üppiger. Bevor sie fast diskret erlischt, ruft sie die früheren Themen in die Erinnerung zurück.

Im Jahre 1845 erzählte **Franz Liszt** George Sand, daß er beabsichtigte, seine Virtuosenlaufbahn zu beenden, seinem leichtsinnigen Leben einen Schlußstrich zu setzen. Im selben Jahre schrieb er an einen Freund: „Meine Reise nach Wien wird das Ende meines Pianistenlebens markieren... Was nachher geschehen soll, weiß ich nicht genau.“ In Wirklichkeit träumte er davon, sich mit größerem Ernst dem Komponieren zu widmen, das Klavier zu verlassen, in diesem Jahrhundert der bürgerlichen musikalischen Gebräuche zu zeigen, daß er anders war. Bald sollte er sein Verhältnis mit der Gräfin d'Agoult lösen — sie hatten drei Kinder: Blandine, zukünftige Gattin Emile Olliviers, Rechtsanwalt und Minister bei Napoleon III, Daniel, mit 20 Jahren gestorben, und Cosima, zukünftige Gattin Hans von Bülow's, dann Wagners — und die Lösung dieses Verhältnisses trieb ihn dazu, gewaltige Tourneen quer durch Europa zu unternehmen, bis zur Türkei. Seinen (ersten) Abschied feierte der größte Pianist des Jahrhunderts in Kiew 1847, im Alter von 36 Jahren. Bei dieser Gelegenheit begegnete er einer Fürstin polnischen Ursprunges, mit einem Zarenoffizier verheiratet, Caroline von Sayn-Wittgenstein.

Beiden waren gläubig und literarisch interessiert. Er begleitete sie bis zur polnischen Erde, Woronince in Podolien. Als sie sich trennten — „nach einigen Wochen von Balalaika und Zigarren, nach orientalischer Manier auf den den Boden bedeckenden Bärenfellen ausgestreckt“ — waren ihre Zukunftspläne entschieden worden. Sie kam wieder zu ihm in Weimar, wo Liszt das Musikleben kühn reformierte, vom Herzog Karl-Alexander mit Begeisterung

gefördert — er hatte ihn für die „Zukunftsmusik“ gewinnen können. „Der große Liszt verschwand hinter dem Wolkenvorhang, der damals Deutschland hüllte, die Spuren des Donnerschlages, den funkelnden Schweif des Meteors hinter sich lassend. Man wußte, daß er sich am Weimarer Hofe, seine früheren Erfolge verachtend, großartigen Kompositionen widmete, von einer Wiedergeburt jener Kunst träumend, über die beunruhigende Gerüchte im Umlauf gewesen waren.“ (Saint-Saëns).

In Weimar dirigierte Liszt eine große Anzahl neuer Werke: von Schumann (*Das Paradies und die Peri*, *Faust*, *Manfred*), Berlioz (*Benvenuto Cellini*), Raff (*Alfred*), Cornelius (*Der Barbier von Bagdad*), und die wichtigsten Opern von Hérold, Halévy, Spontini, Rossini, Meyerbeer, Bellini und Donizetti, dazu noch wichtige Wiederholungen von Opern von W.A. Mozart, Joseph Haydn, Ludwig van Beethovens *Fidelio*, von den Oratorien Händels, im Konzertsaal sämtlichen Symphonien Ludwig van Beethovens, Symphonien von Haydn und Mozart, schließlich von Berlioz: *Fausts Verdammnis*, *Romeo und Julia*, *Harold in Italien* und die Ouvertüren *Waverley*, *La Captive* und *König Lear*!

Zum Schluß erschien Wagner. Sein Werk aufzuführen wurde allmählich das große Lebensziel Liszts, seine heilige Mission. In dieser wagnerischen Berufung engagierte Liszt „einen unfassbar großen Teil seines Ichs. Er mußte gehören um besitzen zu können“ (Pourtales). Dabei sollte er Weimar verlieren.

1849 vereinigte sich die Fürstin endgültig mit ihm. Während sie darauf wartete, daß Rom endlich ihre Ehe annullieren sollte, hatte sie sich in der Altenburg niedergelassen, wo sich Liszt „mit den Großherzoginnen als Komplizen“ wiederum für einige Jahre niederließ. Diese Zeit sollte von einer erstaunlichen Treue in der Liebe und von einer unglaublichen schöpferischen Vitalität geprägt werden. „Möge man uns nie auseinanderreißen“, schrieb er an Caroline.

Zu jener Zeit begann er, die *Sonate* zu komponieren. Sie sollte 1853 vollendet werden, und er sollte sie Schumann widmen, der ihm selbst die meisterhafte *Phantasie* Op.17 gewidmet hatte. Dieses Großwerk Liszts ist Gegenstand unzähliger Kommentare, der literarischen und poetischen

Ekstasen des Schöpfers würdig. Manche hörten in der Sonate „Gestalten, die leben, kämpfen, vor uns Auseinandersetzungen haben“, andere fanden darin den Ausdruck „jener Hauptideen, die die Romantiker liebten: Schicksal, Glaube, Zweifel, Liebe“, andere wiederum interpretierten darin „Schumanns geistige Biographie, genialisch und unglücklich“. Cortot sah in der Sonate „Alle Gefühle Fausts und den Ausdruck eines unruhigen Genies, das in eine philosophische Vorstellung flüchtet“.

Die *Sonate* ist ein Denkmal absoluter Musik und abstrakter Poesie. Vor allem ist sie eine freie, expressive und äußerst geniale Improvisation, in der formal sehr wenig vom Rahmenwerk der klassischen Sonate geblieben ist — das bereits vom Ludwig van Beethoven der letzten Sonaten mißhandelt worden war — und von der traditionellen Durchführung. „Die Verwendung einer freien Form ist interessanter als eine einfache technische Manipulation der musikalischen Substanz“, schrieb Liszt.

Als Brahms die *Sonate* anhörte, schlief er ein. Wagner aber sagte, sie sei unbeschreiblich schön, tief sinnig und edel.

Die verschiedenen Teile des zyklischen Werkes bauen auf einem einzigen Thema und werden ohne Unterbrechung gespielt. Zunächst eine Einleitung (*Lento assai*): eine abwärtsgehende, dorische, ungarisch inspirierte Tonleiter. Dann ein *Allegro energico*, grimmig vehement, wo die beiden Liszts — der Franziskaner und der Zigeuner — zusammenprallen. Der langsame Satz ist ein *Grandioso* wagnerscher Glut. Nach einem neuen Ausbruch, von einem erhabenen, religiösen Thema in Fis-Dur umgeben („in dessen melodischen Bogen man gleichsam ein Echo des liturgischen *Magnificats* hören könnte“ — Cortot), wird die Grundtonart, h-moll, wieder erreicht, durch ein selten kunstvolles Fugato, das auf das doppelte Motiv des ersten Themas zurückgreift. Es folgt die Reprise, und die *Sonate* endet in H-Dur.

Yves Petit de Voize / Julius Wender

Dag Achatz wurde in Stockholm als Sohn einer schwedischen Mutter und eines Wiener Vaters geboren, die Musiker waren. Er war erster Preisträger beim Wettbewerb Maria Canals in Barcelona und Laureat beim Wettbewerb des Bayerischen Rundfunks in München. Dag Achatz gab in über zwanzig Ländern Konzerte, darunter in bedeutenden Städten wie London, Paris, Berlin, New York und Moskau. Kürzlich wurde er zum Montreux Festival, zum Münchner Klaviersommer, nach Aix-en-Provence und zum Savonlinna-Festival in Finnland eingeladen. Seine Transkriptionen für Klavier vom *Frühlingsopfer*, der *Feuervogelsuite* von Strawinsky (BIS-CD-188) und den *Symphonischen Tänzen aus der West Side Story* von Leonard Bernstein erschienen auf Platten, welche von der internationalen Presse sehr lobend hervorgehoben wurden. Der Meister war so beeindruckt, daß er Dag Achatz vorschlug, auch sein Ballett *Fancy Free* (BIS-CD-352) für eine Plattenaufnahme zu übertragen. Dag Achatz lebt in der Schweiz und unterrichtet in Genf. Er erscheint auf 13 weiteren BIS-Platten.

Clara a seize ans. Elle revient de Paris où elle a triomphé en digne fille de son père, l'éminent professeur Wieck. Celui-ci est aussi le maître de **Robert Schumann** et son associé au sein de la *Neue Zeitschrift für Musik* (Nouvelle Gazette Musicale) dont les membres — Davidsbündler — réunis au Kaffeebaum se sont donnés pour mission de pourfendre "tous les philistins de la musique et quelques autres..."

Pour Robert c'est le choc. Il a la soudaine révélation de son amour pour Clara. "Je me rappelle quand je te revis... Tu me parus plus grande, plus étrangère. Tu n'étais plus une enfant avec qui j'aurais pu à nouveau rire et jouer." Schumann n'est encore qu'un jeune et obscur compositeur douloureusement marqué dans sa personnalité par le récent abandon de ses études pianistiques. Wieck n'avait-il pas promis à sa mère d'en faire un virtuose "plus spirituel et plus chaud que Moscheles, plus magnifique que Hummel"! Mais un facheux procédé pianistique — imité de Paganini — destiné

à développer l'indépendance des doigts par ligature du médius, lui fit perdre l'usage de la main droite. "Seigneur, pourquoi m'as-tu fait précisément cela? En moi la musique est si achevée et si vivante que je voudrais l'exhaler et voilà que je n'y parviens plus, c'est épouvantable..."

Terrible crise qu'avait adoucie d'une tendre protection la jeune Ernestine von Fricken, "la meilleure fille que la terre ait portée". Wieck, voyant soudain compromis l'avenir pianistique de son disciple, avait beaucoup poussé aux fiançailles. Il écrivait au père d'Ernestine: "Que de choses j'aurais à dire sur cet être si original, têtu mais noble, splendide, enthousiaste, admirablement doué, d'une vaste culture, écrivain et musicien de génie". Mais Schumann écrivit à Clara: "Il fallait que tu vins pour que nous soyons unis. Ernestine n'ignore pas qu'elle a usurpé ta place dans mon cœur qui t'aimait avant de l'avoir connue". Et la "pure madone" d'Asch rejoindra aux oubliettes deux autres "jeunes embrasseuses", Agnès Carus et Henriette Voigt, qu'Eusébius et Florestan courtoisaient aux temps légers du Carnaval.

Cette intimité croissante ne va pas sans inquiéter Wieck. Avec Schumann, "courir le cachet en galoches, sous la pluie, voilà ce qui t'attend". Bientôt il éloigne Clara, à Dresde. Schumann est accablé. Une épreuve de quatre années commence qui le mènera au seuil de la folie. De cette période désespérée date la *Fantaisie*. Pour Wieck, Robert n'est plus rien, mais Clara dans le secret de son cœur a déjà dit oui au compositeur des *Variations Abegg*, des *Papillons*, de la *Toccata*, du *Carnaval* op.9, de la *première sonate*, des *Impromptus* (sur un thème de sa façon); œuvres qui ne quitteront jamais son piano. Elle ira même, en pleine crise ouverte, jusqu'à jouer les *Etudes symphoniques* lors d'un grand récital au Gewandhaus de Leipzig. "N'as-tu pas compris que je les ai jouées parce que c'était le seul moyen de te faire savoir ce qui se passait en moi? Croistu que mon cœur n'ait pas tremblé?... Ce que je me dis à moi-même, je te le dis à l'oreille, oui et pour l'éternité. Je montrerai à mon père qu'un jeune cœur est capable de constance." Robert, fou d'espoir, demande à Wieck de le recevoir. L'entrevue fut terrible. "Il a une froideur, une mauvaise volonté, et puis il est confus, se contredit, et au moment où vous vous y attendez le moins, vous

enfonce un couteau dans le cœur jusqu'au manche.” Schumann sent Wieck prêt à tout pour garder sa fille. Saura-t-elle résister longtemps à la persécution et au chantage? Wieck passe bientôt de la mauvaise foi à l'insulte et de la calomnie à la diffamation, mais Clara signe avec Robert une requête en justice.

Le procès a lieu en 1839. Wieck y exposera ses griefs avec une telle violence qu'il se mettra d'emblée le président du tribunal à dos. Ses principaux arguments: l'instabilité mentale de Schumann (sa jeune sœur est morte folle) et son ivrognerie invétérée... Le jugement est reporté à l'année suivante. A l'audience, Robert, nouvellement promu Docteur *honoris causa* en philosophie de l'Université d'Iéna, triomphera de toutes les accusations infamantes de Wieck. Mendelssohn témoignera de la parfaite sobriété de son ami. Le vieux Wieck sera condamné à douze jours de prison.

Le 12 septembre 1840, dans l'église de Schönefeld, village proche de Leipzig, Robert et Clara sont unis. “Je crois que jamais oui n'aura été prononcé avec une foi aussi fervente en un avenir heureux”.

Dans une lettre de 1838, Schumann déclara qu'il avait composé “énormément de musique”. C'est indéniable car la récolte musicale cette année-là était remarquable, même en jugeant selon les critères convenant à Schumann, incluant les sonates op.14 et 22, *Kreisleriana* et ***Kinderszenen***. Ces pièces pour piano auraient suffi à elles seules à établir sa renommée internationale. Quoique les *Kinderszenen* aient pour thème le monde des enfants (elles sont parmi les premières œuvres de l'histoire de la musique à le faire), on ne devrait pas en déduire qu'elles furent écrites pour être jouées par un enfant, l'écriture est beaucoup trop avancée pour cela. Il n'est pas difficile d'imaginer à quel(le) pianiste Schumann a pensé. Dans une lettre à Clara, il écrivit qu'il avait composé les pièces en partie à la manière d'un enfant devenu adulte “puis j'ai écrit environ 30 petites pièces amusantes et j'en ai choisi environ 12 que j'ai appelées *Kinderszenen*”. (La collection renferme en fait 13 morceaux.) On devrait aussi remarquer qu'en termes de vive imagination, les *Kinderszenen* ne diffèrent fondamentalement pas tellement des autres œuvres du compositeur.

Chaque pièce porte un titre descriptif dont certains sont connus de tout mélomane et parlent pour eux-mêmes. On devrait cependant se rappeler que Schumann écrivit à Heinrich Dorn après avoir reçu une mauvaise critique de Ludwig Rellstab: “Il semble penser que j’ai imaginé un enfant en pleurs et que j’ai cherché de la musique appropriée. C’est le contraire qui est vrai. Je ne nie pas avoir pensé à certains enfants au cours du travail de composition des pièces; les titres furent évidemment ajoutés plus tard et sont plutôt une indication raffinée d’exécution et d’interprétation.” Le terme intéressant ici est “évidemment”. Il révèle que Schumann avait automatiquement composé des pièces de musique absolue sans association extra-musicale. Par conséquent, nous pouvons jouir des *Kinderszenen* comme de la musique absolue; nous pouvons sourire légèrement à la lecture de titres un peu romantiques qui parlent par exemple de la grande ferveur déployée par l’enfant en prière dans *Bittendes Kind*, ou devant le génie avec lequel Schumann capte le moment de l’arrivée du sommeil dans *Kind im Einschlummern*.

La **Fantaisie** op.17 est tout d’abord présentée par Schumann comme “une grande Sonate pour le piano, sous le titre”: *Ruines, Trophées, Palmes*, dont les exemplaires seraient vendus au profit du monument Ludwig van Beethoven que Liszt faisait ériger à Bonn. Puis elle devint *Ruines, Arcs de Triomphe, Clartés stellaires*. Beaucoup plus qu’un hommage à la mémoire du maître de Bonn, elle est un long cri d’amour pour Clara. “Tu ne peux comprendre la *Fantaisie* si tu ne te transportes en esprit à ce malheureux été où je renonçais à toi”.

Commencée en 1836, elle est publiée en 1839 avec sa dédicace à Franz Liszt. Le premier mouvement commence par un appel fantastique et passionné auquel semblent répondre en écho d’autres appels plus voilés. “Le thème expressif est celui qui me plaît le plus. N’es-tu pas toi-même ce chant dont parle l’épigramme? Un chant imperceptible appelle celui qui écoute en secret.” Le thème suivant, intitulé *Légende*, d’une inspiration mélodique et rythmique puissante, installe un paysage de conte romantique hanté d’arbres maléfiques, d’eaux noires et de cavalcades lunaires. Le mouvement s’achève par un bref

Adagio qui s'estompe comme "un songe diapré de l'univers". Le second mouvement s'ouvre par une marche triomphale, se poursuit par une brève et douce mélodie et s'achève dans l'hallucination d'une irrésistible et obsédante figure rythmique répétitive, habituelle chez Schumann, qui laisse le paysage défait et exsangue. Deux mélodies principales composent le troisième mouvement. L'une est empreinte d'une lumineuse sérénité et l'autre, plus animée et plus généreuse, laisse réentendre les précédents thèmes avant de disparaître presque discrètement.

En 1845 **Franz Liszt** s'ouvre à George Sand de son intention de mettre un terme à sa carrière de virtuose, d'en finir avec le vide frivole de son existence de dandy. La même année, il écrit à un ami "Mon voyage à Vienne marquera la fin de ma vie de pianiste... Ce qui arrivera après, je ne le sais pas exactement." En fait, il songe à se consacrer plus sérieusement à la composition. Sortir du piano. Affirmer sa différence dans le siècle de la mesure et des convenances musicales bourgeoises. Sa rupture avec la comtesse d'Agoult — ils ont eu trois enfants: Blandine, future épouse d'Emile Ollivier, avocat et ministre de Napoléon III; Daniel, mort à vingt ans; Cosima, future épouse de Hans de Bülow puis de Wagner — est proche et le pousse à entreprendre d'immenses tournées à travers l'Europe et jusqu'en Turquie. Le plus grand pianiste de son siècle fait ses (premiers) adieux à la scène à Kiev en 1847. Il a trente ans. C'est à cette occasion qu'il rencontrera une princesse d'origine polonaise mariée à un officier du tsar, Caroline de Sayn-Wittgenstein.

Ils avaient tous les deux de la religion et beaucoup de littérature... Il la suivit sur sa terre polonaise de Woronince, en Podolie. Quand ils se quittèrent "après quelques semaines de balalaïka et de cigares, étendus à l'orientale sur les peaux d'ours qui couvraient le plancher", leurs plans d'avenir étaient arrêtés, leurs destins scellés. Elle le rejoindrait à Weimar où Liszt entreprend d'audacieuses réformes de la vie musicale, appuyé avec enthousiasme par le duc Charles-Alexandre qu'il a su gagner à la cause de la "musique de l'avenir". "Ainsi le grand Liszt, laissant derrière lui le sillon de la foudre, la traînée étincelante du météore, disparut derrière le rideau de nuages qui cachait alors

l'Allemagne. On savait qu'à la cour de Weimar, dédaigneux de ses succès antérieurs, il s'occupait à des œuvres de haute composition, rêvant d'une rénovation de l'art sur laquelle couraient des bruits inquiétants" (Saint-Saëns).

A Weimar, Liszt dirigea un grand nombre d'œuvres nouvelles; de Schumann (*Le Paradis et la Péri, Faust, Manfred*), de Berlioz (*Benvenuto Cellini*), de Raff (*Alfred*), de Cornélius (*Le Barbier de Bagdad*) et les principales œuvres lyriques de Hérold, Halévy, Spontini, Rossini, Meyerbeer, Bellini, Donizetti; sans oublier les importantes reprises d'opéras de W.A. Mozart, Joseph Haydn, le *Fidelio* de Beethoven, les oratorios de Händel; au concert, toutes les symphonies de Ludwig van Beethoven, celles de Haydn et de Mozart; de Berlioz encore, la *Damnation de Faust, Roméo et Juliette, Harold en Italie* et les ouvertures de *Waverley*, de *la Captive* et du *Roi Lear*!

Enfin parut Wagner. Monter son œuvre deviendra peu à peu le but unique de sa vie, sa mission sacrée. Dans ce sacerdoce wagnérien Liszt engagera "une part incalculable de lui-même. Il lui fallait appartenir pour posséder" (Pourtales). Il y perdra Weimar.

En 1849 la princesse l'a définitivement rejoint. Elle attend de Rome l'annulation de son mariage, installée à Altenburg, où Liszt "avec l'évidente complicité des grandes duchesses" s'installe à son tour pour quelques années d'une étonnante fidélité amoureuse et d'une incroyable vitalité créatrice. "Qu'on ne nous déracine jamais l'un de l'autre, écrira-t-il à Caroline.

C'est à cette époque que Liszt met la *Sonate* en chantier. Sa composition sera achevée en 1853. Il la dédiera à Schumann qui lui avait dédié son chef-d'œuvre, la *Fantaisie* op.17. Cette œuvre majeure de Liszt à suscité d'innombrables commentaires dignes des extases littéraires et poétiques de son auteur. Certains y ont entendu "des personnages qui vivent, luttent, s'opposent devant nous"; d'autres y ont vu exprimées "des idées-forces, chères au romantique: le Destin, la Foi, le Doute, l'Amour"; d'autres encore y ont lu la "biographie spirituelle de Schumann, génial et malheureux". Pour Cortot la *Sonate* contient "tous les sentiments de Faust et l'expression d'un génie inquiet qui se réfugie dans un concept philosophique".

Monument de musique pure et de poésie abstraite, la *Sonate* est avant tout une libre, expressive et très géniale improvisation où, formellement, il ne subsiste plus grand-chose du cadre de la sonate classique — déjà malmené par le Beethoven des dernières sonates — et de ses développements traditionnels. “La conduite d’une forme libre offre plus d’intérêt qu’une simple manipulation technique de la substance musicale” écrivait Liszt.

A son audition, Brahms s’endormit. Mais Wagner: “La sonate est belle au-delà de toute expression, profonde, noble, sublime comme tu l’es. Toutes mes misères en sont oubliées.”

Les différentes parties de cette œuvre cyclique, nourries d’un thème unique, se jouent sans interruption. D’abord une introduction (*Lento assai*): gamme descendante dans le mode dorien et hongrois; puis *Allegro energico* d’une âpre violence où les deux Liszt — le franciscain et le tzigane — s’affrontent. Le mouvement lent est un *Grandioso* d’une ferveur assez wagnérienne. Après une nouvelle éruption vite circonvenue par un sublime thème religieux en fa dièse majeur “dans la courbe mélodique duquel on pourrait discerner comme un écho de l’intonation liturgique du Magnificat” (Cortot), un *fugato* d’une rare ingéniosité, reprenant le double sujet du premier thème, rétablit la tonalité de si mineur. Puis vient la réexposition et la *Sonate* s’achève en si majeur.

Yves Petit de Voize / Julius Wender

Dag Achatz est né à Stockholm d’une mère suédoise et d’un père viennois, tous deux musiciens. Il a obtenu le premier prix du Concours Maria Canals à Barcelone et il est lauréat du concours de la Radio bavaroise à Munich. Il a joué dans plus de 20 pays et dans des centres importants tels que Londres, Paris, Berlin, New York et Moscou. Récemment, il a été invité au Festival de Montreux, au Klaviersommer à Munich, à Aix-en-Provence et Savonlinna en Finlande. Dag Achatz a enregistré sur disque ses transcriptions pour piano du *Sacre du Printemps*, de la suite de *l’Oiseau de Feu* de Stravinsky (BIS-CD-188) et des *Danses Symphoniques de West Side Story* de Leonard Bernstein, qui ont été louées par la presse internationale. Le maître a été si impressionné qu’il a

demandé à Dag Achatz d'adapter pour le piano son ballet *Fancy Free* pour en faire un disque (BIS-CD-352). Dag Achatz réside en Suisse et enseigne à Genève. Il a également enregistré 13 autres disques BIS.

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Bösendorfer 275. Piano technician: Greger Hallin

Recording data: [1-13] 1980-04-30; [14-17] 1979-06-12/13 at Nacka Aula, Nacka, Sweden

Recording engineer: Robert von Bahr

2 Sennheiser MKH105 microphones; Revox A-77 tape recorder (15 i.p.s.); Agfa PEM468 tape, no Dolby

Producer: Robert von Bahr

Tape editing: Robert von Bahr

CD transfer: Siegbert Ernst

Cover text: Yves Petit de Voize / Julius Wender

English translation: John Skinner and Andrew Barnett

German translation: Per Skans

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover picture: Matthew Harvey

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.,
England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

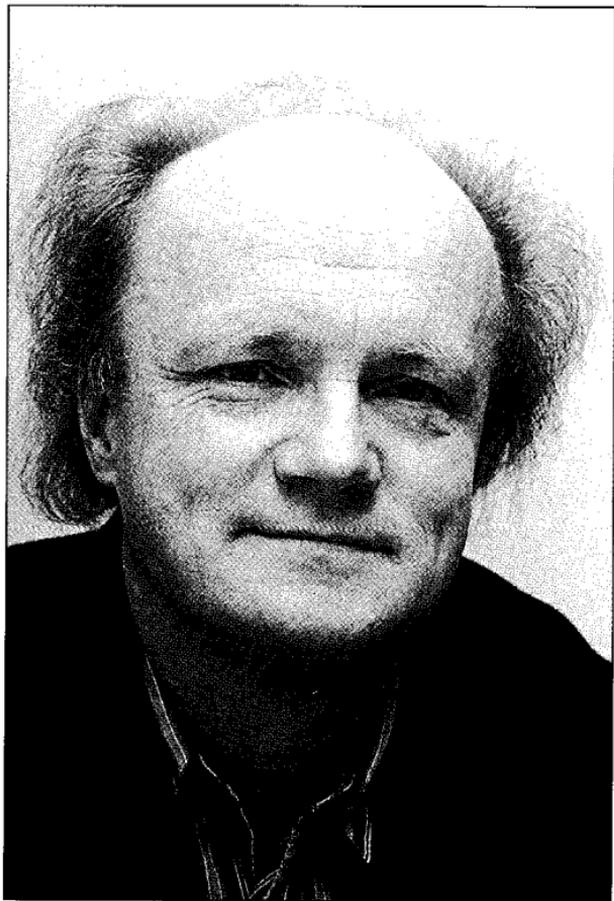
If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© 1979 & 1980; © 1994, Grammofon AB BIS, Djursholm.



Dag Achatz

Photo: France Vauthey