

ROBERT SCHUMANN



FANTASIES

BURKARD SCHLISSMANN



SIDE A

Kreisleriana, Op. 16

- | | | | |
|----|-----|--|--------------------------|
| 1. | I. | Äußerst bewegt | 3:03 |
| 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. | II. | Sehr aufgeregt – Etwas langsamer – Erstes Tempo – Noch schneller | 5:04 |
| 4. | IV. | Sehr langsam – Bewegter – Erstes Tempo – Adagio | 3:49 |
| | | | Total playing time 21:44 |

SIDE B

Kreisleriana, Op. 16

- | | | | |
|-------------------------------------|-------|--|--------------------------|
| 1. | V. | Sehr lebhaft | 3:22 |
| 2. | VI. | Sehr langsam – Etwas bewegter – Erstes Tempo | 4:47 |
| 3. | VII. | Sehr rasch – Noch schneller – Etwas langsamer | 2:11 |
| 4. | VIII. | Schnell und spielend | 3:45 |
| 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 | 3:17 |
| | | | Total playing time 24:48 |

SIDE C

Nachtstücke, Op. 23

- | | | | |
|----|------|---------------------------------|------|
| 1. | I. | Mehr langsam, oft zurückhaltend | 4:17 |
| 2. | II. | Markiert und lebhaft | 4:27 |
| 3. | III. | Mit großer Lebhaftigkeit | 3:28 |
| 4. | IV. | Ad libitum – Einfach | 3:32 |

Fantasiestücke, Op. 12

Heft I | Book I | Livre I

- | | | | |
|----|-----|------------------------------------|--------------------------|
| 5. | I. | Des Abends (Sehr innig zu spielen) | 3:59 |
| 6. | II. | Aufschwung (Sehr rasch) | 3:22 |
| | | | Total playing time 23:15 |

SIDE D

Fantasiestücke, Op. 12

Heft I | Book I | Livre I

- | | | |
|----|---------------------------------|------|
| 1. | III. Warum ? (Langsam und zart) | 2:53 |
| 2. | IV. Grillen (Mit Humor) | 3:38 |

Heft II | Book II | Livre II

- | | | |
|----|--|------|
| 3. | V. In der Nacht (Mit Leidenschaft – Etwas langsamer – Tempo I) | 4:24 |
| 4. | VI. Fabel (Langsam – Schnell – Langsam – Schnell – Tempo I – Langsam) | 3:04 |
| 5. | VII. Traumes Wirren (Äußerst lebhaft) | 2:58 |
| 6. | VIII. Ende vom Lied (Mit gutem Humor – Etwas lebhafter – Tempo I – Coda) | 5:36 |

Total playing time 22:33

SIDE E

Fantasie in C Major, Op. 17

- | | | |
|----|--|-------|
| 1. | I. Durchaus fantastisch und leidenschaftlich vorzutragen | 12:50 |
| 2. | II. Mäßig. Durchaus energisch | 8:11 |

Total playing time 21:01

SIDE F

Fantasie in C Major, Op. 17

- | | | |
|----|---|------|
| 1. | III. Langsam getragen. Durchweg leise zu halten | 9:03 |
|----|---|------|

Gesänge der Frühe, Op. 133

- | | | |
|----|---|------|
| 2. | I. Im ruhigen Tempo | 2:40 |
| 3. | II. Belebt, nicht zu rasch | 2:11 |
| 4. | III. Lebhaft | 2:22 |
| 5. | IV. Bewegt | 2:26 |
| 6. | V. Im Anfang ruhiges, im Verlauf bewegteres Tempo | 3:08 |

Total playing time 21:50

Schumann Fantasies

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 œuvre. 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 stary 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 Gebüsch’, 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 **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 Fughetten (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 Eindhoven. 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-pretending 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

Schumann-Fantasien

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 fieberhafter 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, wengleich sie heute die Regel im Konzertsaal ist. Jede der Fantasien vermag für sich alleine zu stehen, allerdings begünstigt der ausschließliche 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 transformierte 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 flüsteren 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 tönten 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 Uhrsclläge; 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 Schöpferturns 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 Gebüsch», 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 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 Graves 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 Eendenich. 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 vorgestellt 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 Schliessmann 2024



Burkard Schliesmann's recording session at Teldex Studios, Berlin 2023



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

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)

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

Keyboard I:

Kreisleriana, Op. 16

Fantasie in C Major, Op. 17

Fantasiestücke, Op. 12

Keyboard II:

Nachtstücke, Op. 23

Drei Fantasiestücke, Op. 111

Gesänge der Frühe, Op. 133

Recording Producer: Julian Schwenkner

Recording engineer: Jupp Wegner

Artwork and cover design: James Cardell-Oliver

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

© & © 2025 Divine Art Ltd

