



BURKARD SCHLISSMANN

AT THE HEART OF THE PIANO

**BUSONI | SCHUMANN | LISZT
SCRIABIN | BERG**

 **divine art**

AT THE HEART OF THE PIANO

BURKARD SCHLIESSMANN

Disc/set 1

Total playing time 52:27

Ferruccio Busoni (1866-1924)

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Chaconne in D minor | 14:03 |
| | <i>Transcription of Partita No. 2 for Violin, BWV 1004, by J.S. Bach</i> | |

Robert Schumann (1810-1856)

- | | | |
|--|--|-------|
| | Symphonic Etudes (Etudes en forme de variations), Op. 13 | 38:24 |
| | <i>Including the 'variations posthumes'</i> | |

- | | | |
|----|----------------------------------|------|
| 2 | I. Theme | 1:24 |
| 3 | II. Variation I | 1:03 |
| 4 | III. Variation II | 1:56 |
| 5 | IV. Variation III | 3:51 |
| 6 | V. Variation IV | 1:24 |
| 7 | VI. Variation V | 0:57 |
| 8 | VII. Variation VI | 1:19 |
| 9 | VIII. Variation VII | 3:23 |
| 10 | IX. Variation VIII | 0:56 |
| 11 | X. Variation IX | 1:14 |
| 12 | XI. Variation X | 2:26 |
| 13 | XII. Variation XI | 3:21 |
| 14 | XIII. Variation XII | 2:28 |
| 15 | XIV. Variation XIII | 0:43 |
| 16 | XV. Variation XIV | 1:28 |
| 17 | XVI. Variation XV | 1:21 |
| 18 | XVII. Variation XVI | 2:26 |
| 19 | XVIII. Finale: Allegro brillante | 6:26 |



Disc/set 2

Total playing time 61:18

Robert Schumann (1810-1856)

Fantasie in C major, Op. 17

30:44

- | | | | |
|---|------|---|-------|
| 1 | I. | <i>Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen</i> | 13:02 |
| 2 | II. | <i>Mässig. Durchaus energisch</i> | 7:52 |
| 3 | III. | <i>Langsam getragen. Durchweg leise zu halten</i> | 9:49 |

Franz Liszt (1811-1886)

Piano Sonata in B minor, S.178

30:34

- | | | | |
|---|------|--|-------|
| 4 | I. | <i>Lento assai – Allegro energico – Grandioso – Recitativo –</i> | 12:21 |
| 5 | II. | <i>Andante sostenuto – Quasi Adagio –</i> | 7:17 |
| 6 | III. | <i>Allegro energico – Più mosso – Stretta quasi presto – Presto – Prestissimo – Andante sostenuto – Allegro moderato – Lento assai</i> | 10:55 |

Alexander Scriabin (1872-1915)

	Piano Sonata in F sharp minor, Op. 23	22:21
1	I. <i>Drammatico</i>	6:45
2	II. <i>Allegretto</i>	3:35
3	III. <i>Andante</i>	4:38
4	IV. <i>Presto con fuoco</i>	7:21
5	Étude in C sharp minor, Op. 2 No. 1 (<i>Andante</i>)	3:21
6	Étude in D sharp minor, Op. 8 No. 12 (<i>Patetico</i>)	2:45
7	Prelude in C major, Op. 11 No. 1 (<i>Vivace</i>)	0:58
8	Prelude in C sharp minor, Op. 11 No. 10 (<i>Andante</i>)	1:45
9	Prelude in E major, Op. 11 No. 9 (<i>Andantino</i>)	2:09
10	Prelude in G major, Op. 11 No. 3 (<i>Vivo</i>)	0:53
11	Prelude in G flat major, Op. 11 No. 13 (<i>Lento</i>)	2:15
12	Prelude in E flat minor, Op. 11 No. 14 (<i>Presto</i>)	1:04
13	Prelude in G flat major, Op. 16 No. 3 (<i>Andante cantabile</i>)	2:27
14	Prelude in E flat minor, Op. 16 No. 4 (<i>Lento</i>)	1:15
15	Prelude in G minor, Op. 27 No. 1 (<i>Patetico</i>)	1:42
16	Prelude in B major, Op. 27 No. 2 (<i>Andante</i>)	1:19
17	Prelude in B major, Op. 37 No. 3 (<i>Andante</i>)	2:47
18	Prelude in A minor, Op. 51 No. 2 (<i>Lugubre</i>)	2:54
19	Prelude in G major, Op. 51 No. 4 (<i>Danse languide</i>)	1:38
	Deux Danses, Op. 73	
20	I. Guirlandes: <i>Avec une grâce languissante</i>	3:12
21	II. Flammes sombre: <i>Avec une grâce dolente</i>	2:28
	Cinq Préludes, Op. 74	
22	No. 1 <i>Douloureux déchirant</i>	1:48
23	No. 2 <i>Très lent, contemplative</i>	2:38
24	No. 3 <i>Allegro drammatico</i>	0:49
25	No. 4 <i>Lent, vague, indécis</i>	2:14
26	No. 5 <i>Fier, belliqueux</i>	1:12

Alban Berg (1885-1935)

27	Piano Sonata, Op. 1 <i>Mässig bewegt</i>	11:23
----	--	-------



BURKARD SCHLIESSMANN

Ecstasy, emotion, virtuosity and intellect –

Ferruccio Busoni, Robert Schumann, Franz Liszt, Alexander Scriabin, Alban Berg

Franz Liszt called one of his best-known piano cycles '*Études d'exécution transcendante*' because he expected this opus to be presented and interpreted in a way that, in a sense, overcomes the materiality of tone production and intonation with itself. The purely technical mastery should transcend itself in such a way that the last relics of the material of sound dissolve into absolute aesthetics – like in an act of faith, because a doubt about a successful realization would have an inevitable failure as a consequence.

The programme presented here can be regarded from this angle. Although at glance the works offered here do not share any direct common ground, if considered more closely there are certain common factors with regard to their genesis over time and their conception: an awareness of form, conceptualized and reaching full maturity, in different times and styles, which sees beyond the 'master builder's' work and structure the transcendence, vision and personified aesthetics of effect as the primary objectives. The enormous time span of these interlaced stages of development provokes astonishment: ranging from early romantic compositions through to the beginnings of the early avantgarde, the era of serialism.

Ferruccio Busoni, the Italian/German composer and cosmopolitan, who taught at the conservatories of Helsinki, Moscow, Boston, New York and Berlin, was one of the most versatile artists of his time. Despite his admiration for Bach, Mozart and Liszt, he worked primarily in the field of contemporary music. '*On the contrast between a glowing present and a fateful link with tradition, between elementarity and old form, between Latin brightness and German speculation*' (J. Wassermann) he built a rich compositional and literary œuvre, for the ideal form of which he coined the term 'neoclassicism'. He remains largely unrivalled in the history of music as a sort of 'musical Leonardo': a complete pianist, conductor of new orchestral works, composer of major theatrical and instrumental music which have never received all the acclaim of which they are worthy, a pedagogue of enormous influence, an inspired theoretician,

an extraordinarily cultured man of letters, admirer of the theatre as sublimated life and the conscious life as applied theatre, citizen of the world, child of his times of conflict and prophet of a music of the future free from constraints. The transcripts of Bach's works constitute a considerable part of his œuvre, in which he raised a given work to a hitherto unknown sphere of effect by transfer to another instrument, thereby creating a new work. He performed his **Chaconne** in the form of a 'Concert Recital for Pianoforte' for the first time in Boston. As a technically and structurally highly demanding composition, the *Chaconne*, with its extensive treatment, the register-like changes of tonal colour, the massive harmony effects and the extensive use of the pedal, has become a monumental piece of music. The terms 'faithfulness to the original' and 'subordination to the composer's intent' are certainly not applicable to the *Chaconne*, yet it fittingly substantiates Busoni's statement "*that a sturdy old root which itself ages perpetually, at the same time perpetually drives on youth.*"

In terms of his full range as a writer for the piano Robert Schumann reached the climax of his creative career with his ***Etudes Symphoniques*, Op. 13**. The influence of Paganini, Schumann's perfected mastery of form, and his effusive Romantic sensibility, all combined to produce not only one of his best works but one of the greatest works in the whole piano repertoire. Opus 13 has had various titles. The original 'Etudes in orchestral style' had already, in the first edition of 1837, become the twelve *Etudes Symphoniques*; the second version (1852) was retitled *Etudes en forme de variations* and contained only ten numbers, the third and ninth of the twelve being omitted. Five years after Schumann's death the work was given its earlier title and the missing pieces were restored.

The theme - 'Les notes de la mélodie sont de la composition d'un amateur' - is taken from a cycle of variations by Captain von Fricken, father of Ernestine von Fricken, to whom Schumann was engaged at the time. Schumann's theme evinces his desire to write for the piano as if for an orchestra. Wide-stretched chords and a wealth of middle notes create a variety of instrumental shadings; a trill on the dominant in a low octave makes an effect like a drum roll. The way in which different melodic elements are exploited contrapuntally with no hint of pedantry, and are brought to a

triumphant climax at the end, deserves the greatest admiration and testifies to the complex musical thought processes and technical assurance of their composer, then still only twenty-four.

Five further variations, also presented in this recording, were published posthumously, on the insistence of Brahms, as a kind of 'appendix'. These too show audacity and originality. Inserted into specified positions in the 1852 edition, they lend the expanded work a completely new and independent character. The first of these 'mood paintings' is remarkable for the rushing melodies in the right hand, carried along by the quotation of the theme, unaltered, in the left. In the second, a Weber-like rhythm is heard concurrently with the main theme spun out into arpeggios, producing a highly distinctive sound quality. The third is lent conviction by taut rhythms throughout and a theme which alternates between the tenor and soprano registers, further enhanced by octaves and big chords which give it an almost orchestral fullness. A caprice, dreamy, graceful and reminiscent of Chopin, provides the fourth variation, contrasting with the fifth, which, with its visionary harmonies, comes over as a shimmering study in romantic expression.

If we attempt to seek out the inner core of the music and the way Robert Schumann would have interpreted it, always remaining mindful of the delightful sensuality at its heart, it is in Schopenhauer that we find the essential key. It is, he writes, to witness great music's main and original concern becoming a reality, music whose essence is perceived and beheld in a realm that transcends the mind and the senses.

Schumann's *Fantasie in C* and Liszt's *Sonata in B minor*, two towering works of the piano repertoire, are interlinked by their creators: each composer thought so highly of the other that he chose to make him the dedicatee of a particularly ambitious achievement. The two works are further linked by the fact that both were inexplicably and cruelly slated when they first beheld the light of day.

The critic Eduard Hanslick, on hearing Liszt's *B minor sonata* premiered by Hans von Bülow in 1857, thundered: *"I am immensely glad to have heard this little-known and almost unplayable piece presented in such a perfect and authentic performance."*

Admittedly, words fail me to convey to others any idea of this musical monster. Never have I encountered the phenomenon of such utterly disparate elements being strung together so resourcefully, indeed wantonly, never have I experienced such wild ranting, so bloodthirsty an onslaught against everything music stands for. After feeling initially baffled, then enraged, I was finally overcome by the irresistibly comic effect it made. It was like the bustling, breathless labourings of an ingenious steam-powered mill grinding out virtually nothing. If Bülow had deliberately set out to convince the public that Liszt is an utter charlatan, he could hardly have chosen a better vehicle. But this sonata must be accorded one distinction at least: nothing else of its kind is ever likely to be found in the whole repertoire of music. All criticism, all discussion stops there. Anyone who hears this piece and finds it beautiful is beyond redemption."

Well, the critic was surely wrong here. Or was he? Hanslick had fully grasped the work's outrageous nature and taken up his stand against it. But if we take the trouble to read his observations in another light, it becomes evident that behind his apparently negative judgement there lies a whole set of observations which, if interpreted in a more positive way, are absolutely accurate.

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.

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 ***Fantasie in C, Op. 17***, indeed in the field of piano music he never again equalled this achievement.

For these reasons the ambitious *Fantasie in C* 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 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, sublate the ecstatic quality of the anticipations of *Tristan* into a more chaste 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.

Franz Liszt's *Sonata in B minor*, written in 1852-53 and dedicated to Robert Schumann, ranks as his most extensive and important work for piano. It had taken him ten years to feel ready and able to lend inner compulsion to his grand design. He knew exactly what he was doing when he abandoned the classical multi movement form he had inherited, even the dialectical principle of main and secondary theme had been side stepped in his earlier works. Ever anxious to create contrasts by means of unpremeditated transformations and by exposing the same motivic cells through variations of pianistic instrumentation, he often deviates, even in his most lyrical pieces, from three-part song form. To conclude from this supposed economy of thematic material that Liszt lacked inspiration would be to fail to recognize the improvisatory nature of his creativity.

Poetic hermeneutics may here have an advantage over formal analysis. As Liszt had stated while still a young man, “*Instrumental music no longer sets out to be a simple sequence of notes: it has become a poetic language which is perhaps even more suited than poetry itself to express all that moves in the inaccessible depths of unquenchable longing and in our intimations of immortality.*” The listener with no preconceptions hears massive waves of sound breaking over him and forms from them the image of a passionate soul seeking and finding the path to faith and peace in God through a life of struggle and a vigorous pursuit of ideals. It is impossible not to hear the confessional tone of this musical language: Liszt's sonata becomes – perhaps involuntarily on the part of the composer – an autobiographical document and one which reveals an artist in the Faustian mould in the person of its author.

As in the *Harmonies poétiques et religieuses*, the underlying religious concept which dominates and permeates the whole work demands a special kind of approach. Whereas representations of human passions and conflicts force themselves on our understanding with their powerfully suggestive colouring, this concept only becomes manifest to those souls who are prepared to soar to the same heights. The equilibrium of the sonata's hymnic chordal motif, the transformation of its defiant battle motif (first theme) into a triumphant fanfare, and its appearance in bright, high notes on the harp, together with the devotional atmosphere of the *Andante*, represent a particular challenge to the listener; he is, after all, also expected to grasp the wide spanned arcs of sound which, from the first hesitant descending octaves to the radiant final chords, build up a graphic panorama of the various stages of progress of a human spirit filled with faith and hope. As the reflection of a remarkable artistic personality worthy of deep admiration and, by extension, of the whole Romantic period, Liszt's *B minor Sonata* deserves lasting recognition.

The life and career of Alexander Scriabin was – like that of Busoni – a cosmopolitan one. But from the start, he added his own peculiarly sound to the musical tradition he had inherited, in which elements of Chopin, Liszt, Schumann and Brahms were combined with the gentle pathos of salon music. He soon formulated a precisely calculated harmonic system of transposable fourth-chords, while at the same time his

thinking became increasingly concerned with an elitist, arrogant and introverted self-exaltation based on a distorted metaphysic. Reading his journals, one is immediately struck by the vast gulf between on one hand, his significant artistic achievements and, on the other, his curious personal and intellectual leanings. His character displayed a most unattractive mixture of fatalism, egocentricity, delusion, idealism, mysticism, prophetic thinking and (that overweening pride we call) hubris. Towards the end of his life he saw himself as a messiah who would purify humanity through a great work of art based on his musical cult. Al though he failed in his attempt to formulate a work which would combine color, scent and word in a deeply human ‘Gesamtkunstwerk’ of lasting value, Scriabin's work has nevertheless – from a purely musical standpoint – contributed a dimension of spiritual and exciting sophistication to our musical heritage. Scriabin, then proves himself – like so many other composers born in 1870 – to be a defining force in the stylistic landscape of the dawning 20th century.

These words on Scriabin, written by Boris Pasternak, who took a paternal interest in him, may assist us to a greater understanding of him: *‘It was the first settlement of mankind in worlds which Wagner had discovered for mythical creatures and monsters. Drumrolls and chromatic waterfalls of trumpets, which sounded as cold as the jet from a firehouse, frightened them away... a Van Gogh sun glowed over the fence of the symphony. On its windowsills lay the dusty archives of Chopin ... I could not but weep when I heard this music.’* Scriabin's œuvre is an almost sickly music, inspired and born under feverishness, ecstatic to the extreme or then completely dematerialised, fragiley tender, later often mystically dark, reaching to abysmal despair. In the final analysis, such literary comments, even though not exactly scientific in approach, serve to describe the miracle which is Scriabin, from whom one would like to strip the highly artificial mask of the ‘mythical creature’ of whom Pasternak wrote. Such words do illustrate, too, both the magic and the persuasiveness of the music of his genius.

An examination of Scriabin's development in a broader context shows his contribution to the evolutionary dissolution of functional harmony and to the movement towards free tonality and atonality. This may be seen both in the various parameters of his work (melodic, harmonic, etc.) and in the structural and formal complexity of his

output, and is especially evident in his piano sonatas. Scriabin was the first Russian composer to make a methodical study of sonata form, and, in so doing, allowed posterity to trace the development of his genius.

Scriabin began to write his sonatas when sonata form – both classical and late Romantic – had been richly developed by the most significant composers of the period. From the very start, Scriabin established two types of sonata form of his own: the first are those in cyclical form, and into this group fall Op. 6 (with four movements), Op. 19 (two movements), Op. 23 (four movements) and Op. 30 (two movements); the second type is comprised of the opus numbers 53, 62, 64, 66, 68 and 70 which are without exception single-movement works. The sonatas in the first category follow the Classical Romantic tradition of contrasting movements, those in the second category are starting by the ideas of the single-movement B minor sonata of Liszt.

As already noted, Scriabin's significance lies not merely in his creation of a new harmonic system, but also in his contribution to piano sonata form, where his development of several highly individual features make them difficult to define as sonatas in the strictest sense of the word. Whereas Liszt had at least retained the principle of formal tradition in his development of material, Scriabin's development is coming out of tradition, but doesn't finish with it.

In the single-movement sonatas we find a great variety of formal structuring. Op. 53 combines the form of sonata first movements with the cyclical form; in Op. 62 we find sonata and variation form combined; Op. 64 uses sonata variation form; Op. 65 uses elements of the rondo, while Op. 68 and Op. 70 represent a synthesis of all these earlier techniques.

The first piece on this recording, **Sonata no. 3 in F sharp minor**, Op. 23, is Scriabin's last sonata using traditional form and represents the climax of a movement discernible in his earlier works. Scriabin himself prefaced this work with a 'quasi explanatory commentary'. The first movement of the sonata (*Drammatico*) has the following note by the composer: *"The soul, free and wild, casts itself into the whirlpool of grief and*

struggle.” The second movement (Allegretto) offers “an apparent, momentary and deceptive point of rest; exhausted by suffering, the soul wants to forget, to sing and to blossom, despite everything ... But the gentle rhythm and the fragrant harmonies are merely a covering through which the restless and anguished soul glimmers ... “ The third movement (Andante) resembles “a sea of feelings, tender and sad: love, sorrow, vague yearning, inexplicable thoughts, the fluttering deceit of a gentle dream”, and the Finale (Presto con fuoco) is described thus: “Out of the depths of existence the terrifying voice of creative people is raised, proclaiming its triumphant and victorious song. But, still too weak to attain the heights, the song plunges, temporarily defeated, into the abyss of non-existence.”

As we can see, even in this early work Scriabin was concerned with cosmic manifestations, and these lead us into magic realms in his sonata Op. 68, which Alexei Podgajetski called the ‘Black Mass’. Here Scriabin again uses aspects of his own earlier work in his introduction of the ‘satanic’ elements which had already featured in his ‘Poème satanique’, Op. 36. His Op. 68, written 1912 - 13, presents a type of *mobile sonata*. This new variation of his mystical ecstatic vision, with its pressing musical logic and enormous pianistic power is, of all his sonatas, the one most of risk of being misconstrued as a graphic illustration of erotic experience. In truth, however, Scriabin's Eros relates to the ecstatic mystery of the spirit which must encompass light and darkness, good and evil; the ‘ecstatic’ excitement of the ninth sonata, then, should be understood not as physical, but rather as a presentation of the spiritual interplay of incorporeal powers and as a preliminary to spiritual deliverance.

The **Deux Dances**, Op. 73 and the **Cinq Préludes**, Op. 74, were composed at the same time as his two last sonatas. These short, aphoristic pieces illustrate how Scriabin's harmonic structuring based on a system of chains of thirds does not necessarily have to find expression in large forms, such as in the sonatas, but can also appear in highly concentrated structures. These profoundly expressive works were Scriabin's last, and constitute a monument to a musical thinking which will remain forever unforgettable and of relevance to the future.

Foreshadowings of this unique musical language may be heard in his very first works, such as the Etudes, Préludes, Poèmes, Mazurkas, and in others such miniatures. Thanks to Scriabin's thematic inventiveness, each of these pieces displays its own distinctive character. Thus each Prélude is an immensely concentrated statement, where every note bears tremendous musical and emotional weight. To give but a few examples to be found in these Préludes, one can mention the elusive, flickering shadows of Op. 11 No. 3 and the dark mists of Op. 51 No. 2, while the decorative elegance of Op. 11 No. 9 contrasts with the melancholy of Op. 16 No. 4, the unadorned chasteness of Op. 11 No. 1 in C major with the violence of Op. 11 No. 14.

The works on this recording illustrate clearly how, throughout his life, Scriabin displayed, whether in piano miniatures or in concentrated large structures, the vast range of his musical development which arouses both awe as well as a realization of the impossibility of any further continuation thereof. Scriabin himself died before he came to this realization. On balance, we feel a sense of tragedy coupled with acceptance when we consider a musical achievement of such towering intellectual diversity and beauty...

The one-movement **Piano Sonata, Opus 1** by Alban Berg often appears as an epigraph at the start of concert programmes which contain works from the Vienna School and its successors. On this album, it demonstrates stages of development which represent on the one hand the end product of the influences with regard to the compositional techniques of the works presented here, and on the other the starting point for new structures. This is not a paradox, for the trend of this so tonal music from Berg's early works (which only superficially belongs to the late romantic convention, its discontinuity inhibited only by the sonata form) leads finally to the results of the dodecaphonic epoch and serialism. A link from the ecstasy of expression to the ecstasy of structures via the common current of continuous change determines the profile of this composition, in which the harmony and melody are excited to constant variation and multi-voiced interweaving. The timbre of the piano sound is controlled by the strings and gives the sonata the profile of that characteristic force of expression and form which lends a human warmth to Berg's whole œuvre.

Ekstase, Emotion, Virtuosität und Intellekt –

Ferruccio Busoni, Robert Schumann, Franz Liszt, Alexander Scriabin, Alban Berg

Etudes d'exécution transcendante nannte Franz Liszt eines seiner bekanntesten Klavierzyklen, weil er dieses Opus in einer Weise dargestellt und interpretiert wissen wollte, die das Materielle der Tonerzeugung und Tongebung gewissermaßen mit sich selbst überwindet. Die rein technische Beherrschung sollte und soll sich in dieser Form übersteigern, dass sich die letzten Relikte des Klang-Stofflichen in absoluter Ästhetik auflösen – einem Glaubensakt gleichend, denn ein Zweifel an einer erfolgreichen Umsetzung würde ein zwangsläufiges Scheitern zur unabdingbaren Folge haben.

Unter diesem Blickwinkel kann man das in diese Edition dargestellte Programm betrachten. Wenn auch bei den hier dar gebotenen Werken auf den ersten Blick keine direkten Gemeinsamkeiten zu erkennen sind, erschließen sich in Hinsicht auf die zeitübergreifende Entstehung und die Konzeption bei genauerem Betrachten doch einige Übereinstimmungen: Ein zu finaler Reife angelangtes und konzeptioniertes Formbewusstsein unterschiedlicher Zeit- und Stilepochen, das über die „baumeisterliche“ Aufgabe und Anlage hinaus die Transzendenz, Vision und personifizierte Wirkungsästhetik seiner jeweiligen Zielsetzungen im Vordergrund sieht. Der riesige zeitliche Radius dieser ineinander verschränkten Entwicklungsstadien erregt Staunen: Er reicht von frühromantischen Kompositionen bis hin zu den Anfängen der frühen Avantgarde, der seriellen Epoche.

Ferruccio Busoni, der italienisch-deutsche Komponist und Kosmopolit, der an den Konservatorien von Helsinki, Moskau, Boston, New York und Berlin unterrichtete, war einer der vielseitigsten Künstler seiner Zeit. Trotz seiner Verehrung für Bach, Mozart und Liszt setzte er sich vor allem für die zeitgenössische Musik ein. „Auf dem Kontrast einer glühenden Gegenwärtigkeit und einer schicksalsvollen Bindung an die Tradition, zwischen Elementarität und alter Form, zwischen lateinischer Helligkeit und

deutscher Spekulation“ (J. Wassermann) baute er ein reiches kompositorisches und schriftstellerisches Schaffen auf, für dessen ideale Gestalt er den Begriff der „jungen Klassizität“ prägte. Als eine Art „musikalischer Leonardo“ findet man in der Musikgeschichte kaum seinesgleichen: Vollender des Klavierspiels, Dirigent neuer Orchesterwerke, Komponist wichtiger, in ihrem wahren Wert noch keineswegs gewürdiger Bühnen- und Instrumentalmusik, Pädagoge von weit ausstrahlendem Einfluss, genialer Theoretiker, außerordentlich kultivierter Literat, Anbeter des Theaters als des sublimierten Lebens und des bewussten Lebens als des angewendeten Theaters, Weltbürger, Kind seiner zwiespältigen Zeit und Prophet einer vom Zwang befreiten Musik der Zukunft. Einen wesentlichen Bestandteil seines Œuvres bilden die Transkriptionen von Bach-Werken, in denen er ein gegebenes Werk durch die Übertragung auf ein anderes Instrument in eine bis her unbekannte klang sinnliche Wirkungssphäre erhob, und es zu einer neuen Schöpfung gestaltete.

Seine „Zum Konzertvortrag für Pianoforte“ bearbeitete **Chaconne** führte er 1889 erstmals in Boston auf. Als technisch und gestalterisch höchst anspruchsvolle Komposition ist die *Chaconne* mit ihrer flächenhaften Behandlung, den registerartigen Wechsellern der Klangfarben, den massiven akkordischen Effekten und ihrer ausgedehnten Hilfe des Pedals ein monumentales Stück Musik geworden. Die Begriffe Werktreue und Unterordnung unter den Willen des Komponisten sind sicherlich auf die *Chaconne* nicht anwendbar; doch belegt sie treffend Busonis Äußerung, dass „eine alte stämmige Wurzel, die selbst immerwährend altert, zugleich immerwährend Jugendliches hervortreibt“.

Nach der Seite pianistischer Entfaltungsmöglichkeiten hat Robert Schumann mit den **Symphonischen Etüden Op. 13** den Höhepunkt seines Schaffens erreicht. Der Einfluss Paganinis verbindet sich mit dem zu höchster Reife gelangten Formbewusstsein und dem überschwänglich romantischen Gefühl nicht nur zu einem der Hauptwerke des Komponisten, sondern zu einem Standardwerk der Klavierliteratur überhaupt. Das Opus 13 hat verschiedene Titel getragen. Aus den »Etüden im Orchestercharakter« wurden schon in der Erstausgabe von 1837 die zwölf »Symphonischen Etüden«; in der zweiten Fassung von 1852 erscheinen nur zehn Nummern als »Etudes en forme de

variations« (unter Eliminierung der Dritten und neunten Etüde). Fünf Jahre nach Schumanns Tod wurden in dritter Ausgabe Titel und Umfang der Ersten wieder hergestellt.

Das Thema - *»Les notes de la mélodie sont de la composition d'un amateur«* – stammt aus einem Variationenzyklus des Hauptmanns von Fricken, des Vaters von Ernestine, der damaligen Braut Schumanns. Schumanns Thema zeigt schon das Bestreben nach einem orchestral gefüllten Klaviersatz. Weitgriffige Akkorde, Reichtum der Mittelstimmen erwecken verschiedene instrumentale Farbvorstellungen, ein Triller auf der Dominante in tiefer Lage lässt sich als Paukenwirbel deuten. Wie die verschiedenen melodischen Elemente ohne die mindeste Schulmeisterei kontrapunktisch verwertet und zu triumphierender Schlusswirkung aufgetürmt werden, verdient höchste Bewunderung und legt Zeugnis ab für das kombinatorische Denken sowie die satztechnische Meisterschaft des damals 24-jährigen Komponisten.

Fünf weitere Variationen, die auch in vorliegender Aufnahme Berücksichtigung gefunden haben, wurden auf Veranlassung von Johannes Brahms als »Anhang« posthum veröffentlicht und zeugen von Kühnheit und Originalität. An bestimmte Positionen der Fassung von 1852 eingepasst, verleihen sie dem Gesamtwerk ein völlig neuartiges und eigenständiges Bild. Die Erste dieser »Stimmungsbilder« besticht durch rauschende Klangfiguren der rechten Hand, getragen von dem wörtlichen Zitat des Themas in der Linken. Die Zweite etwa, in der ein Weber scher Rhythmus dem in Arpeggien aufgelösten Hauptmotiv gegenübergestellt ist, zeichnet sich durch eigentümliche Klanglichkeit aus, während die Dritte durch straffe rhythmische Führung und wechselnde Stimmführung des Hauptmotivs in Tenor- und Sopranlage, zudem durch Oktaven und breite Akkordik klanglich-orchestral erweitert, überzeugt. Eine Caprice voller traumhafter Grazie, an Chopin gemahnend, ist die vierte Variation, wohingegen sich die Fünfte als eine in romantisch-visionären Harmonien schillernde Ausdrucksstudie repräsentiert.

Versucht man, den inneren Kern der Musik und der damit verbundenen, nach berückender Versinnlichung strebenden Interpretation von Robert Schumann

aufzuspüren, so findet man bei Schopenhauer jene für die Darstellung so wesentlichen Worte, nämlich »das ureigenste Anliegen großer Musik darin verwirklicht zu sehen, deren Wesen im Jenseits des Gemüts und der Sinne zu vernehmen und anzuschauen.«

In Robert Schumanns **Fantasie C-Dur** und Franz Liszts **Sonate h-moll** begegnen sich zwei gigantische Werke der Klavierliteratur, deren Schöpfer einander immerhin so sehr schätzten, dass sie sich wechselseitig zu Widmungsträgern ihrer musikalischen Höchstleistungen ernannten. Verbunden sind sie überdies durch die Tatsache, dass eben diese Opera in geradezu peinlicher Weise verkannt wurden, als sie das Licht der Welt erblickten.

Derbe Worte fand beispielsweise der Kritiker Eduard Hanslick zu Liszts h-moll Sonate, deren Uraufführung durch Hans von Bülow er 1857 miterlebte: "Es ist mir unschätzbar, dieses wenig bekannte und fast unausführbare Stück jetzt in vollendetem und authentischem Vortrage gehört zu haben. Anderen freilich lässt sich durch Worte keine Vorstellung von diesem musikalischen Unwesen geben. Nie habe ich ein raffinierteres, frecheres Aneinanderfügen der disparatesten Elemente erlebt, nie ein so wüstes Toben, einen so blutigen Kampf gegen alles, was musikalisch ist. Anfangs verblüfft, dann entsetzt, fühlte ich mich doch schließlich überwältigt von der unausbleiblichen Komik, die in diesem atemlosen Arbeiten einer Genialitätsdampfmaschine, die fast immer leer geht. Wenn Bülow das Publikum anfangs von der schauerlichen Impotenz Liszts überzeugen wollte, so konnte er keine bessere Wahl treffen. Den einen Ruhm muss man der Liszt'schen Sonate lassen, dass ihresgleichen in der gesamten Musikliteratur nicht wieder vorkommt. Da hört jede Kritik, jede Diskussion auf. Wer das gehört hat und es schön findet, dem ist nicht zu helfen."

Herr Kritiker, hier irren Sie! Oder doch nicht? Hanslick hatte die Ungeheuerlichkeit dieser Sonate durchaus begriffen und sich gegen sie entschieden. Macht man sich aber die Mühe, seine Feststellungen gegen den Strich zu bürsten und zu lesen, so wird erkennbar, dass hinter der anscheinend totalen Negation eine ganze Anzahl von Bemerkungen steht, die, ins Positive gewendet, durchaus richtig sind.

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 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 Erdenraum
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 Erdenräume 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 in den Jahren 1852/53 entstandene und Robert Schumann gewidmete **Sonate in h-moll** ragt als umfangreichstes und bedeutendstes Klavierwerk aus dem Schaffen Franz Liszts hervor. Er hatte Jahrzehnte gebraucht, ehe er sich stark genug fühlte, einer Gestalt von solcher Größe innere Notwendigkeit zu verleihen. Mit vollem Bewusstsein war er der vorgegebenen klassischen Form der mehrsätzigen Sonate ausgewichen; selbst das dialektische Prinzip des Haupt- und Seitenthemas ist in seinen früheren Werken umgangen. Immer darauf bedacht, Gegensätze durch improvisatorische Verwandlung und verschiedene instrumentale Belichtung der gleichen motivischen Keimzelle zu schaffen, ging er in seinen lyrischen Stücken häufig sogar der dreiteiligen Liedform aus dem Wege. Aus dieser vermeintlichen Sparsamkeit des thematischen Materials auf Mangel an Erfindung schließen zu wollen, hieße das Wesen seines improvisatorischen Schöpfungstums verkennen.

Der formalen Analyse erweist sich die poetische Hermeneutik überlegen. *"Die Instrumentalmusik will nicht mehr eine einfache Zusammenstellung von Tönen sein, sondern eine poetische Sprache, die vielleicht mehr als die Poesie selbst geeignet ist, alles das auszudrücken, was sich in den unzugänglichen Tiefen unstillbarer Sehnsucht, unendlicher Ahnungen, bewegt"*, hatte bereits der jugendliche Liszt formuliert. Aus den auf ihn einstürmenden Klangmassen entnimmt der unbefangene Hörer das Bild einer leidenschaftlichen Seele, die im Kampf des Lebens, im Ringen um das Ideal den Weg zum Glauben und die Ruhe in Gott sucht und findet. Es ist unmöglich, den bekennntnishaften Tonfall dieser Sprache zu überhören, die Sonate ist dem Komponisten vielleicht ohne seinen Willen zum autobiographischen Dokument geworden, stellt sie den faustischen Typus des Künstlers unmittelbar in der Person des Autors dar. Wie in den *Harmonies poétiques et religieuses* erfordert die religiöse Grundidee, die das ganze Werk beherrscht und durchdringt, einen besonderen

Zugang: während ihr Widerspiel, die Abbilder menschlicher Leidenschaften und Kämpfe, vermöge der kraftvollen Suggestion ihrer Farben sich dem Verständnis aufdrängen, schließt sie selbst sich nur den Seelen auf, die zu solchem Höhenflug bereit sind. Die Balance des hymnischen Akkordmotivs, die Verwandlungen des trotzig Kampfmotivs (erstes Thema) zu sieghaften Fanfaren, sein Erscheinen in hellen Harfenklängen des Diskants sowie der demütige Gebetston des *Andante* stellen eine einzigartige Herausforderung dar, ebenso das Erfassen der spannenden Bögen, die von den ersten stockend absteigenden Oktaven bis zu den verklärten Schlussakkorden die Stationen eines von Sturm und Qual, Glaube und Hoffnung erfüllten Menschenschicksals zusammenfügen. Als Spiegelung einer einzigartigen, verehrungswürdigen Künstlerpersönlichkeit und mit ihr der ganzen romantischen Epoche wird die h-moll Sonate dauernde Geltung bewahren.

Der Lebens- und Schaffensweg Alexander Scriabins war ähnlich wie Busoni der eines Kosmopoliten. Wir finden anfangs eine mit erstaunlich eigener Gestik vermengte subtile Chopin-Nachfolge, die Elemente Liszts, Schumanns und Brahms ebenso integrierte wie neutrales Salonpathos – alles unter Vermeidung folkloristischer Anklänge. Von hier aus gelangte er zu einem exakt kalkulierten harmonischen System von transponierbaren Quartenakkorden. Parallel hierzu erreichte sein Denkstil immer mehr elitär-arrogante Bereiche individualspekulativer Selbstüberhöhung auf dem Fundament einer verformten Theosophie. Liest man Scriabins Tagebuchnotizen, so wird eine riesige Kluft spürbar, zwischen seinem bedeutsamen künstlerischen Schaffen einerseits und dem merkwürdigen Bündel persönlicher, denkerischer Züge andererseits. Scriabins Charakter vereinte auf beileibe nicht sympathische Weise Fatalismus, Egozentrik, Aktionswahn, Idealismus, Mystik, Prophetie und Hybris. Gegen Ende seines Lebens betrachtete er sich als Messias, der die Menschheit mit einem geplanten musikalisch-kultischen Riesenopus das Medium zur Läuterung vermitteln sollte. Sein Versuch, die Musik zu überhöhen, sie mit Farben, Düften und Worten zu einem im Kern tief humanen Gesamtkunstwerk von bleibender Wirksamkeit zu gestalten, ist gescheitert. Rein musikalisch gesehen aber gehört das Werk Scriabins zu den geistigen und erregend-differenziertesten Beständen der Kulturwelt. Hierdurch weist sich Scriabin

als Persönlichkeit aus, die gemeinsam mit anderen um 1870 geborenen Komponisten die stilistische Landschaft des anbrechenden 20. Jahrhunderts definierte.

Versucht man Scriabin zu „erklären“, so findet man bei Boris Pasternak folgende Zeilen über seinen väterlichen Freund: *„Das war die erste Ansiedlung des Menschen in Welten, die Wagner für Fabelwesen und Mastadons entdeckt hatte, Paukenschläge und chromatische Wasserfälle aus Trompeten, die so kalt klangen wie der Strahl einer Feuerspritze, scheuchten sie hinweg ... über dem Zaun der Symphonie glühte die Sonne van Goghs. Auf ihren Fenstersimsen lagen die verstaubten Archive Chopins ... ich konnte diese Musik nicht ohne Tränen anhören.“* Scriabins Œuvre ist eine beinahe kränkliche, unter Fiebrigkeit inspirierte und geborene Musik, ekstatisch bis ins Äußerste oder dann völlig entmaterialisiert, zerbrechlich zart, später oft mystisch-dunkel, bis hin zu abgrundtiefer Verzweiflung reichend. Letztlich zeigen solche literarischen Mühen aber, sofern sie sich nicht exakter Wissenschaft befleißigen, nicht mehr und nicht weniger als das Mirakel Scriabin, dem man die Maske eines hochartifiziiellen „Fabelwesens“ entfernen möchte. Sie beweisen zugleich die Magie und Überzeugungskraft der Musik dieses genialen Komponisten.

Betrachtet man Scriabins Werdegang global, so ist sein Beitrag unter anderem in der evolutionären Lösung der Musik vom Terz geschehen und der Hinwendung zur freien Tonalität und zur Atonalität zu sehen. Man kann dies, was sich auf alle Parameter ebenso bezieht wie auf die architektonischen Fragenkomplexe der Form, an allen Gattungen nachweisen, die Scriabin schrieb, besonders deutlich in den Sonaten. Scriabin war der erste russische Komponist, der die Sonate mit System pflegte und damit der Nachwelt einen bestechenden Indikator der Entfaltung seines Genius hinterließ.

Als Scriabin seine Sonaten zu komponieren begann, lag bereits neben dem gesamten klassischen auch das vollständige hoch romantische Sonatenwerk der bedeutendsten Komponisten dieser Epoche vor. Betrachtet man seine Sonaten von Anfang an, so sieht man, dass Scriabin keine der Vorlagen kopiert hat. So lassen sich zwei Typen von Sonatenreihen feststellen. Einmal sind es die Sonaten in zyklischer

Form - hierunter fallen die Opp. 6 (viersätzig), 19 (zweisätzig), 23 (viersätzig) und 30 (zweisätzig). Die zweite Gruppe umfasst die folgenden Werke: Opp. 53, 62, 64, 66, 68 und 70. Sie sind ausnahmslos einsätzig. Die Werke der ersten Kategorie schließen an die klassisch romantisch Sonatentradition mit ihren kontrastierenden Einzelsätzen an, die Sonaten der zweiten Gruppe knüpfen bei Liszt an.

Wie wir sehen, liegt die Bedeutung Scriabins nicht nur in der Schaffung eines neuen harmonischen Systems, sondern zugleich auf dem Sektor der Klaversonate in der Entwicklung mehrerer höchst individuell geregelter Neuprägungen dessen, was man unter Anwendung strenger Terminologie nur schwerlich „Sonate“ nennen dürfte. Während noch Liszt wenigstens im Prinzip mit der zyklischen Materialentwicklung in der Tradition festhält, entwickelt Scriabin die Substanz des Zykluspartikels aus Konventionen, endet aber nicht in und mit ihnen.

Innerhalb der einsätzigigen Sonaten finden wir eine große Vielfalt von Formen. In Op. 53 haben wir eine Verknüpfung des Sonatenallegros mit der zyklischen Form; in Op. 62 finden wir die Kreuzung der Sonatenform mit der Variation; Op. 64 präsentiert die Variationssonate; Op. 66 montiert die Form aus Elementen des Rondos, während die Sonaten Op. 68 und Op. 70 eine Synthese dieser früheren Techniken darstellen und als Mixtur aus Montage- und Variationstechnik zu betrachten sind.

Mit der auf dieser Aufnahme eingespielten **Sonate Nr. 3 in fis-moll**, Op. 23, schließt Scriabin Orientierungen an der traditionellen Form ab. Aber nicht nur hinsichtlich dieses Phänomens stellt sie den Höhepunkt unter den frühen Werken dar. Scriabin selbst stellt ihr einen „quasi erklärenden Kommentar“ voran: Der erste Satz der Sonate (*Drammatico*) enthält folgendes Programm des Komponisten: „Die Seele, frei und wild, wirft sich in den Strudel des Grams und des Kampfes.“ Der zweite, ein Allegretto, bringt ein „scheinbares, augenblickliches und trügerisches Ausruhen; ermüdet von den Leiden will die Seele vergessen, will singen und blühen, trotz alledem ... Aber der leichte Rhythmus, die duften den Harmonien sind nur eine Decke, durch die die unruhige und kranke Seele hindurch schimmert“. Der dritte Satz (*Andante*) ähnelt „einem Meer von Gefühlen, zärtlichen und traurigen: Liebe, Kummer,

unklare Wünsche, unerklärbare Gedanken, Gaukeleien eines zarten Traumes“, und das Finale (Presto con fuoco) wird mit folgenden Worten beschrieben: „Aus den Tiefen des Seins erhebt sich die furchterregende Stimme des schöpferischen Menschen, dessen singhafter Gesang triumphierend erklingt. Aber zu schwach noch, um den Gipfel zu erreichen, stürzt er, vorübergehend besiegt, in den Abgrund des Nichtseins.“

Scriabin assoziierte schon sehr früh kosmische Erscheinungen, wie es für sein Spätwerk signifikant ist.

So führt uns die Sonate Op. 68 in magische Bereiche, die von Alexej Podgajetskij die „Schwarze Messe“ genannt wurde. In der Tat nimmt hier Scriabin wieder eine Tradition eigener Werke auf: die Einführung des „satanischen“ Elementes. Sie hatte schon in seinem „Poème satanique“ Op. 36 stattgefunden. Sein Op. 68, 1912/13 entstanden, stellt den Typ der *mobilen Sonate* vor.

Diese neue Abart des ekstatischen Programms, mit zwingender musikalischer Logik und mächtiger pianistischer Kraft dargestellt, ist vor allen anderen Sonaten in Gefahr, als drastische Illustration erotischer Vorgänge missdeutet zu werden. In Wahrheit will der Eros Scriabins das ekstatische Mysterium des Geistes verkünden, welches Hell und Dunkel, Gut und Böse einschließt. So sind die Erregungen der Neunten Sonate nicht körperlich, sondern als Spiel geistiger, immaterieller Kräfte und als Vorstufe zu mystischer Erlösung zu deuten.

Gleichzeitig mit den letzten zwei Sonaten entstanden die „**Deux Danses**“, Op. 73 und die „**Cinq Préludes**“, Op. 74. Diese aphoristisch kurzen Stücke zeigen, dass die Harmoniebildung durch das „Terzenverkettungssystem“ nicht notwendig zu extensiver Gestalt wie in den Sonaten führen muss, sondern auch der dichtesten Konzentration fähig ist. Mit diesem ausdrucksstarken Zyklus verabschiedet sich das Spätwerk Scriabins, Monument eines musikalischen Denkens, das in die Zukunft hineinragt und unvergessen bleiben wird.

Vorboten dieser einzigartigen Tonsprache sind bereits aber schon seine allerersten Werke, wie die Etüden, die Préludes, Mazurken oder auch andere Miniaturen. Dank Scriabins thematischer Erfindungsgabe tragen alle diese Stücke einen

ausgesprochenen eigenen Charakter. So sind die Préludes ungemein konzentrierte Aussagen, in welchen jede Note ein ungemein musikalisches und emotionales Gewicht trägt. Beispiele davon sind die ausweichenden, flackernden Schatten in Op. 11 Nr. 3 und die dunklen Dünste in Op. 51 Nr. 2, die dekorative Eleganz des Op. 11 Nr. 9 bis zur Schwermut des Op. 16 Nr. 4, die offene C-Dur Keuschheit des Op. 11 Nr. 1 bis hin zur Gewalt des Op. 11 Nr. 14, um nur einige zu nennen.

Die hier vorliegende Einspielung aus dem Jahre 1990 verdeutlicht den Weg, den Scriabin zwischen klavieristischer Miniatur und konzentrierter Großform lebenslang gegangen ist. Der riesige Radius seiner Entwicklung hinterlässt ebenso ehrfürchtig Staunen, wie er die Unmöglichkeit einer weiteren Steigerung einschließt. Durch seinen frühen Tod wurde Scriabin selbst zu dieser Erkenntnis nicht mehr gezwungen. Hierin liegt ein tragisches und zugleich versöhnliches Fazit in Anbetracht eines musikalischen Werkes von überragender gedanklicher Vielfalt und Schönheit. ...

Die einsätzliche **Klaviersonate Opus 1** – komponiert 1907/08 und umgearbeitet 1920, ein Sonatensatz von klassischer Formklarheit, dessen Harmonik noch stark im Bann von Wagners »Tristan« - von Alban Berg steht häufig als Motto am Anfang von Konzertprogrammen, die Werke der Wiener Schule und ihrer Nachfolge enthalten. Auf der vorliegen den Aufnahme demonstriert sie Entwicklungsstadien, die zum Teil Endprodukt der Einflüsse hinsichtlich der Kompositionstechniken der hier vorgestellten Werke repräsentiert, andererseits Ausgangspunkt für neue Strukturen darstellt. Das ist kein Paradoxon, denn die Tendenz dieser durchaus tonalen Musik aus dem Frühschaffen Bergs, die nur äußerlich der spätromantischen Konvention angehört, ihre nur durch die Sonatenform gehemmte Diskontinuität, leitet schließlich zu den Ergebnissen der dodekaphonischen und seriellen Epoche. Brückenschlag von der Ekstase des Ausdrucks zur Ekstase der Strukturen über den gemeinsamen Strom der endlosen Wandlung bestimmen das Profil dieser Komposition, deren Harmonik und Melodik zu stetiger Variation und vielstimmiger Verflechtung angereizt wird. Das Timbre des Klaviertons wird vom Streicherklang beherrscht und verleiht der Sonate das Bild jener eigentümlichen Ausdrucks- und Formkraft, deren humane Wärme das ganze Schaffen Bergs durchzieht.



**Extase, émotion, virtuosité et intelligence –
Ferruccio Busoni, Robert Schumann, Franz Liszt, Alexander Scriabine et Alban Berg**

Franz Liszt a appelé l'un de ses plus célèbres cycles pour piano *Etudes d'exécution transcendante*, parce qu'il voulait que cet opus soit présenté et interprété d'une manière qui, en un sens, dépasse la matérialité de la production du son et de l'intonation avec elle-même. La maîtrise purement technique doit et devrait se transcender de telle sorte que les derniers vestiges de la matière sonore se dissolvent dans une esthétique absolue - ressemblant à un acte de foi, car un doute sur une réalisation réussie aurait pour conséquence un échec inévitable.

C'est sous cet angle que peut être considéré ce programme. A première vue, on ne distingue pas de point commun aux œuvres présentées ici, mais à y regarder de plus près, certaines concordances apparaissent cependant, relativement à l'idée qui a présidé à leur écriture, compte étant tenu de la diversité des époques auxquelles

elles ont été composées: un sens de la forme parvenu à l'achèvement de sa maturation et traduit en concepts généraux, correspondant à diverses époques et à divers styles et qui, au-delà du travail architectural et de la structuration afférente, met l'accent sur le caractère transcendant et visionnaire ainsi que sur les effets esthétiques personnifiés des objectifs respectivement poursuivis. La période embrassée par ces degrés d'évolution entrecroisés surprend par son ampleur: elle s'étend des premières compositions romantiques aux débuts de l'avant-garde, l'époque sérielle.

Ferruccio Busoni, compositeur italo-allemand et cosmopolite, a enseigné aux conservatoires d'Helsinki, de Moscou, Boston, New York et Berlin. De tous les artistes de son temps, il était un de ceux dont la personnalité et l'œuvre présentent les aspects les plus variés. Malgré sa vénération pour Bach, Mozart et Liszt, il s'est avant tout engagé pour la cause de la musique contemporaine. C'est « *sur le contraste d'une actualité brûlante et d'un lien - très important pour son destin - avec la tradition, entre l'élémentarité et les formes anciennes, entre la clarté latine et la spéculation allemande* » (J. Wassermann), qu'il a construit sa riche œuvre de compositeur et d'écrivain; pour qualifier la forme idéale de ce travail de création, il a forgé le concept de « jeune classicisme ». Busoni était une sorte de « Léonard de Vinci musical » et il serait bien difficile de lui trouver un équivalent dans l'histoire de la musique : il a perfectionné la technique du piano, a dirigé de nouvelles œuvres pour orchestre et a composé de la musique instrumentale ainsi que de la musique dramatique, œuvres importantes dans les deux cas et qui, jusqu'à présent, n'ont nullement été appréciées à leur juste valeur; il a également été un pédagogue à la vaste influence, un théoricien génial, un homme de lettres extraordinairement cultivé, un adorateur du théâtre, qui représentait pour lui la vie sublimée, et de la vie consciente en laquelle il voyait une mise en œuvre du théâtre; on doit également voir en lui un citoyen du monde, un enfant de son époque déchirée et un prophète de la musique de l'avenir, libérée des contraintes. Un aspect essentiel de son activité artistique fut la transcription des œuvres de Bach: en transcrivant une œuvre donnée pour un autre instrument, il la transposait dans un univers sonore inconnu jusqu'alors et en faisait une création nouvelle.

C'est à Boston, en 1889, qu'il créa sa « **Chaconne** », conçue « pour exécution en concert avec pianoforte ». Œuvre de très haut niveau sur le plan de la technique et de la création, la *Chaconne*, avec son ampleur, l'alternance des timbres qui évoque un registre, les massifs effets d'accords et l'aide étendue de la pédale, est devenue un monument de la musique. Certes, il est impossible de parler, à propos de la *Chaconne*, de fidélité à l'œuvre et de soumission à la volonté du compositeur; cependant, cette pièce instrumentale illustre remarquablement bien la remarque de Busoni selon laquelle « *une vieille et robuste racine, avançant constamment en âge, est également, en permanence, source de jouvence* ».

Avec les **Études Symphoniques Op. 13**, Robert Schumann atteint au summum de sa créativité en matière de développement du jeu pianistique. L'influence de Paganini, conjuguée à une conscience de la forme pleinement aboutie et à un sentiment romantique débordant font de cette pièce, qui est incontestablement un des chefs-d'œuvre du compositeur, une œuvre majeure de la littérature pour le piano. L'opus 13 a porté divers titres. Les « Etüden im Orchestercharakter » initiales sont devenues pour la première impression de 1837 les douze « Symphonische Etüden ». En 1852, pour la deuxième édition, rebaptisée « Etudes en forme de variations », il ne reste plus que dix pièces (après élimination de la troisième et de la neuvième). Cinq ans après la mort de Schumann, une troisième publication reprendra le titre et le nombre de pièces de la première (Études Symphoniques).

Le thème – « Les notes de la mélodie sont de la composition d'un amateur » – est extrait d'un cycle de variations du capitaine von Fricken, le père d'Ernestine, la fiancée de Schumann à l'époque. Le thème de Schumann révèle déjà son souci de traiter la partition du piano de façon orchestrale: les accords pleins, la richesse des voix intermédiaires font surgir diverses colorations instrumentales, un trille sur la dominante dans le registre grave évoque un roulement de timbales. On ne peut qu'admirer la façon dont les différents éléments mélodiques sont exploités par le contrepoint sans aucune pédanterie et se cumulent pour créer l'effet triomphal de la conclusion, magnifique exemple de la pensée combinatoire et de la maîtrise stylistique d'un compositeur qui n'avait alors que 24 ans.

Les cinq autres variations reprises dans cet enregistrement ont été publiées par Johannes Brahms comme « annexe posthume ». Ceux-ci font aussi preuve d'originalité et d'audace du compositeur. Insérées à certains endroits choisis de la version de 1852, elles donnent à l'ensemble de l'œuvre un caractère tout à fait nouveau et très particulier. Le premier de ces « tableaux d'atmosphère » impressionne par les figures sonores bruisantes à la main droite soutenues par la citation textuelle du thème à la main gauche. Le deuxième, dans lequel un rythme à la Weber est opposé au motif principal dissocié en arpèges, se caractérise par sa sonorité particulière, tandis que le troisième convainc par une conduite rythmique rigoureuse et par le partage du premier thème en alternance entre le registre ténor et le registre soprane, élargi à une sonorité orchestrale par des octaves et des accords amples. La quatrième variation se présente comme un caprice qui n'est pas sans rappeler Chopin, tandis que la cinquième est une étude d'expression qui scintille d'harmonies romantico-visionnaires.

Pour tenter de retrouver le cœur même de la musique de Schumann et de le matérialiser dans une interprétation, les paroles de Schopenhauer seront un guide précieux : « voir se réaliser la préoccupation ultime de la grande musique, en appréhender et en contempler la nature profonde dans l'au-delà du cœur et des sens ».

La **Fantaisie en ut majeur** de Robert Schumann et la **Sonate en si mineur** de Franz Liszt sont deux monuments de la littérature pianistique. Leurs compositeurs respectifs s'estimaient beaucoup, et ils se choisirent l'un l'autre comme dédicataire de leur œuvre la plus haute. Mais la Fantaisie et la Sonate ont aussi en commun qu'elles furent très mal accueillies lorsqu'elles virent le jour.

Ainsi, le critique Hanslick, qui avait assisté à la première de la Sonate en si mineur de Liszt donnée par Hans von Bülow en 1857, écrivit-il: « Je suis ravi d'avoir entendu dans son intégralité cette pièce peu connue et pratiquement injouable. Il est quasi impossible de donner une description de cette monstruosité musicale. Jamais je n'ai entendu une juxta position aussi raffinée, aussi insolente des éléments les plus disparates, un tapage aussi sauvage, un combat aussi sanglant contre tout ce qui est

musique. Au début, j'ai été surpris, puis horrifié, avant de me sentir tout à fait pris par le comique inévitable de ce génial moulin à vapeur qui tourne presque sans cesse à vide. Si Bülow a voulu convaincre d'emblée le public de l'épouvantable nullité de Liszt, il n'aurait pu faire meilleur choix que cette sonate. Il faut toutefois concéder à la gloire de cette œuvre que l'on n'en rencontrera plus de pareille dans toute la littérature pour piano. Il n'y a plus de critique, plus de discussion possible. Si quelqu'un qui l'a entendue la trouve belle, on ne peut plus rien pour lui ».

Et pourtant, Monsieur le Critique, vous vous trompez! Ou peut-être pas? Hanslick avait parfaitement compris le caractère excentrique de cette sonate – et il avait pris position contre. Mais si l'on se donne la peine de relire attentivement sa critique à contresens, on s'aperçoit que derrière cette négation en apparence totale se cachent nombre de remarques qui, prises dans un sens positif, sont tout à fait pertinentes.

Mais n'anticipons pas: examinons plutôt les deux compositions. Sur le plan stylistique, l'œuvre pour piano de Robert Schumann est influencée par l'art d'une période de transition, un art inspiré par la polyphonie de Bach et qui était celui des héritiers et des épigones du Classicisme Viennois (surtout de Beethoven).

Ce qui fait la grandeur de Schumann et la spécificité de son style peut être examiné sous deux angles différents. D'une part, sa pensée créatrice l'a poussé à aller au-delà du langage harmonique qu'il connaissait. D'autre part, il a découvert dans la fugue et dans le canon des maîtres du passé un principe romantique. L'essence du contrepoint, avec son entrelacement des voix, correspondait aux affinités mystérieuses entre l'âme et les choses, qu'il se sentait poussé à exprimer en arabesques musicales.

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 transparaît 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...

La **Sonate en si mineur** de Liszt, composée en 1852/53 et dédiée à Robert Schumann, se distingue par sa densité et son importance parmi toutes les autres pièces pour piano du compositeur. Il avait attendu des dizaines d'années avant de se sentir assez fort pour couler dans un moule d'une telle envergure sa « nécessité intérieure ». Il avait toujours voulu éviter le modèle classique de la sonate en plusieurs mouvements; même le principe dialectique des thèmes principal et secondaire n'apparaît pas dans ses premières œuvres. Il avait toujours tenté de créer ses contrastes par la métamorphose improvisée et par les éclairages instrumentaux différents d'une même cellule motivique, et dans ses pièces lyriques, il évitait même souvent la forme lied à trois parties. Mais vouloir conclure, face à cette économie du matériau motivique, à un manque d'imagination, serait méconnaître l'essence même de son génie de l'improvisation.

L'herméneutique poétique se révèle ici supérieure à l'analyse formelle. « *La musique instrumentale ne veut plus être une simple juxtaposition de sons, mais un langage poétique, qui est peut-être plus encore que la poésie apte à exprimer tout ce qui se meut dans les profondeurs insondables du désir insatiable, des pressentiments de l'infini* », avait dit lui-même le jeune Liszt. Dans les véritables masses sonores qui s'abattent sur lui, l'auditeur sans préjugé perçoit l'image d'une âme passionnée, qui dans le combat de la vie, dans la quête de l'idéal, cherche et trouve le chemin de la Foi et le repos en Dieu. Il est impossible de ne pas percevoir ce ton de « confession » dans la sonate, celle-ci est peut-être devenue à son insu un véritable document autobiographique, qui dépeint le type faustien de l'artiste en la personne même du compositeur. Comme dans les *Harmonies poétiques et religieuses*, l'idée religieuse qui sous-tend toute l'œuvre exige une approche particulière: si son pendant – le reflet des passions et des combats humains –, s'impose à l'esprit par la suggestion puissante de ses couleurs, elle ne se révèle qu'aux âmes qui sont prêtes à une telle élévation. L'équilibre du motif en accords hymniques, les métamorphoses du motif de combat provocateur (le premier thème) en fanfares victorieuses, son apparition dans les sonorités claires de harpe à l'aigu ainsi que le ton d'humble prière de l'*Andante* posent un défi unique à l'auditeur. Il faut également une certaine ouverture d'esprit pour saisir les arcs qui, des premières octaves descendantes hésitantes aux accords conclusifs radieux, tracent le chemin de croix d'un destin humain marqué par la tourmente et la souffrance, mais aussi par la foi et l'espoir. Miroir d'une personnalité unique et vénérable, et avec elle de toute l'époque romantique, la Sonate en si mineur gardera toujours sa raison d'être.

La vie et l'œuvre de Alexander Scriabine furent – similaire à Busoni – celles d'un personnage cosmopolite. A ses débuts, il réunit, avec subtilité, la continuité de Chopin à d'étonnants éléments personnels, tout en intégrant des éléments de Liszt, de Schumann et de Brahms ainsi qu'un pathos de salon neutre - le tout en évitant toute influence folklorique. Par la suite, il accède à un système harmonique d'accords de quarts transposables exactement calculé. Parallèlement à ce développement, sa pensée, basée sur une théosophie déformée, atteint des domaines de plus en plus élitistes et arrogants de surestimation personnelle tout à fait spéculative. La lecture du journal intime de Scriabine fait apparaître l'abîme immense existant entre son œuvre

culturelle importante, d'une part, et l'ensemble curieux des traits caractérisant sa personnalité et sa pensée, d'autre part.

Dans le caractère de Scriabine se retrouvent réunis, assurément sous un jour peu sympathique, le fatalisme, l'égoïsme, l'hyperactivité, l'idéalisme, le mysticisme, la prophétie et la mégalomanie. Vers la fin de sa vie, il se considérait comme un Messie qui, à l'aide d'une œuvre musicale et culturelle énorme qu'il prévoyait de faire, devait transmettre à l'humanité le moyen de se purifier. Son expérience de vouloir surhausser la musique, de vouloir en faire, à l'aide de couleurs, de parfums et de paroles, une œuvre d'art universelle profondément humaine et d'efficacité durable a échoué. Mais du point de vue purement musical, l'œuvre de Scriabine fait partie des valeurs intellectuelles les plus différenciées et passionnantes du monde civilisé.

Scriabine se trouve donc être une personnalité qui, en même temps que d'autres compositeurs nés vers 1870, caractérisa le style du début du 20^{ème} siècle.

Pour essayer « d'expliquer » Scriabine, on peut avoir recours aux quelques lignes suivantes que Boris Pasternak écrivit sur son ami paternel: « *C'était la première implantation de l'homme dans des mondes que Wagner avait découverts pour ses êtres de fables et ses mastodontes. Des coups de timbales et des cascades chromatiques de trompettes qui sonnaient aussi froides que le jet d'une lance d'incendie, les chassaient au loin ... au-delà de la clôture de symphonie brûlait le soleil de Van Gogh. Sur les rebords des fenêtres, il y avait les archives poussiéreuses de Chopin ... je ne pouvais pas écouter cette musique sans verser des larmes.* » L'œuvre de Scriabine est une musique presque malade, inspirée et née dans des conditions fiévreuses, extatique à l'extrême ou alors complètement dématérialisée, fragilement tendre, puis souvent mystiquement sombre, atteignant un désespoir abyssal. Finalement, de tels essais littéraires, lorsqu'ils ne tiennent pas compte d'une science exacte, ne font ni plus ni moins que de faire apparaître le miracle Scriabine, de qui on souhaite enlever le masque hautement artificiel de la « créature mythique ». Ils prouvent à la fois la magie et la force de persuasion de la musique de ce compositeur génial.

Si l'on considère la carrière de Scriabine dans son ensemble, on constate, entre autre, son influence dans le phénomène évolutionnaire d'élimination des tierces de la musique et dans l'évolution vers la tonalité libre et l'atonalité. On peut faire cette constatation, qui est valable pour tous les paramètres aussi bien que pour le complexe architectonique de la forme, dans tous les genres de musique que Scriabine composa, mais tout particulièrement dans les sonates. Scriabine fut le premier compositeur russe qui se consacra systématiquement aux sonates et transmet ainsi à la postérité une preuve de l'épanouissement de son génie.

Lorsque Scriabine commença à composer ses sonates, il existait, en plus de l'en semble des sonates classiques, déjà toutes les sonates romantiques des compositeurs importants de cette époque. En considérant ses sonates depuis le début, on remarque qu'il n'a copié aucune des sonates existantes. On peut distinguer deux types de série de sonates. D'une part, il s'agit de sonates rassemblées sous une forme cyclique - les sonates Op. 6 (quatre mouvements); 19 (deux mouvements); 23 (quatre mouvements); 30 (deux mouvements). D'autre part, le deuxième groupe qui se compose des sonates suivantes: Op. 53, 62, 64, 66, 68, et 70. Elles n'ont toutes qu'un seul mouvements. Les compositions de la première catégorie, avec leurs mouvements isolés, contrastant les uns des autres, s'alignent dans la tradition des sonates classico-romantiques alors que les sonates du deuxième groupe s'alignent sur Liszt.

Nous remarquons donc que l'importance de Scriabine ne repose pas seulement sur la création d'un système harmonique nouveau mais aussi, dans le domaine des sonates pour piano, sur la composition de plusieurs créations caractérisées par des règles très personnelles qui, selon la terminologie stricte, ne peuvent être que très difficilement reconnues comme »sonates«. Alors que, tout au moins selon le principe, Liszt reste dans la tradition quant au développement cyclique, Scriabine développe la substance de la particule du cycle à partir des conventions mais ne conclut ni à l'aide ni dans le sens de ces conventions.

Parmi les sonates à un seul mouvement, nous remarquons une grande variété de forme. Dans l'Op. 53, on retrouve une combinaison de l'allegro de la sonate avec la forme cyclique; dans l'Op. 62, il y a un mélange de la forme d'une sonate avec la

variation; avec l'Op. 64, il s'agit d'une sonate de variation; dans l'Op. 66, la forme est constituée d'éléments de rondeaux alors que les sonates Op. 68 et Op. 70 sont une synthèse de ces premières techniques et doivent être considérées comme un mélange de techniques d'assemblage et de variation. Avec la sonate no 3 en fa dièse mineur, Op. 23, enregistrée sur ce disque, Scriabine achève de s'orienter à la forme traditionnelle. Mais ce n'est pas seulement de par ce phénomène que cette sonate se trouve être l'apogée des premières œuvres de Scriabine. Scriabine, lui-même, l'a accompagnée d'un «commentaire quasi explicatif». Le premier mouvement de la sonate (drammatico) comporte le programme suivant du compositeur: « *L'âme, libre et sauvage, se jette dans le tourbillon du chagrin et de la lute* ». Le second mouvement, un allegretto, apporte un « *repos apparent, momentané et trompeur; fatiguée de douleur, l'âme veut oublier, chanter et être florissante malgré tout ... Mais le rythme léger, les harmonies parfumées ne sont qu'une couverture, à travers laquelle on entrevoit l'âme inquiète et malade* ». Le troisième mouvement (andante) ressemble à « *une mer de sentiments, tendres et tristes: amour, chagrin, souhaits indéfinis, pensées inexplicables, fantasmagories d'un doux rêve* », et le finale (presto con fuoco) est décrit par les mots suivants: « *Du fond de l'être s'élève la voix effrayante de l'homme créateur, dont le chant victorieux résonne triomphalement. Mais encore trop faible pour pouvoir atteindre les sommets, il s'écroule, temporairement vaincu, dans les abîmes du néant* ». Scriabine associe déjà très tôt des apparitions cosmiques comme cela sera, plus tard, typique pour son œuvre.

Ainsi la sonate Op. 68 nous transfère dans des domaines magiques, qu'Alexis Podgajetski a appelé « la messe noire ». En effet, dans cette sonate, Scriabine renoue avec la tradition de ses propres œuvres: l'introduction d'éléments « sataniques ». Elle avait déjà eu lieu dans son « Poème satanique », Op. 36. La sonate Op. 68, composée en 1912/13, représente le genre des *sonates mobiles*. Cette nouvelle variété du programme extatique, présentée avec une logique musicale coercitive et avec un jeu au piano puissant, se trouve être en danger, plus que toute autre sonate, d'être faussement interprétée comme une illustration énergétique d'évènements d'érotiques. En réalité, l'Eros de Scriabine veut proclamer le mystère extatique de l'esprit, qui inclut la lumière et l'ombre, et le bien et le mal. Les émotions de la neuvième sonate ne sont

donc pas physiques mais un jeu de forces intellectuelles et immatérielles et une première étape vers une rédemption mystique.

En même temps que ses deux dernières sonates, Scriabine composa les « Deux Danses », Op. 73, et les « Cinq Préludes », Op. 74. Ces deux morceaux aphoristiques prouvent que la création de l'harmonie à l'aide d'un « système d'enchaînement de tierces » ne conduit pas nécessairement à une forme extensive comme dans le cas des sonates, mais permet également d'obtenir une concentration d'expression très dense. Avec ce cycle d'expression très dense se termine l'œuvre tardive de Scriabine, un monument de la pensée musicale qui émerge dans l'avenir et restera inoublié.

Déjà ses toutes premières œuvres, telles que les études, les préludes, les poèmes, les mazurkas et autres miniatures, furent les signes précurseurs de ce langage musical singulier. Grâce au talent inventif de Scriabine quant aux thèmes musicaux tous ces morceaux reflètent un caractère personnel prononcé. Ainsi, les préludes sont des messages extrêmement concentrés, dans lesquels chaque note a une force musicale et émotionnelle extraordinaire. Des exemples de cette force se trouvent dans les ombres furtives et vacillantes de l'Op. 11 No. 3, et les vapeurs sombres de l'Op. 51 No. 2, dans l'élégance décorative de l'Op. 11 No. 9, et dans la mélancolie de l'Op. 16 No. 4, dans la chasteté candide en ut majeur de l'Op. 11 No. 1, et dans la violence de l'Op. 11 No. 14, pour n'en citer que quelques-uns.

L'enregistrement ci-joint veut élucider le chemin que Scriabine suivit, pendant toute sa vie, entre la miniature pour le piano et le grand ensemble concentré. L'arc immense de son évolution provoque un étonnement respectueux, tout comme il inclut l'impossibilité d'une intensification ultérieure. De par sa mort précoce, Scriabine ne fut plus obligé d'en venir à cette conclusion. Ceci se trouve être le résultat tragique et également conciliant en considération d'une œuvre musicale qui fut, quant aux idées, d'une diversité et d'une beauté exceptionnelles...

La **sonate pour piano, Opus 1** en un mouvement d'Alban Berg introduit fréquemment le programme des concerts comprenant des œuvres de l'École de Vienne et de ses héritiers. Sur le présent CD, elle manifeste des degrés d'évolution qui constituent

d'une part le produit final des influences relatives aux techniques de la composition des œuvres présentées ici et d'autre part le point de départ de nouvelles structures. Ce n'est pas là un paradoxe, car la tendance fondamentale de cette musique très tonale, que Berg composa à ses débuts et qui ne correspond qu'extérieurement aux conventions du Romantisme tardif, cette discontinuité limitée seulement par la forme de la sonate, conduit finalement aux résultats de l'époque dodécaphonique et sérielle. Le profil de cette composition, dont la tessiture harmonique et mélodique tend en permanence aux variations et aux entrelacements polyphoniques, est déterminé par le rapprochement entre l'extase de l'expression et l'extase des structures au-dessus du courant commun des métamorphoses infinies. Le timbre du piano est dominé par le son des cordes et confère à la sonate cette puissance sur le plan de la forme et cette force d'expression particulières dont la chaleur humaine traverse toute l'œuvre de Berg.



BURKARD SCHLIESSMANN

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 three 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 and the “President’s Citation” from the renowned Bastyr-University in Seattle, Washington-State, USA, in 2012 – 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 internalisation, 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.

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 Horszowski 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 who 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.

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

BURKARD SCHLIESSMANN

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 drei 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 - 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 Horszowski). 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 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

BURKARD SCHLIESSMANN

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 trois 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 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-Baquer, 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 imaginatif 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 Horowitz). 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.

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 océanique » 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



At the Heart of the Piano:

Busoni *Chaconne* and *Berg Sonata*: recorded July 20, 1994

All Scriabin works: recorded July 10-11, 1990

at the Friedrich-Ebert-Halle, Hamburg

Producer and Balance Engineer: Eberhard Schnellen

Editing / Mastering: Eberhard Schnellen, Karola Parry

PARRY AUDIO - formerly ES-DUR Tonstudio, Hamburg, Germany

STEINWAY Piano D, Concert Grand, STEINWAY & SONS Hamburg

Piano Technician: Martin Bagge



PARRY AUDIO

STUDIO & MOBILE RECORDING

Schumann *Symphonic Etudes*: recorded March 19–20, 2000

Schumann *Fantasia in C* and Liszt *Piano Sonata*: recorded September 16-18, 1999

at the Friedrich-Ebert-Halle, Hamburg

Producer and Balance Engineer: Marcus Herzog

Editing / Mastering: Marcus Herzog

SYRINX Productions GmbH, Hamburg

STEINWAY Piano D, Concert Grand, # 534 115, Property of Burkard Schliessmann

Piano Technician: Georges Ammann



SYRINX

All tracks remastered April 2021 by Paul Bailly, Re:Sound UK, Thirsk, UK.

Schumann *Symphonic Etudes* previously released on Bayer BR 100 311 © 2000

Schumann *Fantasia* and Liszt *Sonata* previously released on Bayer BR 100 293 ©2000

Scriabin works previously released on Bayer BR 100 161 ©1990

Other works not previously released: ©2021 Divine Art

Booklet and packaging design Stephen Sutton, Divine Art

Print preparation: Imergent Images

Photographs: Matthias Heyde, Berlin

All texts, images and graphic devices are copyright – all rights reserved

© 2021 Divine Art Ltd. (Diversions LLC in USA/Canada)

Highly praised recordings from Burkard Schliessmann



J S BACH: Keyboard Works

Italian Concerto, Partita No. 2,
Fantasias and Fugues

Divine Art DDC 25751

Multi-channel SACD/Compatible CD

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)



"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

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)



CHOPIN: Piano Works

A selection of tracks from 'Chronological Chopin', on
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)



DIVINE ART RECORDINGS GROUP



Over 600 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.

UK: Divine Art Ltd. email: uksales@divineartrecords.com

USA: Divisions LLC email: sales@divineartrecords.com

www.divineartrecords.com

find us on facebook, youtube and twitter

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.

