



MOZART
SCHUMANN

PIOTR *Fantaisies*
ANDERSZEWSKI



Wolfgang Amadeus Mozart 1756-1791

- 1] **Fantasia** in c minor K475 .
Fantaisie en ut mineur . Fantasia in C-Dur 13:18

Piano Sonata No. 14 in c minor K457

Sonate pour piano en ut mineur . Klaviersonate in C-Dur

- 2] I. Allegro 8:08
3] II. Adagio 8:44
4] III. Molto allegro 5:49

Robert Schumann 1810-1856

Fantasia C-dur, Op. 17

Fantasia in C major . Fantaisie en ut majeur

- 5] I. Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen 12:09
6] II. Mäßig, durchaus energisch 8:17
7] III. Langsam getragen. Durchweg leise zu halten 11:30

Thema mit Variationen in Es-Dur WoO 24 . **Geistervariationen**

Theme and Variations in E-flat major . Ghost Variations

Thème et Variations en mi bémol majeur . Variations "fantômes"

- 8] Thema - Leise, innig 2:02
9] Variation I 1:30
10] Variation II - Canonisch 1:38
11] Variation III - Etwas belebter 1:39
12] Variation IV 2:06
13] Variation V 2:13

TT: 79:14

Piotr Anderszewski *piano*

J'ai toujours été fasciné par la manière dont l'inspiration d'un compositeur se matérialise en une partition musicale. Par quel processus une pensée peut-elle atterrir sur le papier sans que soit perdu l'esprit de son impulsion initiale ? On sait que Mozart écrivait ses partitions d'un seul jet, sans rature. Il avait semble-t-il toute la musique en tête avec chaque détail – que ce fût un petit menuet ou une symphonie entière – et la jetait sur le papier apparemment sans hésitation. Schumann procédait sans doute un peu différemment, plus méthodiquement. Mais en apprenant à quelle rapidité il écrivait, à quelle vitesse incroyable il composa certaines de ses grandes, souvent complexes partitions pour piano, on ne peut s'empêcher de voir ici un parallèle avec Mozart : la musique qu'il avait en tête se déversait sans entrave sur le papier, rapidement et sans rien, semble-t-il, qui puisse l'arrêter.

Chez Mozart, l'inspiration, la connaissance de l'instrument, la technique de composition, tout semble coexister en un équilibre parfait et on a l'impression

que cet équilibre a été atteint miraculeusement, sans effort. Avec Schumann, les choses sont peut-être moins cohérentes, on sent une âme bien plus troublée. Mais même dans ses partitions moins évidentes, la sincérité de l'intention, l'impulsion initiale demeurent intactes. Il ne cherche pas à corriger ce qui pourrait être imparfait, et cette inévidence, si l'interprète l'aborde avec soin et amour, peut devenir extrêmement touchante, vulnérable, humaine.

J'entends dans la musique de chacun des deux compositeurs une similitude dans la façon de transcrire sur papier leurs inspirations musicales. La cruelle résistance de la page blanche semble dans les deux cas inexistante, ignorée. Et c'est là que réside, pour moi, un lien important, précieux, entre Mozart et Schumann : une immédiateté non obstruée dans laquelle la pureté de l'intention reste intacte.

Piotr Anderszewski

Mozart / Schumann

Fantaisies

Dans son exceptionnelle diversité, à la fois légère, âpre, élégante ou austère, la musique de Mozart qui ne ressemble à celle d'aucun autre compositeur, est à l'image de sa vie, marquée par une succession de crises déchirantes, de ruptures et de bonheurs. Lui-même se disait d'ailleurs toujours partagé entre l'angoisse et la joie.

Depuis qu'en 1781 il avait secoué le joug paternel et s'était dégagé de l'autorité du prince archevêque de Salzbourg, Mozart, installé à Vienne, avait conquis son indépendance. Dans les années 1784-1785, entré récemment en maçonnerie, exigeant avec lui-même, il était devenu l'un des musiciens les plus chaleureusement applaudis par le public viennois et vivait l'une des périodes les plus fécondes de sa carrière, couronnée notamment par une magnifique série de neuf concertos pour piano (n° 14 à 22). Curieusement, c'est à cette époque apparemment favorable que Mozart a entamé la composition de deux pages d'une extrême gravité, la Sonate en ut mineur K 457, achevée le 14 octobre 1784, et la Fantaisie en ut mineur K 475, terminée le 20 mai 1785, toutes deux publiées chez Artaria sous le numéro commun d'opus XI et sous le titre français de Fantaisie et Sonate pour le forte-piano composées pour Madame Thérèse von Trattner [sic] par le maître de chapelle W.A. Mozart. Cet ordre de publication choisi par Mozart prouverait qu'il avait conçu la Fantaisie comme une

ouverture vers la Sonate. En janvier 1784, Mozart s'était installé avec sa femme Constance dans la demeure viennoise des époux Trattner, Maria Teresa, l'une de ses élèves les plus douées, et Johann Thomas, grand éditeur et libraire, où il disposait d'une salle destinée à ses concerts à souscription attirant de nombreux auditeurs. On ne connaît pas la raison exacte pour laquelle la famille Mozart quitta subitement la maison des Trattner dans le courant du mois de septembre 1784.

Unies par un lien incontournable, la Sonate et la Fantaisie qui expriment vraisemblablement un bouleversement dans la vie de Mozart, ont été composées dans un même état d'esprit : même agitation tragique et mêmes instants de tendresse. Sous son aspect libre et improvisé, la Fantaisie n'en est pas moins savamment construite en plusieurs mouvements enchaînés, au lyrisme saisissant, parfois poignant, et sur des dessins tourmentés et obsédants d'un intense contenu émotionnel. Le climat nerveux de l'œuvre ne s'apaisera que pour esquisser le retour du sentiment pathétique de l'Allegro initial. La variété du discours et la hardiesse de l'harmonie mozartienne sont ici tout à fait remarquables.

Souvent dite « tragique » ou « romantique », voire « beethovénienne », vraisemblablement en raison du ton d'ut mineur, le ton le plus bouleversant de Mozart, selon Jean-Victor Hocquard, la Sonate en ut mineur est une des sonates les plus rigoureuses de Mozart et l'une des plus austères dans ses mouvements extrêmes. Dans une sorte de continuité dramatique, on y découvre les mêmes tourments que dans la Fantaisie, et dès les premières mesures du Molto allegro dominé par son premier thème, on est saisi par la modernité

et l'intensité de l'expression. L'Adagio en mi bémol majeur en forme de rondo dont le refrain subit à chaque retour de nouvelles modifications, surprend par son calme intérieur et sa douceur. Deux idées, l'une haletante, l'autre impérieuse, s'opposent avec une rudesse toute beethovénienne dans la finale Assai allegro de forme sonate.

Sorte du journal intime étroitement lié aux événements de sa vie personnelle, révélateur aussi de ses interrogations, de ses hésitations et de ses états d'âme contraires, la musique de piano de Schumann porte l'empreinte de son extrême sensibilité et apporte une suite de réponses aux thèmes qui le poursuivront et aux questions qu'il se posait sur son moi et son double.

Ses premières partitions pour piano, Schumann les a écrites alors que, tiraillé entre ses multiples aspirations poétiques et sa vocation musicale, il travaillait l'instrument auprès de Friedrich Wieck, père de sa future épouse Clara, se préparant à une carrière de pianiste virtuose, projet cruellement interrompu par un malencontreux accident à la main droite. La Fantaisie op. 17 est une œuvre de jeunesse, écrite en 1836 tandis que Schumann se donnait presque tout entier à la rédaction de sa revue *Neue Zeitschrift für Musik* (Nouveau Journal de Musique) qu'il avait fondée deux ans plus tôt et dont il signait les principaux articles sous divers pseudonymes personnifiant les aspects contradictoires de sa nature, illustrés par ses doubles, le doux et tendre Eusébius, le fougueux et ardent Florestan, et réunissant des collaborateurs imaginaires, les *Dauidsbünder*, ou compagnons de David, en lutte contre les Philistins de l'art et les imposteurs.

La Fantaisie en ut majeur op. 17 a été dédiée à Liszt qui la trouva « merveilleuse et magnifique », et qui lui-même

dédicaça sa Sonate en si mineur à Schumann. On disait que lorsqu'il jouait la Fantaisie, Liszt triomphait des redoutables difficultés de la partition sans regarder son clavier tout en continuant à bavarder.

En 1836, épris l'un de l'autre, Robert et Clara vivaient séparés par les manigances et la volonté brutales du redoutable père Wieck hostile à leur mariage. Immense chef d'œuvre, la Fantaisie est à la fois un témoignage d'angoisse et un cri d'amour chanté d'une façon sublime par le compositeur. Dans une lettre adressée à Clara, Schumann reconnaissait n'avoir rien écrit de plus passionné que cette profonde plainte déchirante pleine de douleur, de renoncement mais aussi d'espoir. Passionné par les dernières sonates pour piano de Beethoven, il la composa originellement en hommage au maître de Bonn, et y cite le thème d'un Lied du cycle beethovénien de *La Bien-aimée lointaine*.

Sorte de sonate déguisée hantée par les ombres d'Eusébius et de Florestan, la Fantaisie emportée, impressionnante et parcourue d'éclairs, témoigne du génie de l'improvisation de Schumann. Celui-ci avait pensé en faire un poème en trois parties, Ruines, Arcs de triomphe et Nuit étoilée. Par sa construction, l'œuvre révèle également la double tendance de musicien classique et de musicien romantique de Schumann, classique à travers le cadre traditionnel de la sonate, et romantique à travers la forme libre, interprète des épanchements de son âme, à cette époque où il vivait « sans cesse rejeté de l'exaltation amoureuse au désespoir » (André Boucourechliev). Trois mouvements s'y succèdent, le premier vaste, fantasque et puissant, dont Schumann aimait particulièrement le thème principal, avec, au centre, une

Légende dont le rythme d'abord apaisé s'amplifie et se tend peu à peu jusqu'au développement du thème premier. Le deuxième morceau est un libre rondo au caractère héroïque, triomphant ici, méditatif ou espiègle là, précédant un finale à jouer lentement « toujours dans les nuances douces » voulait Schumann. Selon Harry Halbreich, c'est Schubert qui, ici, « revit dans ces audacieux enchaînements de tonalités par tierces, créant une subtilité déjà impressionniste de l'éclairage harmonique et sonore ».

Pages ultimes de Schumann, les *Geistervariationen* (Variations des Esprits) ont été écrites dans les jours qui ont précédé son internement définitif. À Düsseldorf où il résidait avec sa famille depuis 1850, son état mental et nerveux s'était de plus en plus dégradé. Dans la nuit du 17 février 1854, comme il le confiera à son épouse Clara, Schumann redoutant que la musique se taise en lui, avait cru entendre des voix d'anges lui dicter un thème céleste, et les âmes de Mendelssohn et de Schubert lui demander d'en réaliser des variations. Il se mit au travail et, autour de ce thème « angélique », entama la composition des quatre premières variations, travail dramatiquement interrompu par sa tentative de suicide. Le 27 février 1854, par une froide journée d'hiver, alors que le carnaval battait son plein, muré en lui-même et désireux d'en finir avec ses délires et son anxiété, Schumann, trompant la surveillance de ses proches, se jeta dans le Rhin. Il ne dut la vie sauve qu'à des bateliers qui le ramenèrent sur la berge. Quelques jours plus tard, accablé par des hallucinations auditives obsédantes, et rongé par des douleurs et une angoisse inexprimables, il était interné à l'asile d'Endenich, près de Bonn, où il aura la force de conclure la dernière variation avant de

somber définitivement dans les ténèbres. Il s'éteindra à Endenich deux ans plus tard, le 29 juillet 1856, veillé par Clara. Ces variations que Brahms envisageait d'insérer dans la collection complète des œuvres de Schumann, ne seront pourtant publiées pour la première fois qu'en 1939.

Ami intime et fidèle, Brahms, en souvenir de Schumann, a repris le thème pour en tirer une suite de variations pour piano à quatre mains op. 23. Ce thème doux et mélodieux en mi bémol majeur exposé comme un choral, a été utilisé par Schumann dans les *Phantasiestücke* pour piano op. 111 en 1851 et dans le mouvement lent de son concerto pour violon en 1853. Il suscite cinq variations au cours desquelles sa mélodie est toujours clairement présente. Dans la première variation, celle-ci est reprise sur un contrepoint de triolets, avant la deuxième variation traitée en canon. La mélodie passe à la main gauche dans la troisième variation qui laisse la place à une variation harmonique en sol mineur illuminée par de brefs rappels du mi bémol majeur initial. Enfin, l'œuvre se clôt par l'ultime variation que Schumann eut le temps de terminer à Endenich avant de se taire à jamais, vaincu par la marche progressive et fatale de la maladie.

It has always fascinated me how a composer's inspiration materialises as a musical score. By what process can a musical thought be written down without losing the spirit of its initial impulse? We know how fast and flawlessly Mozart wrote. He seemed to have the entire piece, with its every detail, in his head — whether a small minuet or a whole symphony — and would then write it down, seemingly without hesitation. Schumann's process was possibly slightly different, more methodical. But when one reads how fast Schumann actually wrote, how unbelievably quickly some of his large-scale, complicated piano pieces were composed, one can't help but draw a similarity here with Mozart: music that was in his head flowed unimpeded onto the paper, seemingly without his holding back.

In the case of Mozart his inspiration, his knowledge of the instrument, his compositional technique, all seem to coexist in some perfect balance, and the achievement of that balance feels miraculously

effortless. In the case of Schumann things are less even, less consistent; one feels a much more troubled soul behind his creations. But even in his more awkward pieces the sincerity of intention, the initial impulse, is never compromised. He does not try to correct that impulse — even if imperfect — and that awkwardness, if approached with care and love by the interpreter, can become extremely touching, vulnerable, human.

I can hear in the music of both composers a similarity in their processes of giving physical form to their musical ideas; the cruel resistance of the blank page feels non-existent, disregarded. And therein lies for me an important, precious connection between Mozart and Schumann: an unobstructed directness to their music, in which the purity of intention remains intact.

Piotr Anderszewski

Mozart / Schumann

Fantasia

Mozart's music is unlike that of any other composer. In its exceptional diversity – light, astringent, elegant or austere – it reflects his life, which was punctuated by a succession of rifts, damaging crises, and moments of happiness. Indeed, he himself used to say that he felt continually torn between anguish and joy.

In 1781, having finally broken free from his father's control and the restrictions of his employment in the service of the prince-archbishop of Salzburg, Mozart gained his independence and moved to Vienna. A man who always asked a lot of himself, by 1784–85 he had been received as a mason and become one of Vienna's favourite musicians. This was among the most productive periods of his career, one of whose crowning glories was a magnificent series of nine piano concertos (Nos. 14–22). Interestingly, it was also at this time of apparent good fortune that Mozart began writing two works of extreme gravity: the Sonata in C minor, K457, completed on 14 October, and the Fantasia in C minor, K475, completed on 20 May. The two were published together by Artaria as Mozart's Op.11, with the French title *Fantaisie et Sonate pour le forte-piano composées pour Madame Thérèse von Trattner* [sic] *par le maître de chapelle W.A. Mozart*, the order of publication chosen by the composer showing that he had conceived the Fantasia as a kind of overture to the Sonata. In January 1784, Mozart and his wife Constanze had moved into the Trattnerhof, an apartment

building owned by the leading Viennese publisher and retailer Johann Thomas Trattner, whose wife, Theresia, was one of Mozart's most gifted pupils. There was a large room within the building where the composer was able to stage subscription concerts that drew sizeable audiences. For reasons that are not entirely clear, the Mozarts suddenly moved out of the Trattnerhof in September 1784.

Inextricably bound together, the Sonata and Fantasia, which in all likelihood reflect some kind of upheaval in Mozart's life, were composed in the same spirit – they share both a sense of tragic restlessness and moments of tenderness. Despite its seemingly free, improvisatory style, the Fantasia is in fact a carefully structured work, cast in several linked movements of captivating, sometimes poignant, lyricism, and constructed on a number of tormented, obsessive patterns, intensely emotional in nature. The music's restlessness only abates to allow a sketched-out return of the pathos of the opening Allegro. The variety to be heard throughout the work and the audacity of Mozart's harmonic writing are quite remarkable.

Often labelled "tragic", "Romantic", or even "Beethovenian", probably because of its C minor key signature (Mozart's most devastating key, according to musicologist Jean-Victor Hocquard), the Sonata, K457 is one of its composer's most rigorous works in the genre and, in its outer movements, one of the most austere. With a sense of dramatic continuity, it reveals the same tormented feel as heard in the Fantasia and, from the opening bars of the Molto allegro, dominated by its first subject, a striking modernity and intensity of expression. The rondo-form Adagio in E flat major, whose main theme is newly modified on each return, brings a note of surprise with

its inner calm and its sweetness. Two ideas, one breathless, the other more urgent, counter one another with a very Beethovenian ruggedness in the sonata-form Assai allegro finale.

Schumann's piano music in some ways stands as a journal, closely linked to the events of his personal life, the doubts and fears that constantly assailed him, and his often conflicting states of mind. It bears the stamp of his extreme sensitivity and offers a collection of responses to the matters that preoccupied his mind and to the questions he posed himself when it came to the two sides of his personality.

He wrote his first piano works when, torn between his many poetic aspirations and his musical vocation, he was studying the instrument with Friedrich Wieck, father of his future wife Clara, and preparing for a career as a virtuoso soloist, a dream cruelly dashed when he suffered an unfortunate injury to his right hand. The *Fantasie*, op.17 is an early work, written in 1836 when most of Schumann's time was devoted to editing the *Neue Zeitschrift für Musik* (New Music Journal). He had founded the publication two years earlier and wrote its main articles under various pseudonyms personifying the contradictory sides of his nature – key among them his alter egos Eusebius (gentle and introspective) and Florestan (fiery and passionate) – and also including a range of other imaginary collaborators, the *Davidsbündler*, or members of the League of David, whose goal was to fight against the Philistines of the day, and against those who lacked real talent.

The *Fantasie* in C, op.17 was dedicated to Liszt, who judged it to be “marvellous and magnificent”; in return he dedicated his own Sonata in B minor to Schumann. It was said that when Liszt played the *Fantasie* he was able to master the score's formidable difficulties without looking at the keyboard, and continuing to chat as he played.

By 1836, Robert and Clara had fallen in love with one another, but were living in enforced separation, thanks to the determined machinations of her father, who was bitterly opposed to the idea of their marrying. The *Fantasie*, an undisputed masterpiece, both expresses its composer's anguish and sings of his love, in sublime fashion. Writing to Clara, Schumann noted that he had never composed anything more passionate than this profound and heartbreaking lament, full of pain and renunciation, but also of hope. A lover of Beethoven's late piano sonatas, he originally wrote the work in homage to the latter, and it features a quotation from one of the songs in the *An die ferne Geliebte* (To the distant beloved) cycle.

In a way a sonata in disguise, haunted by the spirits of Florestan and Eusebius, this fiery, imposing work, shot through with flashes of lightning, attests to Schumann's genius for improvisation. He had originally thought of writing a three-part poem, with sections entitled “Ruins”, “Triumphal arches” and “Constellation”. The work's construction also reveals the duality in Schumann as both a Classical and a Romantic musician – Classical in his use of the traditional sonata framework,

Romantic in his choice of a free form that enabled him to pour out his soul at a time when he had been plunged “from the ecstasy of love into despair” (André Boucourechliev). The first of the *Fantasie*'s three movements is vast, fantastical and powerful, with a main theme of which Schumann was particularly fond, and, at its heart, a section marked “in the style of a legend”, whose initially calmer rhythm expands and tautens little by little until we hear the development of the opening theme. The second movement is a free rondo and has a heroic feel, triumphant one moment, meditative the next, and mischievous the next. The finale, meanwhile, is slow and sustained, marked by Schumann to be kept “soft throughout”. According to Harry Halbreich, it is Schubert who is brought to life again here, “in these bold movements from key to key in thirds, creating Impressionistic nuances of light and shade in its harmonies”.

The *Geistervariationen* (“Ghost” Variations) turned out to be Schumann's last work, written in the days before he was confined to a mental asylum for the rest of his life. He had been living in Düsseldorf with his family since 1850, his nerves and mental state gradually deteriorating. On the night of 17 February, as he confided in Clara, at a time when he feared his musical inspiration was drying up, he thought he heard angelic voices singing a celestial melody to him, and the spirits of Mendelssohn and Schubert asking him to write variations on it. He set to work and began composing the first four variations on this “angelic” theme, but his progress was dramatically halted by his suicide attempt. On 27 February, a cold winter's day at the height of the carnival season, feeling trapped and desperate to put an end to the fears and delusions that were plaguing him, Schumann escaped the watchful eyes

of his family and friends and threw himself into the Rhine. His life was saved by bargemen who dragged him ashore. A few days later, overwhelmed by ceaseless auditory hallucinations and by inexpressible anxiety and pain, he was taken to the asylum at Endenich, near Bonn, where he found enough strength to complete the final variation before sinking into dark depths from which he was not to rise again. He died at Endenich two years later, on 29 July, with Clara at his bedside. This set of variations, which Brahms had planned to include in Schumann's complete works, in fact remain unpublished until 1939.

A close and loyal friend, Brahms paid tribute to Schumann by taking the same theme and creating his own set of variations for piano four hands – his Op.23. This sweet and melodious chorale-like theme in E flat major was used by Schumann in his *Fantasiestücke* for piano, op.111 in 1851 and in the slow movement of his Violin Concerto in 1853. Here it inspired five variations, in which its melody is always clearly present. In the first, it floats over a triplet counterpoint, in the second it is treated in canon. The melody moves to the left hand in the third variation, which gives way to a harmonic variation in G minor, illumined by brief reminders of the initial E flat major. The work ends with that fifth and final variation Schumann was somehow able to complete at Endenich, before his voice was silenced for ever by the inexorable march of disease.

Adélaïde de Place

Es hat mich immer fasziniert, wie die Einfälle eines Komponisten in der Partitur Gestalt annehmen. Wie funktioniert es, einen musikalischen Einfall niederzuschreiben, ohne die Beseeltheit der anfänglichen Eingebung zu verlieren? Man weiß, wie schnell und fehlerlos Mozart komponierte. Er hatte ein ganzes Stück in allen Einzelheiten im Kopf — ob es ein kleines Menuett oder eine ganze Sinfonie war — und schrieb es scheinbar ohne zu zögern nieder. Schumanns Vorgehensweise mag ein wenig anders, methodischer gewesen sein. Doch wenn man sich bewusst macht, wie schnell er tatsächlich komponierte, in welchem unglaublichen Tempo einige seiner großformatigen, komplexen Klavierstücke entstanden, kommt man nicht umhin, einen Vergleich mit Mozart zu ziehen: Musik, die er im Kopf hatte, strömte ungehindert und scheinbar unverzüglich aufs Notenpapier.

Mozart schien erstaunlich mühelos seine Einfälle, seine Kenntnis des Instruments und seine Kompositionstechnik in perfekten Einklang zu bringen.

Bei Schumann ging es weniger geradlinig, weniger konsequent zu; man ahnt, dass hinter seinen Schöpfungen ein weitaus aufgewühlterer Geist steckt. Doch sogar in seinen unbeholfeneren Stücken bleibt er seiner Intention, seiner ursprünglichen Idee treu. Er versucht nicht, seinen Einfall zu korrigieren — auch wenn er mangelhaft ist —, und die Unbeholfenheit kann in den Händen des richtigen Interpreten ungeheuer bewegend, verletzlich und menschlich wirken.

Ich kann in der Musik beider Komponisten erkennen, dass sie ihren musikalischen Einfällen in einem ähnlichen Vorgehen Gestalt verliehen; den grausamen Widerstand einer leeren Seite scheinen nicht gekannt beziehungsweise ignoriert zu haben. Und darin liegt für mich eine bedeutende, wertvolle Gemeinsamkeit zwischen Mozart und Schumann: Ihre Musik ist von einer ungehinderten Direktheit geprägt, in der die Reinheit des Gedankens gewahrt bleibt.

Piotr Anderszewski

Mozart / Schumann

Fantasien

Mozarts Musik hebt sich gänzlich von den Werken anderer Komponisten ab. Sie ist außergewöhnlich abwechslungsreich — leicht, bissig, elegant oder schmucklos — und spiegelt damit das Leben ihres Schöpfers wider, das vom Wechsel zwischen schweren Krisen, Umbrüchen und glücklichen Zeiten geprägt war. Im Übrigen sagte Mozart von sich selbst, dass er immer zwischen Angst und Freude schwankte.

Seit er 1781 das väterliche Joch abgeschüttelt hatte und nicht mehr dem Fürsterzbischof von Salzburg unterstand, war Mozart, mittlerweile in Wien lebend, endlich unabhängig. Er stellte an sich selbst hohe Ansprüche, so dass er in den Jahren 1784/85 bei den Freimaurern aufgenommen wurde und zu einem der beliebtesten Musiker des Wiener Publikums avancierte. Er durchlief damals eine der fruchtbarsten Phasen seiner Karriere, deren Höhepunkt eine überragende Reihe von neun Klavierkonzerten bildete (Nr. 14 bis 22). Kurioserweise begann Mozart in dieser scheinbar glücklichen Zeit mit der Arbeit an zwei äußerst schwermütigen Kompositionen, der c-Moll-Sonate KV 457, die er am 14. Oktober 1784 vollendete, und der c-Moll-Fantasie KV 475, die am 20. Mai 1785 fertig wurde. Beide Werke erschienen bei Artaria unter der gemeinsamen Opusnummer 11 und dem französischen Titel *Fantaisie et Sonate pour le forte-piano composées pour Madame Thérèse von Trattner* [sic] *par le maître de chapelle W.A. Mozart*. Mozarts

Entscheidung, die Werke in dieser Abfolge zu veröffentlichen, beweist, dass er die Fantasie als Ouvertüre für die Sonate vorgesehen hatte. Im Januar 1784 zog Mozart mit seiner Frau Konstanze in den Trattnerhof, ein Wohnhaus in Wien, das Johann Thomas Trattner, einem bedeutenden Verleger und Buchhändler, und dessen Frau Maria Theresa gehörte, die zu Mozarts begabtesten Schülerinnen zählte. Dort stand Mozart ein eigener Saal für seine gut besuchten Subskriptionskonzerte zur Verfügung. Aus unbekanntem Gründen verließen die Mozarts den Trattnerhof im September 1784 plötzlich.

Die Sonate und Fantasie bilden eine untrennbare Einheit und verkörpern vermutlich einen schweren Einschnitt in Mozarts Leben. Sie weisen dieselbe Stimmung auf: die gleiche tragische Ruhelosigkeit und dieselben Momente der Zärtlichkeit. Obwohl sie frei und improvisiert wirkt, ist die Fantasie gekonnt aus mehreren aneinandergereihten Sätzen konstruiert, die von ergreifendem und manchmal herzerreißendem Lyrismus geprägt sind und auf qualvollen und obsessiven Mustern von eindringlicher Emotionalität beruhen. Die angespannte Atmosphäre des Werks beruhigt sich nur für einen erneuten kurzen Anflug der bewegenden Stimmung des Anfangs-allegros. Die Vielfalt des gesamten Werks und Mozarts kühne Harmonik sind ausgesprochen bemerkenswert.

Vermutlich liegt es an ihrer Tonart c-Moll (laut dem Mozartexperten Jean-Victor Hocquard die erschütterndste Tonart bei Mozart), dass die Sonate KV 457 oft als „tragisch“, „romantisch“ oder sogar „beethovenesk“ bezeichnet wird. Sie ist eines der rigorosesten Werke des Komponisten in dieser Gattung und präsentiert sich in den Außensätzen so schmucklos wie nur wenige andere. In einer Art dramatischer

Kontinuität setzt sich in der Sonate die gleiche gequälte Stimmung fort wie in der Fantasie, und schon ab den ersten Takten des von seinem Anfangsthema bestimmten *Molto allegro* zeigt sich eine beeindruckende moderne und innige Ausdruckskraft. Das *Es-Dur-Adagio* in Rondoform, dessen Refrain bei jeder Rückkehr anders variiert wird, überrascht durch seine innere Ruhe und seine Sanftheit. Im abschließenden *Assai allegro* in Sonatenform prallen zwei Ideen — die eine atemlos, die andere drängend — mit ganz und gar beethovenscher Härte aufeinander.

Wie eine Art intimes Tagebuch, das eng mit den Ereignissen seines Privatlebens verknüpft ist und Aufschluss über seine Zweifel, seine Bedenken und seine Seelenzustände gibt, ist Schumanns Klaviermusik von seiner ausgesprochenen Sensibilität geprägt und enthält eine Reihe von Antworten zu seinen dringlichsten Anliegen und auf Fragen zu seiner Identität, die er als gespalten empfand.

Seine ersten Klavierkompositionen schrieb Schumann, hin und her gerissen zwischen seinen zahlreichen dichterischen Bestrebungen und seiner musikalischen Berufung, während er sich bei Friedrich Wieck, dem Vater seiner zukünftigen Ehefrau Clara, auf eine Karriere als Klaviervirtuose vorbereitete — ein Vorhaben, das jäh von einem schlimmen Vorfall mit der rechten Hand beendet wurde. Die Fantasie op. 17 ist ein Jugendwerk, das Schumann 1836 komponierte, während ihn die Herausgebertätigkeit für die *Neue Zeitschrift für Musik* fast gänzlich in Beschlag nahm. Er hatte das Blatt zwei Jahre zuvor gegründet und schrieb darin zusammen mit den „*Davidsbündlern*“, seinen imaginären Mitstreitern im Kampf gegen die Philister und Blender der Kunstwelt, die Hauptartikel

unter Pseudonymen, die die widerstreitenden Aspekte seiner Persönlichkeit verkörperten: Eusebius, sanft und weich, und Florestan, hitzig und leidenschaftlich.

Die Fantasie in C-Dur, op. 17 war Liszt gewidmet, der das Werk wunderbar fand und sich mit der Zueignung seiner h-Moll-Sonate an Schumann revanchierte. Es hieß, dass Liszt beim Spielen der Fantasie die furchteinflößenden Schwierigkeiten der Komposition mit Leichtigkeit überwand, ohne auf die Klaviatur zu blicken, während er dabei noch mit den Zuhörern plauderte.

1836 lebten die Liebenden Robert und Clara voneinander getrennt, weil der gefürchtete Vater Wieck, der gegen ihre Heirat war, mit allen Mitteln einen Keil zwischen die beiden zu treiben versuchte. Die Fantasie, ein großes Meisterwerk, ist zugleich Zeugnis der Angst und ein grandios komponierter Schrei nach Liebe. In einem Brief an Clara äußerte Schumann, dass diese herzerreißende, schmerzvolle Klage über die Entbehrung und die gleichzeitige Hoffnung seine bislang leidenschaftlichste Komposition sei. Schumann war ergriffen von den letzten Klaviersonaten Beethovens und wollte die Fantasie, in der er das Thema eines Liedes aus dessen Zyklus *An die ferne Geliebte* aufgriff, ursprünglich als Hommage an den Meister aus Bonn komponieren.

Im Gewand einer Sonate, in der die Geister von Eusebius und Florestan spuken, bezeugt die hitzige, eindrucksvolle und von glänzenden Einfällen durchzogene Fantasie Schumanns große Improvisationsgabe. Der Komponist hatte ursprünglich erwogen, ein Gedicht in drei Teilen mit den Titeln „*Ruinen*“, „*Triumphbogen*“ und „*Sternenkranz*“ zu schreiben. In seinem Aufbau verrät das Werk zugleich die doppelte Gesinnung

Schumanns als Vertreter der Klassik, der den traditionellen Rahmen der Sonate wählt, und als Romantiker, der diesen Rahmen frei ausgestaltet und damit in dieser Zeit, in der er „wieder und wieder von verliebtem Überschwang in Verzweiflung gestürzt wurde“ (André Boucourechliev), sein Herz ausschüttet. Das Werk besteht aus drei aufeinanderfolgenden Sätzen. Der Kopfsatz — ausgedehnt, exzentrisch und kraftvoll — umfasst ein Hauptthema, das Schumann besonders am Herzen lag, und einen Mittelteil „im Legenden-Ton“. Der zunächst ruhige Rhythmus verstärkt sich und wird bis zur Durchführung des ersten Themas nach und nach straffer. Das zweite Stück ist ein freies Rondo von heroischem Charakter, welches sich mal triumphal, mal meditativ oder schalkhaft präsentiert und einem Finale vorausgeht, das nach Schumanns Vorgabe „langsam getragen und durchweg leise zu halten“ ist. Laut dem Musikwissenschaftler Harry Halbreich wird man hier Zeuge, wie „in den kühnen Aneinander-reihungen von Tonarten in Terzen, welche beinahe impressionistische Schattierungen von Harmonie und Klang erzeugen“, Schubert wiederauflebt.

Schumanns letzte Kompositionen, die *Geistervariationen*, entstanden in den Tagen vor seiner endgültigen Einlieferung in die Nervenheilanstalt. In Düsseldorf, wo er ab 1850 mit seiner Familie lebte, hatte sich sein psychischer und nervlicher Zustand zunehmend verschlechtert. In der Nacht des 17. Februar 1854 vertraute Schumann, der fürchtete, dass die Musik in ihm verstummte, seiner Ehefrau Clara an, er glaube, Engelsstimmen hätten ihm ein göttliches Thema eingegeben und die Seelen von Mendelssohn und Schubert hätten von ihm verlangt, Variationen darüber zu schreiben. Er machte sich an

die Arbeit und begann mit der Komposition der ersten vier Variationen über dieses „Engelsthema“ — ein Prozess, der auf dramatische Weise von seinem Selbstmordversuch unterbrochen wurde. Der 27. Februar 1854 war ein kalter Wintertag zur rauschenden Karnevalszeit. Schumann, der sich völlig in sich selbst zurückgezogen hatte und sich danach sehnte, seinen Wahnzuständen und Ängsten ein Ende zu setzen, entzog sich der Aufsicht seiner Angehörigen und stürzte sich in den Rhein. Dass er nicht ums Leben kam, ist einigen Fährmännern zu verdanken, die ihn ans Ufer zurückbrachten. Einige Tage später begannen ihn auditive Halluzinationen zu quälen und er hielt seine Schmerzen und die unfassbare Angst nicht mehr aus, so dass man ihn schließlich in die Nervenheilanstalt in Eendenich bei Bonn einlieferte, wo er noch die Kraft fand, seine letzte Variation zu komponieren, bevor er auf ewig verdämmerte. Zwei Jahre später, am 29. Juli 1856, entschlief er in der Einrichtung, während Clara bei ihm wachte. Die Variationen, die Schumanns enger und treuer Freund Brahms in seine Gesamtausgabe von dessen Werken aufnehmen wollte, wurden schließlich erst 1939 veröffentlicht.

Brahms verwendete das Thema in seinem op. 23, einer Reihe von Variationen für Klavier zu vier Händen. Dieses sanfte und melodiose, choralartige Thema in Es-Dur verwendete Schumann 1851 in seinen *Phantasiestücken* für Klavier op. 111 sowie im langsamen Satz seines Violinkonzerts von 1853. Hier entstehen daraus fünf Variationen, in denen die Ursprungsmelodie immer deutlich erkennbar ist. In der ersten Variation wird sie in einem triolischen Kontrapunkt aufgegriffen, bevor sie in der zweiten als Kanon behandelt wird. In der dritten Variation geht die Melodie in die linke Hand über,

woraufhin eine harmonische Variation in g-Moll folgt, die immer wieder kurz von der Anfangstonart Es-Dur erhellt wird. Das Werk endet schließlich mit der letzten Variation, die Schumann in Edenich noch vollenden konnte, bevor er — übermannt vom seiner verheerenden Krankheit — für immer verstummte.

Adélaïde de Place

Recording: Mozart, 12-13.VII.2006
Schumann: 30.IV -01.V.2013 (Fantasy)
02.V.2015, 30.X.2016 (Variations)
Warsaw Philharmonic Hall

Executive producer: Alain Lanceron
Producers: Andrzej Sasin, Aleksandra Nagórko
Recording engineers: Andrzej Sasin, Aleksandra Nagórko
Editing: Aleksandra Nagórko,
Assistant editor: Alwarus Palmus
Mixing & mastering: Andrzej Sasin, Aleksandra Nagórko

Photos © Simon Fowler
Note's translations : White Label productions

℗ & © 2017 Parlophone Records Limited,
a Warner Music Group Company