



PIETRO RIGACCI

pianoforte



ROBERT SCHUMANN

Faschingsschwank aus Wien, op. 26
Fantasiestücke, op. 12



PIETRO RIGACCI

pianoforte

ROBERT SCHUMANN
(1810-1856)
**Faschingsschwank aus Wien,
op. 26**
(*Fantasiebilder*)

- ① *Allegro*
- ② *Romanza*
- ③ *Scherzino*
- ④ *Intermezzo*
- ⑤ *Finale*

ROBERT SCHUMANN
(1810-1856)
Fantasiestücke, op. 12

- ⑥ *Des Abends*
- ⑦ *Aufschwung*
- ⑧ *Warum?*
- ⑨ *Grillen*
- ⑩ *In der Nacht*
- ⑪ *Fabel*
- ⑫ *Traumes Wirren*
- ⑬ *Ende vom Lied*

ADD

SR 8601 Pietro Rigacci -Pianoforte

Pietro Rigacci, pianoforte

Robert Schumann, Faschingsschwank aus Wien, op. 26.

Fantasiestücke, op. 12

Pietro Rigacci, nato a Firenze nel 1954, ha compiuto gli studi musicali al Conservatorio “L. Cherubini” di Firenze, diplomandosi in pianoforte, sotto la guida di Maria Tipo, conseguendo contemporaneamente il diploma di composizione.

Ha vinto il 1° premio al Concorso Internazionale “E. Pozzoli”, al Concorso di Pescara e “Città di Treviso”. Successivamente vincitore ai Concorsi Internazionali “Clara Haskij”, “Dino Ciani” (Teatro alla Scala), “Vianna da Motta” (Lisbona). Ha suonato nei più importanti teatri italiani, partecipato a Festivals in Francia, Svizzera, Portogallo e Italia.

Ha compiuto tournées in Svezia, Norvegia, Finlandia, Irlanda e anche in Inghilterra, dove, in seguito al suo concerto alla Queen Elizabeth Hall di Londra, viene frequentemente invitato a registrare per la B.B.C.

Ha inoltre effettuato registrazioni per la R.A.I., Radio Suisse Romande, Radio norvegese, irlandese e portoghese.

Il suo repertorio comprende sia i classici, romantici che gli impressionisti, la scuola russa del XX secolo, e anche la musica contemporanea di cui viene considerato, anche in virtù della sua qualità di compositore, sensibile interprete, tanto da essere stato invitato da Luciano Berio quale solista nelle prime esecuzioni assolute delle sue opere: “Opera” al Maggio Musicale Fiorentino, e “La vera Storia” al Teatro alla Scala.

Born in Florence in 1954, **Pietro Rigacci** completed his musical studies at the “Cherubini” Conservatory in Florence, gaining his diploma as pianist with Maria Tipo, contemporaneously achieving the diploma in Composition.

He won the first prize at the international competition “E. Pozzoli”, at Pescara and “Città di Treviso” competitions. Subsequently he was the winner of the following international competitions: “Clara Haskij”, “Dino Ciani” (“La Scala”), “Vianna da Motta” (Lisbon).

He played in the most important Italian theatres and took part in festivals in France, Switzerland, Portugal and Italy, beside making tours in Sweden, Norway, Finland, Ireland as well as United Kingdom where, after his concert at the Queen Elizabeth Hall in London, he was often invited to record at the B.B.C. He also recorded for R.A.I., Radio Suisse Romande and the Norwegian, Irish and Portuguese television companies.

His repertoire includes the Classics, the Romantics, the Impressionists, the XXth century Russian School as well as contemporary music of which he is considered a sensitive interpreter, particularly for his activity as composer. He has been invited by Luciano Berio as a soloist for the first night performance of his pieces: “Opera” at the “Maggio Musicale Fiorentino” and “La vera Storia” at “La Scala”.

Pietro Rigacci wurde 1954 in Florenz geboren. Sein Studium der Musik am Florentiner Konservatorium “Luigi Cherubini” schloss er mit Diplomen in Klavier als Schüler von Maria Tipo und in Komposition ab.

Erster Preistäger des internationalen Wettbewerbs “E. Pozzoli” sowie der Wettbewerbe von Pescara und der “Città di Treviso” ist er auch mit Preisen in den internationalen Wettbewerben “Clara Haskij”, “Dino Ciani” (Scala, Mailand) und “Vianna da Motta” (Lissabon) ausgezeichnet worden.

Er hat in den wichtigsten italienischen Theatern und bei Festivals in Frankreich, Schweiz, Portugal und Italien Konzerte gegeben. Tournéen haben ihn nach Schweden, Norwegen, Finnland, Irland und England geführt, wo er nach einem Konzert in der Queen Elizabeth Hall in London häufig von der B.B.C. zu Aufnahmen eingeladen wird. Aufnahmen hat er ferner für die italienische Rundfunkanstalt R.A.I., für Radio Suisse Romande und für den norwegischen, irländischen und portugiesischen Rundfunk ausgeführt.

Sein Repertorium umfasst die Autoren der Klassik, der Romantik, die Impressionisten und die russische Schule des 20. Jahrhunderts. Auf dem Gebiet der zeitgenössischen Musik ist er, auch dank seiner eigenen Kompositionstätigkeit, als sensibler Interpret bekannt geworden: Luciano Berio wählte ihn als Solisten für die Uraufführungen seiner Werke “Opera” bei den Florentiner Maifestspielen und “La vera Storia” an der Mailänder Scala.

Robert Schumann: la musica, le suggestioni letterarie e le maschere.

“Chopin è un artista, Schumann è un poeta” – così afferma André Gide nelle sue *Note su Chopin* pubblicate nel 1939. Inizialmente il progetto di Gide era stato scrivere un saggio su ambedue i musicisti, ma ad un certo punto si accorse che il suo interesse per Robert Schumann si era molto affievolito e che ben poco gli restava da dire su di lui. Più avanti leggiamo nello stesso saggio: “Io non provo alcun bisogno, per gustare la musica, di farla passare attraverso la letteratura o la pittura, e mi preoccupo molto poco del ‘significato’ di un pezzo. Ecco lo restringe e mi disturba. Ed è per questo che malgrado il prestigioso adeguarsi di Schumann, di Schubert e di Fauré, mi piace soprattutto una musica senza parole o che, al più, abbia a pretesto il misticismo liturgico”. In queste parole troviamo la chiave per la singolare contrapposizione artista-poeta in cui Gide ha posto i due musicisti. La personalità di Schumann è, infatti, una personalità complessa e nettamente scissa fra due poli di attrazione: la vocazione per la musica e quella per la letteratura, che egli cerca di fondere in un deliberato gesto di profonda ed assoluta dedizione. Alle ambigue distinzioni di Gide si oppongono le chiare parole di Schumann, secondo le quali “il musicista deve essere un poeta, giacché l’estetica di un’arte è quella delle altre, soltanto il materiale è diverso”. Così il musicista rientra per Schumann, forse più che per ogni altro compositore romantico, nella cerchia di coloro che mirano alla confluenza delle arti in un tutto unico per realizzare il frutto della creatività, tanto è vero che non esita dichiarare: “Da Jean Paul Richter ho imparato più contrappunto che dal mio insegnante di musica.”

Jean Paul (1763-1825), l'autore più letto del suo tempo dacché apparve nel 1795 il romanzo *Hesperus*, scrittore poeta adorato dalle donne, adulato dalla giovane élite universitaria, stimato da uomini della cultura, esercitò una profonda influenza sul giovane Schumann. L'altro astro che guidò la sua educazione sentimentale fu E. Th. A. Hoffman (1776-1822), musicista e scrittore, creatore del personaggio fantastico Kreisler. Nella sua opera *Johannes Kreislers, des Kaperllmeister, musikalische Leiden* (*I dolori musicali del maestro di cappella Kreisler*), Hoffman descrive i due lati della musica, quello divino che porta alla sublimazione, e quello oscuro, demoniaco, palesandosi già nella descrizione dell'aspetto esteriore del suo fantastico eroe, che passeggia in un abito vecchio con due cappelli l'uno sull'altro, con due penne da musica infilate come pugnali nella cintura rossa.

Nei *Fantasiestücke* (*Pezzi fantastici*), op. 12, come del resto in altre opere di Schumann, si avverte la presenza dello spirito di E. Th. A. Hoffman: il suo mondo fantastico ed irreale, pieno di incubi, di sogni che si agitano, come sparvieri nefasti, in una luce spettrale trova spesso il corrispettivo nella musica di Schumann. È una parentela, un'affinità elettiva, che avvicina i due artisti per più aspetti: la loro opera scaturisce dagli abissi pericolosi ed infidi della follia e della disperazione, dal marasma, insomma, cui può dare ordine solo il genio ed il vigore. La serrata, lucidissima costruzione musicale che rivela l'opera di Schumann, è la prova più evidente di questo fatto. Per mezzo di essa le forze malvagie e disgregatrici vengono sottomesse. Essa rappresenta il sentiero ideale, l'unico, forse, da seguire per non smarrirsi nelle tenebre incombenti da ogni parte. E anche se la notte, alla fine, avrà il sopravvento, finché la ragione illumina, essa appare al compositore come un fantasmagorico paesaggio, una regione dell'anima da cui attingere i misteri, le visioni, i suggerimenti più sconfinati e trasferirli nella musica. I *Fantasiestücke*, op. 12, ed anche i successivi *Fantasiestücke*, op. 111 del 1851 nascono in questo clima spirituale. Composti nel 1837 e dedicati ad Anna Robena Laidlaw, si presentano come una serie di brevi immagini, le cui didascalie suggeriscono poetiche intuizioni, mentre nei *Fantasiestücke*, op. 111 le didascalie tornano ad essere generiche. Il primo brano *Des Abends* (*Di sera*) è un'intima, sottile evocazione delle incipienti ore notturne. Il secondo pezzo *Aufschwung* (*Slancio*) è una composizione colma di fervida, appassionata vibratilità. Le esitanti inflessioni di un interrogativo traspaiono da *Warum?* (*Perché?*). Spiritoso e bizzarro si rivela il brano successivo *Grillen* (*Chimere*). Il senso di una notte tempestosa, appena placato nella parte centrale, si ripercuote nel pezzo intitolato *In der Nacht* (*Nella notte*). Il sentimento dell'infanzia come di un'età fatalmente trascorsa caratterizza il brano *Fabel* (*Favola*). Di un'estrosa visionaria brillantezza si rivela *Traumes Wirren* (*Sogni agitati*).

Ende vom Lied (*Commiato*) emerge con ritmo scattante, per concludere con i delicati contorni melodici della coda, il ciclo. Una certa unitarietà è data non tanto dalla successione delle tonalità, quanto dai passaggi modulanti che collegano la chiusa di unbrano all'inizio di quello successivo.

Schumann aveva 28 anni quando, nell'autunno del 1838, si recò a Vienna animato da speranze e progetti. Il poeta Adalbert von Chamisso (1781-1838) l'aveva convinto a tentare la fortuna che gli era stata così avara Lipsia, nella capitale austriaca, ed i successi che Clara Wieck vi aveva riportato nei suoi concerti durante l'inverno precedente, avevano fatto nascere nei due amanti l'idea di trasferirsi in quella città appena uniti in matrimonio. Schumann si proponeva di ottenere a Vienna la licenza per pubblicare la "Neue Zeitschrift für Musik", rivista musicale da lui fondata nel 1834 e che si era conquistata una buona reputazione anche fuori da Lipsia. Fece ritorno alla sua città nativa solo nell'aprile 1839, portando con sé un bagaglio di delusioni procurategli dalla superficialità

dell'ambiente viennese, dall'indifferenza della burocrazia, ma anche il manoscritto della *Nona Sinfonia "La Grande"* di Franz Schubert ed i primi quattro movimenti del *Faschingsschwank aus Wien: Fantasiebilder – Carnevale di Vienna: Visioni fantastiche*, op. 26. In questa composizione si riflette soprattutto la gioiosa ebbrezza che derivava dalla scoperta della città nuova e che lo aveva reso spensierato e fiducioso. Erano momenti in cui Schumann guardava la vita con occhi ridenti e si faceva trascinare dal clima festoso del carnevale che lo induceva, anche se per poco, a pensieri sereni e scherzosi. Schumann aveva già scritto, all'età di 25 anni, *Carnaval*, op. 9, dove si presentano, come in un corteo, maschere tradizionali, personaggi reali e fantastici. Similmente, come avvenne per *Fantasiestücke*, op. 111, anche il *Carnaval* reca didascalie generiche, e Schumann lo descrive a Simonin de Sires dedicatario dell'opera 26, come "una grande Sonata romantica".

Nei due *Carnevali* Schumann intesse i motivi che animano il ballo mascherato e il travestimento: l'annientamento della propria identità, lo scambio dei ruoli, lo sdoppiamento della personalità, la rivelazione dei lati più oscuri e segreti del proprio io con l'alibi della maschera. Il romanticismo ha sviluppato e arricchito questo grande tema già così caro al periodo Roccocò – basti pensare all'ultimo atto delle *Nozze di Figaro* (1785) di Wolfgang Amadeus Mozart o alle *Follies Françaises, ou Les Dominos* (1772) di François Couperin. Il carnevale romantico è stato più volte descritto da E. Th. A. Hoffman, ad esempio nella *Principessa Brambilla*. Da ricordare anche il finale del romanzo *Flegeljahre* di Jean Paul; nel suo romanzo *Siebenkäs* lo straziante commiato definitivo dei due amici, che sono in verità l'uno il doppio dell'altro, culmina nello scambio di vestiti. Nei *Faschingsschwank aus Wien* Schumann riesce a cogliere soprattutto gli aspetti giocosi del ballo mascherato, esorcizzando con la musica ogni risvolto inquietante e minaccioso. Il primo movimento *Allegro* è una successione di valzer "sentimentali" in forma di rondò, dove Schumann inserisce alcune battute della Marsigliese, proibita dalla censura viennese, un'altra tirata contro i filistei come la marcia conclusiva del *Carnaval*, op. 9. Ad una tenera, sognata *Romanza* segue un vivace *Scherzino*. L'*Intermezzo* successivo si presenta con fervida passionalità. Il quinto movimento *Finale*, scritto dopo il ritorno a Lipsia, rispecchia liberamente la forma sonata e conclude l'opera con fastoso slancio.

Antonio Mazzoni

Robert Schumann: his Music, his Literary Influences and the Masks.

"Chopin is an artist, Schumann is a poet" – states André Gide in his *Notes sur Chopin* published in 1939. At first Gide planned to write an essay on both musicians, but then realized that his interest in Robert Schumann had much weakened and that he had little more to say about him. In the same essay he wrote: "I don't need the filter of literature or painting to appreciate music and I worry little about the meaning of a piece. The meaning restrains it and troubles me. And it is exactly for this reason that notwithstanding the glamorous adaptations of Schumann, Schubert and Fauré. I am mostly fond of a music without words or that, at most, has the pretext of a liturgical mysticism."

In these words it is possible to find the key to the singular opposition artist vs poet through which Gide expressed the opposition between the two musicians.

Schumann's personality is, in fact, a very complex one and clearly separated between the two poles of music and literature, which he tried to reconcile with a firm gesture of deep and absolute devotion. Schumann's clear words contrast with Gide's ambiguous distinctions: "The musician must necessarily be a poet, since the aesthetic of an art is that of the others, only the materials are different". So, according to Schumann, maybe more than for any other Romantic composer, the composer is included in the circle of those who aim at the confluence of the arts in a whole unique to realize the reward of creativity, so that he doesn't hesitate to state: "From Jean Paul Richter I learned more about counterpoint than from my master of composition".

Jean Paul Richter (1763- 1825) the most read author of his times since he published in the 1795 the novel *Hesperus*, writer and poet worshipped by women, flattered by the young university "élite", held in high esteem by men of great culture, exerted his influence upon the young Schumann. The other star that led his sentimental education was Hoffman (1776-1882), musician and novelist, who created the character of the fanciful Kreisler. In his *Johannes Kreislers, des Kaperllmeister, musikalische Leiden* (The musical pains of J.K., chapel-master), Hoffman describes the two of music, the heavenly one, leading to sublimation, and the dark, demoniac one, revealing both even in the description of his fanciful hero, who walks about in an old suit with two hats, one upon the other, with two quills thrust into a red blet, like daggers.

In *Fantasiestücke* (*Fantastic Pieces*), op. 12, as in other Schumann's operas the presence of the spirit of Hoffman can be perceived: his fantastic and unreal world, full of nightmares, of restless dreams, like ominous sparrow-hawks, in a spectral light often meets its equivalent in Schumann's music. There is a kinship, an elective affinity between the two musicians: their opera springs from the dangerous and treacherous abysses of madness and despair, the marasmus that only genius and vigour can control; and the compact, extremely clear musical structure revealed by Schumann's operas is it's the most manifest proof. Through it the evil and corrupting forces can be subdued. It is the only route to follow in order not to lose one's way in the impeding darkness. Even though the night will prevail in the end, as long as reasons enlightens the way, it appears to the composer as a phantasmagorical landscape, a province of the soul from which he draws the mysteries, the visions, the most boundless hints and transfers them to music.

Fantasiestücke op. 12 and the subsequent *Fantasiestücke* op. 111 (1851), were born in this spiritual atmosphere. Composed in 1837 and dedicated to Anna Robena Laidlaw, they appear as a sequence of short images, whose explanations suggest poetic intuitions, whereas in *Fantasiestücke* op. 111 the explanations are vaguer.

The first piece, *Des Abends* (*At evening*), is an intimate and subtle evocation of incipient night. The second piece, *Aufschwung* (*Rush*), is a composition full of fervent, passionate vibrations. The hesitate inflexions of questioning gleam through *Warum?* (*Why?*). the following piece, *Grillen* (*Chimeras*), is witty and bizarre. The sense of a stormy night, hardly appeased in the central part, reverberates in *In der Nacht* (*In the night*). The sense of infancy as a fatally past age distinguishes *Fabel* (*Fairy Tale*). *Traumes Wirren* (*Troubled Dreams*) shows a whimsical visionary brightness. *Ende vom Lied* (*Farewell*) emerges with a springing rhythm and concludes the cycle with the soft outlines of the coda. A certain unity is obtained not so much by succession of tonalities as by modulating passages which link the conclusion of every piece to the beginning of the next.

Schumann was 28 when, in autumn 1838, he went to Vienna enlivened with hopes and plans. The poet Adalbert von Chamisso (1781- 1838) had convinced him to try his fortune (which had been so unkind to him in Lipsia) in the Austrian capital, and the success that Clara Wieck had achieved there with her concerts during the past winter convinced the two lovers to move to that city as soon as they were married. Schumann hoped that in Vienna he could get the license to publish the “Neue Zeitschrift für Musik”, the musical review he started in 1834 and which had achieved a high reputation even outside Lipsia. He went back to his native city on April 1839, disappointed by the superficiality of the Viennese milieu and bureaucratic indifference, but he brought the manuscript of Schubert ninth symphony, “The Great”, and the first four movements of his *Faschingsschwank aus Wien: Fantasiebilder* (Vienna carnival, *Fantastic Visions*).

In this composition is especially reflected the joyful elation at the discovery of the new city, which made him thoughtless and self-confident. In those times Schumann looked at life with smiling eyes and abandoned himself to merry atmosphere of the carnival that inspired serene and playful thoughts in his spirit, even if only for a short time.

When he was 25, Schumann had already written *Carnival*, op. 9, a procession of traditional masques, with real and fanciful characters. Similarly, the second Carnival (as happened for the *Fantasiestücke* op. 111) presents general explanations and Schumann describes it to Simonin de Sire, to whom had dedicated op. 26, as a “Great Romantic Sonata”. In the two *Carnevali* Schumann interweaves the themes which enliven the masked ball and the disguised; the annihilation of one’s identity, the exchanges of roles, the division of self, the revelation of the most secret and darkest side of oneself under the protection of the mask. Romanticism developed and enriched this great theme already so dear to the Rococo period –it is sufficient to think of the last act of *Le Nozze di Figaro* by Wolfgang Amadeus Mozart or *Folies Françaises, ou Les Dominos* (1722) by François Couperin. The romantic carnival has been often described by E. Th. A. Hoffman, in *Brambilla Princess*, for instance. Mention must also be made of the romance *Flegeljahre* by Jean Paul: in his romance *Siebenkäs* the heart-rending final farewell of the two friends culminates in the exchanges of clothes.

In *Faschingsschwank aus Wien* Schumann caught chiefly the joyful aspect of the masked ball exorcising through the music its disturbing and threatening sides. The first movement *Allegro* is a succession of “sentimental” waltzes in “rondò” form, where Schumann inserts some measures from the “Marseillaise”, forbidden by Viennese censorship, one more tirade against philistines, like the concluding march of *Carnaval*, op. 9. After a tender, dreamy *Romanza*, follows a lively *Scherzino*. The subsequent *Intermezzo* shows a fervent passionate quality. The fifth movement *Finale*, written after his return to Lipsia, reflects freely the forms of the Sonata and concludes the opera with a magnificent dash.

Antonio Mazzoni

English Translation: Franco Giovannone

Robert Schumann: Musik, literarische Suggestionen, Masken.

“Chopin ist ein Künstler, Schumann ist ein Dichter” – so heisst es bei André Gide in seinen *Notes sur Chopin*, welche 1939 im Druck erschienen. Ursprünglich hatte Gide im Sinn, einen Essay über die beiden Komponisten zu schreiben, aber an einem bestimmten Punkt bemerkte er, dass sein Interesse für Robert Schumann ziemlich erkaltet war und ihm wenig über ihn zu sagen blieb. In dem genannten Aufsatz schreibt Gide weiter, dass er, um sich dem Genuss der Musik hinzugeben, nicht das Bedürfnis empfinde, den Umweg über die Literatur oder die Malerei einzuschlagen, und dass die “Bedeutung” eines Stückes es einenge und ihn störe und ihn daher wenig kümmere. Und aus diesem Grund trotz der grossartigen Beispiele eines Schumanns, eines Schuberts, eines Faurés gefalle ihm vor allem eine Musik ohne Worte oder die Musik, wo die Worte allenfalls den liturgischen Mystizismus zum Vorwand hätten.

Diese Bemerkungen Gides enthalten den Schlüssel zum Verständnis des merkwürdigen Gegensatzes Künstler – Dichter, in welchen Gide die beiden Musiker bringt.

Die vielschichtige Persönlichkeit Schumanns ist tatsächlich gespalten zwischen zwei Polen der Anziehungskraft, zwischen seiner Berufung zur Musik und seiner Berufung zur Literatur, welche er mit der willensbestimmten Haltung einer tiefen und absoluten Hingabe zu verschmelzen sucht. Mit den zweideutigen Unterscheidungen Gides kontrastiert das klare Wort von Schumann, nach welchem “der Musiker ein Dichter sein muss”, denn für ihn ist die Ästhetik der einen Kunst die der anderen, nur der Stoff ist verschieden. Somit gehört der Musiker für Schumann vielleicht noch mehr als für die anderen Komponisten der Romantik in den Kreis derer, die nach dem Zusammenschluss aller Künste in eine Einheit als höchste Frucht aller schöpferischen Kräfte streben. Und Schumann steht nicht an zu erklären, er habe von Jean Paul Richter mehr Kontrapunkt gelernt als von seinem Musiklehrer.

Jean Paul (1763- 1825), der meistgelesene Autor seiner Zeit, seit sein Roman *Hesperus* im Jahre 1795 erscheinen war, von den Frauen bewunderter, von der jungen Elite der Universitäten umschwärmt, von den Männern der Kultur geschätzter Schriftsteller und Dichter, übte einen tiefen Einfluss auf den jungen Schumann aus. Das andere Gestirn, das seine sentimentale Erziehung leitete, war E. Th. A. Hoffman (1776-1822), Komponist und Schriftsteller, Schöpfer der Fantasiegestalt Kreisler. In seinem Werk *Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden* beschreibt Hoffman die beiden Seiten der Musik, die göttliche, zur Erhöhung führende, und die dunkle, dämonische, ein Dualismus, Erscheinung seines Helden niederschlägt: Kreisler spaziert in einem abgetragenen Anzug herum mit zwei übereinander gestülpten Hüten und mit zwei Federn, um Musik zu schreiben, die wie Dolche in einem roten Gürtel stecken.

In den *Fantasiestücken*, op. 12 wie auch in anderen Werken Schumanns ist der Geist E. Th. A. Hoffmans gegenwärtig: seine fantastische, irrealen Welt, bevölkert von Nachtmähren und Traumgebilden, die wie unheilbringende Sperber in einem spektralen Licht umherschwirren, findet häufig ihre Entsprechung in der Schumannschen Musik. Eine Wahlverwandtschaft, eine Zusammengehörigkeit, die die beiden Künstler unter verschiedenen Aspekten in Beziehung setzt. Ihr Werk steigt auf aus den gefährlichen und unsicheren Abgründen des Wahns und der Verzweiflung, aus dem Verfall der Kräfte, dem nur Genie und Stärke ordnend Einhalt gebieten können. Die konzentrierte, klare musikalische Konstruktion, die Schumanns Werk auszeichnet, ist ein sicherer Beweis für diesen Befund. Durch sie werden die zerstörerischen und bösen Kräfte überwunden. Sie ist der ideale Weg, vielleicht der einzige, dem zu folgen ist, um sich nicht in den

von allen Seiten herandrängenden Schatten zu verirren. Und wenn die Nacht am Ende auch die Übermacht behält, so lange die Vernunft sie erhellt, erscheint sie dem Komponisten als eine zauberhafte Landschaft, als eine fantastische Region der Seele, aus welcher die Geheimesse, die Gesichter und unbegrenzten Anregungen zu heben sind, um sie in die Musik zu überführen.

In diesem geistigen Klima entstehen die 1837 komponierten und Anna Robena Laidlav gewidmeten *Fantasiestücke, op. 12* wie auch die späteren *Fantasiestücke, op. 111* aus dem Jahre 1851. Op. 12 ist eine Reihe von kurzen Bildern, deren Überschriften poetische Einfälle eingeben während in op. 111 die Überschriften wieder abstrakt gehalten sind. Das erste Stück *Des Abends* ist eine innige, feine Beschwörung der einfallenden Nacht. Das zweite Stück *Aufschwung* ist eine von inbrünstigen, leidenschaftlichen Schwingungen durchströmte Komposition. Der zögernde, biegsame Tonfall einer bangen Frage durchweht *Warum?* Geistreiche und humorig wunderbar erscheint das *Grillen* überschriebene Stück. Die Unruhe einer Nacht, die sich nur im Mittelteil etwas legt, bestimmt den Charakter von *In der Nacht*. Die unwiederbringlich vergangene Zeit der Kindheit lebt in der Gefühlswelt von *Fabel* wieder auf. *Traumes Wirren* werden in schrulliger, aber auch brillanter Form dargestellt. *Ende vom Lied* zeichnet sich durch seinen gutgelaunten Rhythmus aus; die feingesponnenen Umrisse seiner Coda beschliessen den Zyklus. Eine gewisse Einheit ist nicht so sehr durch die Folge der Tonarten gegeben als vielmehr durch die Modulationen, die den Schluss der Stücke mit dem Anfang des folgenden verbinden.

Schumann war 28 Jahre alt, als er im Herbst 1838 voller Hoffnungen und Vorhaben nach Wien aufbrach. Der Dichter Adalbert von Chamisso (1781- 1838) hatte ihn überzeugt, in der österreichischen Hauptstadt sein Glück zu versuchen, nachdem es ihm in Leipzig nicht übermässig hold gewesen war. Die Erfolge, die Clara Wieck mit ihren Wiener Konzerten im vorausgegangenen Winter davongetragen hatten, liessen in den beiden Liebenden die Gedanken aufkommen, nach ihrer Heirat nach Wien überzusiedeln. Schumann wollte in Wien auch die Lizenz zur Veröffentlichung der vom ihm 1834 gegründeten „Neuen Zeitschrift für Musik“ erhalten, die sich bereits über Leipzig hinaus einen guten Ruf erworben hatte. Erst im April 1839 kehrte er in seine Heimatstadt zurück, um viele Enttäuschungen reicher, die ihm da Wiener „ambiente“ mit seiner Oberflächlichkeit und die Bürokratie mit ihrer Gleichgültigkeit bereitet hatten. In seinem Gepäck trug er aber auch das Manuskript von Franz Schuberts „Grosser“ neunter Sinfonie und die ersten vier Sätze des *Faschingsschwank aus Wien: Fantasiebilder, op. 26* mit sich. In dieser Komposition finden vor alle freudetrunkener Frohsinn und vertrauensvolle, unbeschwerte Stimmigkeit ihren Niederschlag, in die ihn die Entdeckung der unbekannten Stadt versetzt hatte. Es waren Augenblicke, in denen Schumann das Leben mit lachenden Augen ansah und sich in das festlich Treiben des Karnevals hineinziehen liess, der ihm, wenn auch nur für kurze Zeit, heitere und scherzhafte Gedanken eingab.

Schumann hatte bereits im Alter von 25 Jahren *Carnaval, op. 9* komponiert, wo er wie in einem Festzug traditionelle Masken, wirkliche Personen und Fantasegestalten vorüberziehen lässt. Ähnlich wie bei den *Fantasiestücken, op. 111* hat auch der zweite „Karneval“ abstrakte Überschriften, und Schumann beschreibt Simonin de Sire, dem op. 26 gewidmet ist, dieses Werk als „eine grosse, romantische Sonate“. In die beiden Karnevalsstücke webt Schumann all die Motive, die dem Maskenball und dem Sichverkleiden zugrundeliegen: Die Vernichtung der eigenen Identität, der Rollentausch, die Verdoppelung der Persönlichkeit, die Enthüllung der geheimsten dunkelsten Seiten des eigenen Ichs unter dem Alibi der Maske. Die Romantik hat dieses grosse

Thema fortgeführt und bereichert, welches schon dem Rokoko so viel bedeutete- es sei hier nur erinnert an den letzten Akt von Mozart *Figaros Hochzeit* (1785) und die *Follies Françaises, ou Les Dominos* (1722) von François Couperin. Der romantische Karneval ist mehrmals von E. Th. A. Hoffman beschrieben worden, z. B. in der *Prinzessin Brambilla*. Auch an das Ende von Jean Paul *Flegeljahre* sei gedacht; in seinem Roman *Seidenkäs* gipfelt der herzzereissende Abschied der beiden Freunde, von denen in Wirklichkeit jeder des anderen Doppelgänger ist, im Tausche ihren Kleider.

Im *Faschingsschwank aus Wien* ist es Schumann gelungen, vor allem die spielerischen Elemente des Maskenballs einzufangen und durch die Beschwörung der Musik alles unterschwellig Beunruhigende und Bedrohliche zu bannen. Der erste Satz *Allegro* ist eine Folge von "sentimentalen" Walzern in Rondoform, in denen Schumann ein paar Takte der *Marseillaise* versteckt, die von der Wiener Zensur verboten war- ein weiterer Hieb gegen die Philister wie im Schlussmarsch von *Carnaval*, op. 9. Auf eine zärtliche, verträumte *Romanze* folgt ein lebhaftes *Scherzino*. Das *Intermezzo* zeichnet sich durch seinen flüssigen Rhythmus und seinen gesprächigen Tonfall aus. Der fünfte Satz *Finale* wurde nach der Rückkehr nach Leipzig komponiert; er spiegelt frei die Sonatenform wieder und beschliesst das Werk schwungvoll mit prachtvoller Gebärde.

Antonio Mazzoni

Deutsche Übersetzung: Gudrum Stühff

Luogo della registrazione, recording location, ort der tonaufnahme: Teatro Goldoni – Livorno.

Direttore di produzione, producer, produzent: Giulio Cesare Ricci

Ingegnere del suono, recording engineer, toningenieur: Giulio Cesare Ricci

Robert Schumann (1810- 1856)

Faschingsschwank aus Wien, op. 26

(*Fantasiebilder*)

1. *Allegro*
2. *Romanza*
3. *Scherzino*
4. *Intermezzo*
5. *Finale*

Robert Schumann (1810-1856)

Fantasiestücke, op. 12

6. *Des Abends*
7. *Aufschwung*
8. *Warum?*

9. *Grillen*
10. *In der Nacht*
11. *Fabel*
12. *Traumes Wirren*
13. *Ende vom Lied*