

SCHUMANN

PIANO CONCERTO

KONZERTSTÜCK OP.92

ZWEI BALLADEN * SCHÖN HEDWIG
FOR DECLAMATION AND PIANO



DANIEL LEVY



DIETRICH FISCHER-DIESKAU
PHILHARMONIA ORCHESTRA

ROBERT SCHUMANN (1810 – 1856)

Piano Concerto In A Minor Op. 54

- | | |
|---|---------|
| ① I Allegro affettuoso | 16' 00" |
| ② II Intermezzo (Andantino grazioso) | 5' 45" |
| ③ III Allegro vivace | 11' 22" |
| ④ Konzertstück (Introduzione ed Allegro Appassionato)
Op. 92 In G Major for piano and orchestra | 16' 52" |

Daniel Levy, *piano*

Philharmonia Orchestra

Dietrich Fischer-Dieskau, *conductor*

- | | |
|--|--------|
| ⑤ Schön Hedwig Op. 106 (Friedrich Hebbel) | 5' 35" |
|--|--------|

Zwei Balladen Op. 122

- | | |
|--|--------|
| ⑥ Vom Heideknaben (No. 1) (Friedrich Hebbel) | 5' 12" |
| ⑦ Die Flüchtlinge (No. 2) (Percy B. Shelley) | 3' 10" |

- ⑤ ⑥ ⑦ *for declamation and piano*

Dietrich Fischer-Dieskau, *declamation*

Daniel Levy, *piano*

TOTAL PLAYING TIME	64' 10"
--------------------	---------

DANIEL LEVY
THE VOICE OF THE

Piano



DANIEL LEVY

THE VOICE OF THE PIANO, AND MORE

An appreciation by Bernard Jacobson

My first encounter with Daniel Levy came around a decade ago when I reviewed his recording of Schubert piano music for *Fanfare* Magazine. Back then, I suggested that his version of the G-major Sonata ranked alongside those of Alfred Brendel and Radu Lupu in what I termed “my Pantheon of treasured interpretations.” Three years later, an Edelweiss recording of the Brahms First Piano Concerto, conducted by Dietrich Fischer-Dieskau, and released together with an anthology titled “Alma Argentina” with a tango-centered program featuring pieces by Ginastera, Piazzolla, Guastavino, Ramirez, and Gardel confirmed my positive impressions. But it is only now, encountering Levy once again in this compendious collection that ranges from Bach and Mozart all the way to Debussy and Ravel, and from solo works to violin sonatas, piano sonatas, and songs, that I realize the full range—and, to venture on a too-often misused word, greatness of this remarkable musician.

It is a relatively rare pianist that can convince, and beguile, as expertly in the disciplined contrapuntal explorations of Bach as in the atmospheric musings of Liszt, the highly colored textural fantasy of Scriabin, and the imaginative genre portraits of Schumann’s songs and melodramas, but Levy triumphantly succeeds in doing so. It would be just, in responding to his two-disc traversal of *The Well-Tempered Clavier*, Book 1, to point to the precision of his rhythm in the C-minor Fugue, to his expert balancing of the two hands in the D-major Prelude and his unusually subtle application of the over-dotting convention in its companion Fugue, to the richly evocative color his left hand brings to the

E-minor Prelude, to the incisively decided character of his A-minor Prelude and Fugue. These and many other similar observations can be made, and made accurately—but it is the poetry of his whole conception that is most important. This is romantic Bach, though only in the sense that *all* worthwhile music-making is romantic. Levy's performance speaks of the human condition, and what it says both expresses and elicits deep feeling.

But again, "says" is too prosaic a word for what is going on here. Levy makes the piano sing, and he does so to equally splendid effect in every one of the nine composers generously represented in this fascinatingly varied set. For Mozart, he finds a feathery touch that yet never degenerates into mere superficiality. The drama of the first movement on the A-minor Sonata is intensified by the very naked texture he fashions. The fast figures in the corresponding movement of K. 330 in C major are thrown off with stylish elan. That work's slow movement is indeed taken more slowly than is fashionable these days, yet it never fails to flow, and the re-transition to the recapitulation in the finale is done with delicious wit. The heaviest expressive demands in this Mozart disc come in the C-minor Fantasia and Sonata, and they also are met with poignant intensity.

The Schubert disc, comprising the G-major Sonata and the Four Impromptus, D. 899, makes a welcome reappearance in this new context. Listening to it again, I like it even better than I did on first acquaintance. The differences in dynamic shading I noted in my original review now reveal themselves as absolutely legitimate variations in the treatment of repeated material in the first two movements of the Sonata. Few interpreters of this work can have been as meticulous as Levy in distinguishing the final 8th-note of the first movement's seventh measure from the 16th-note in parallel passages, or in highlighting the accent on the last note of measure 129. His Andante is an affecting blend of

wistful meditation with, in the fortissimo episodes, a positively granitic strength, and I particularly like the way he holds on to the chord in the eighth measure of the Menuetto for just a fraction longer than its purely mathematical value—this is rhythm conceived as a living, breathing element in music. Moments in the first of the Four Impromptus attain a visceral power suggestive of *Erlkönig*, and the *ben marcato* episode in the brilliantly characterized performance of the second Impromptu again achieves a clarity of distinction between quarter-notes (in the first measures) and 8th notes (in the eighth and ninth) that I cannot remember ever hearing so trenchantly made.

Passing next to a selection of Liszt including excerpts from the “Italy” year of his *Années de pèlerinage*, the *Mephisto* Waltz No. 1, a couple of shorter pieces, and his solo-piano arrangement of the *Liebestod* from Wagner’s *Tristan und Isolde*, we find ourselves in a vastly different emotional world. The pianist’s identification with both the afflatus and the inwardness of this Protean composer seems no less total than the Bach-ness of his Bach and the Mozart-ness of his Mozart. The sound of *Venezia e Napoli* and of *Après une lecture du Dante* (the so-called “Dante Sonata”) has an almost tactile quality, and rhythm and phrasing have just the right mercurial character. Levy’s technical command, rhythmic zest, and singing tone are evident here just as they are throughout the twelve discs in the collection, yet the differences between the expressive worlds of the composers in question—and indeed between the various works of each composer—are illuminated with the surest of hands. It would be a pleasure, by the way, to hear Levy play some of Liszt’s solo arrangements of Schubert songs, a blending of disparate compositional characters wider than that exemplified by the Wagner/Liszt melding of the *Liebestod* arrangement.

The familiar bracketing of Liszt with Chopin in the public mind has little to do



In E. Kitzsch per Linnemann an de Jule-lage

Rob. Hermann. Clara Hermann

with the actual content of the two men's music, and it is no surprise to find Levy's Chopin displaying as sharp a difference from his Liszt as that, in the familiar phrase, "between chalk and cheese." A sequence of five Waltzes is played with sumptuous ease and a graceful filigree touch, and the ten Nocturnes that follow offer a broadly conceived range of expression from the sheer luxury of Op. 32 No. 1 to the juxtaposition of strangeness and steel in the tone of Op. 15 No. 3 and a rendering of the C-minor work, Op. 48 No. 1, that encompasses elegiac tone, heroic grandeur, and an explosive vehemence that is genuinely frightening. This is a Chopin far removed from the nervous ninny we too often encounter in routine performances.

Scriabin, represented by the 24 Preludes of Opus 11, the 12 Etudes of Opus 8, and another Etude without opus number, is not a composer I usually warm to. All the more credit, then, to Levy for achieving a disc that gave me much pleasure and that I often found myself smiling at. Instead of the rather amorphous harmonic soup that we find in too many Scriabin performances, the emphasis here is on tone-color and line, and particularly on the often bracing tension between lines—for once the Germanism "voice-leading," which usually serves as a pretentious word for part-writing, seems an appropriate term. The Preludes are for the most part arresting miniature, and among the many telling touches Levy brings to them is his vivid handling of the mysterious ending of No. 10. More substantial, though never approaching the grandiosity of some of Scriabin's splashier effusions, are the Etudes, and Levy's performance realizes their broad range of manner and tone to perfection. Op. 8 No. 3 is done with a powerful legendary feel, No. 10 with an almost Mendelssohnian lightness. The first piece in the set evinces modest wit that is very attractive—I never thought I should be ascribing modesty to this somewhat self-aggrandizing composer!—and while No. 8 is an example of his taste for diabolism, it has a brilliance that is really overwhelming when played, as here, by a pianist with technique to burn. No. 5, suggestive of Hugo Wolf's ironic vein, has an infection dance-like lilt, and No. 6 dances too and ends with an especially fetching little smile.

One of the most attractive discs in the set is what Levy calls “A Piano Recital for the World’s Children.” This was recorded live at a recital in Venice, except for a charmingly simple Impromptu for four hands from Schumann’s *Bilder aus Osten*, which Levy added in a studio performance done by overdubbing. He explains that, though there were children in the audience, the recital was not specifically for children, but that all the music he chose was inspired by and dedicated to children and childhood. Be that as it may, the technical demands of the music ensure that this recital was no child’s play for the performer, and the results attest once again to Levy’s highly impressive mastery. Along with an atmospheric reading of Debussy’s familiar *La fille aux cheveux de lin*, some totally unfamiliar pieces from Schumann’s Album for the Young that were collected and first published by Jörg Demus, and Liszt’s rather grandiose *Hymne de l’enfant à son réveil*, the program includes Schumann’s *Kinderszenen*, played in a way that magically evokes the elusiveness of childish thoughts and including a rapt delivery of *Träumerei* that is truly a reverie. Also featured is Debussy’s *Children’s Corner* suite, enlivened in *Jimbo’s Lullaby* with an effective variety of articulation and a sheer fascination with sonority, together with an apt touch of humor. Another welcome inclusion is Ravel’s *Pavane pour une infante défunte*, whose presence may be regarded as a semi-pun, since “infante” means a Spanish princess and not specifically a child; Ravel observed to one pianist who had given the piece a somnolent performance that it was meant to be a “Pavane for a Dead Princess,” not a “Dead Pavane for a Princess,” but Levy’s evocative playing runs no risk of any similar complaint. And the disc ends with the Prelude No. 1 in C major from Book 1 of *The Well-Tempered Clavier*, which may well have been given as a delicate and lovely encore.

Though the set is focused on the voice of the piano, it also includes contributions from two other instruments, the violin and the cello, and from two vocalists, the

splendid Austrian baritone Wolfgang Holzmair and the great ex-baritone Dietrich Fischer-Dieskau, who appears not only as a speaker but also as a conductor of Schumann's Piano Concerto and Introduction and Allegro appassionato, also known as "Konzertstück." Those two names, like those of the Russian-Polish-Argentine violinist Nicolás Chumachenco and the Polish-Italian cellist Franco Maggio Ormezewski, suffice to show the exalted circles in which Levy moves—and in which he moves on a level of complete artistic parity.

With Fischer-Dieskau and the Philharmonia Orchestra, Levy's collaboration in the two Schumann concerted works fits like hand in glove. Aptly, his interpretation of the Piano Concerto is ruminative and discursive, quite unlike the goal-oriented Brahms First Concerto that I reviewed back in 2000. The middle movement is done with song-like spontaneity, and the finale has a marvelous solidity, along with coruscating high-lying passage-work of the kind that Schumann, after his finger injury, couldn't manage but that Clara could. Throughout the Concerto, soloist and orchestra achieve admirably natural eloquence, and in the Konzertstück Levy's figurations provide supple reinforcement for the romanticism of the horn solos (fine horn-playing, by the way). It was perhaps to be expected that a singer who gave as much detailed nuance to words as Fischer-Dieskau should, once he retired from singer, turn to the genre of the melodrama—spoken declamation with music. In Schumann's *Schön Hedwig* and Two Ballads Op. 122, he projects the texts with consummate clarity and drama, turning the first of the Two Ballads in particular into a veritable little opera; this might almost be labeled "The Many Voices of Dietrich Fischer-Dieskau." At times the intensity of his delivery comes close to the spirit of German Expressionism, though Levy's always responsive playing of the piano part contributes a tone of sanity not always emulated by the more extreme of the Expressionists.

Altogether his partnership with Holzmair in a well-planned collection of Schumann songs on poems by Heine, Lenau, and Geibel, as with Chumachenco and Ormezowski in the Brahms violin and piano sonatas, reveals a pianist as adept in the world of chamber-music as under the spotlight of solo performance. Their performances together all offer music-making of the highest standard, at once consummately and consumingly romantic, at the same time finely proportioned in structure, and reveling in the collaborative give-and-take of the Lieder and sonata worlds. And don't forget that Brahms, like his classical predecessors, still called these works sonatas for piano and violin and for piano and cello, rather than designating the instruments the other way round, which renders their participation in revealing "The Voice of the Piano" entirely appropriate.

I have loved Daniel Levy's playing since the first moment I encountered it. But it has taken this superb collection to remind me that he is an artist worthy to stand alongside, not just the Brendels and Lupus, but any of the most celebrated figures in the ranks of musical interpretation. However well listeners to these performances may already know the works presented here, they will assuredly learn many things about them that they have not thought of before—and that, along with the blessed willingness to take risks, is what distinguishes great artistry from mere craftsmanship.

Bernard Jacobson was born in London. Formerly the music critic of the *Chicago Daily News* and visiting professor of music at Chicago Musical College of Roosevelt University, he was The Philadelphia Orchestra's program annotator from 1984 to 1992, serving also as musicological adviser to Riccardo Muti. He has published three books and translations from several languages, written poetry for musical setting, and performed as narrator in recordings and in concerts around the world.



INTERVIEW WITH DANIEL LEVY BY MARCO MARIA TOSOLINI

Schumann is a narrator of sound, but also explicitly loved literature and poetry making it interact with music, for example, in the "declamations" presented here. Are there considerable differences - subtle or evident - in his musical poetry, between the instrumental "solo" and the one that foresees the presence of the declamation text?

We can only find Schumann's poetic declamation text in these three late works and in Manfred. But, paradoxically, the speaking voice is sparse in all his creations, in a symbolic sense, as a result of his rich interior world. Poetry is cadenza and rhythm, full of visible and invisible images, translated into sound and melodic phrases, which reflect a very high quality of thought. In fact, Schumann expresses the voice of intuition (the heart's thought) and the language, with no vocabulary, but with phonemes of pure sound.

We always feel that he has transmitted something unexplainable with mere words, and that he has provoked a resonance ready to reawaken in the listener the most total and complete comprehension of language, grammar with profound reasons. Maybe, tuned sound has a property that rises above the verbal, and tells us how the soul perceives its own experience in the world.

From here, in my opinion, it makes no difference what instrument Schumann uses, the diversity of which serves to imprint a different colour or formal structure. But the principle lies behind a universal language, only recognised by those who, beyond the rational mind, have penetrated the most exact world of Intuition.

Schumann's pathological suffering cannot fail to make an impact. How much is your interpretation affected by the awareness of particular events that happened to the authors who you in return interpret and present again? In synthesis, is historical knowledge of a soul useful to artistic re-creation?

I sincerely hope that one day, not faraway, light will be shed on Schumann's years of confinement in Endenich (1854-56) and on his psychological structure prior to this. I believe that today, simple Transpersonal Psychology and the total science of the wisdom of Tibetan Buddhism, could define the type of energy that a creative genius like Schumann applied to connect us to masterworks that move and transform us today.

Maybe thereafter, we will be able to understand the meaning of disorders or imbalance that, with a limited point of view, leads us to judge without knowing. Even in this, materialism and its companion philistinism, have contributed to overshadow elevated ways of conceiving music and its followers. Historical knowledge is of relative use to me. He who tells it also suffers from imbalance. In Schumann's case, the story narrated by Wassiliewsky, clearly envious, is not the same as the one told by his daughter Eugenia, whom comprehends him because she loves him.

In synthesis, even if the theme is vast and important to re-create or interpret, nobody authorises us to set ourselves up as judges, because we are only humble translators. Some repeat what they play not understanding it. Others go to the heart of the matter, trying to understand and include, loving the creations of an inspired human being, and being grateful for the gift of being able to enter in a previously forbidden world.

Florestan, Eusebius and Maestro Raro: they are deep categories of Schumann's expression. Are they of help in relation to the process of definition and construction of poetics?

They help us a lot, really. Schumann is the only one, among the great composers, to manifest this triad of Forces, of aspects: Balance, Passion and calm and profound meditation. They seem to be archetypes that have always been present in human beings. The amazement is that Schumann makes them dialogue,

alternating and circulating; making any of his pieces a being with its own life. Light, shadow and shape offer us a definite form. In Schumann Music and Life are inseparable, this makes it powerful and incapable of deceit.

Fischer-Dieskau's voice is not common, to say the least. What kind of stimuli does it generate to your sensitivity?

Dietrich Fischer-Dieskau's voice is one of nature's treasures. His diaphanous tone reveals the complete man beneath. Apart from being a great artist, he is in my opinion a server of Music, therefore, through it, of humanity.

He truly makes the orchestra sing. His voice transmits experience, evokes, invokes, convokes, and moves. I am sure that conducting an orchestra is a natural extension of the power of his voice. Working with him is an honour on all levels and our meeting has occurred because we both fight for the same musical ideals.

Schumann's piano and orchestral works: two closely linked worlds or in some measure not too near to each other?

Maybe Schumann in his symphonies or in his oratorios such as The Paradise and the Pèri, The Pilgrimage of the Rose, the Masses, is not close to Schumann in his piano works.

In his piano compositions there is such an intimacy that is his own confrontation with the world. In the orchestral field there is an intimacy with the universe and the expression of concord between the worlds.

The union of both types of intimacy occurs in the few, but transcendent soloist (piano, violin, cello) and orchestra masterworks, where a man expands concertedly with others, blending in a poetic transfiguration with the whole ensemble.



DANIEL LEVY

The world-renowned classical pianist Daniel Levy is one of the most important exponents of the Vincenzo Scaramuzza school.

Levy has drawn consistent praise from both critics and the public for the deep integrity and poetic sensibility that he transmits through his instrument. His ability to build an intimate connection with the audience through the 'passionate thoughtfulness' of his playing, has brought him international success both as a live performer and a recording artist. Levy continues to perform within the world's most celebrated music venues and concert halls, alongside major symphony orchestras and carefully chosen collaborators who share his creative vision and dedication to the musical craft.

www.daniellevypiano.com

DIETRICH FISCHER-DIESKAU

The German baritone Dietrich Fischer-Dieskau is celebrated as one of the world's finest singers of Lieder, in addition to being an internationally renowned opera singer and conductor. His interpretations of the Lieder of Brahms, Schubert, Schumann and Wolf have drawn particular praise from critics and audiences around the globe. Having made his concert debut in a 1947 performance of Brahms's German Requiem, he went on to make his operatic debut in Berlin's State Opera in 1948, performing in Verdi's Don Carlo.

Throughout a widely lauded career, he has appeared in all of the world's great music festivals and opera houses. In addition to his many achievements as a singer, Fischer-Dieskau has enjoyed a lengthy and notable career as a conductor, working with some of the most highly acclaimed artists and orchestras of our time.

In 1992 Dietrich Fischer-Dieskau retired as a singer and dedicated himself to conducting, teaching, painting, and writing.

SCHÖN HEDWIG

Op. 106 (1849)

Friedrich Hebbel

Im Kreise der Vasallen sitzt
Der Ritter, jung und kühn;
Sein dunkles Feuerauge blitzt,
Als wollt' er ziehn zum Kampfe,
Und seine Wangen glühn.

Ein zartes Mägdlein tritt heran
Und füllt ihm den Pokal.
Zurück mit Sitten tritt sie dann;
Da fällt auf ihre Stime
Der klarste Morgenstrahl.

Der Ritter aber faßt sie schnell
Bei ihrer weißen Hand.
Ihr blaues Auge, frisch und hell,
Sie schlägt es erst zu Boden,
Dann hebt sie's unverwandt.

"Schön Hedwig, die du vor mir stehst,
Drei Dinge sag' mir frei:
Woher du kommst, wohin du gehst,
Warum du stets mir folgest;
Das sind der Dinge drei!"

Woher ich komm? Ich komm von Gott,
So hat man mir gesagt,
Als ich, verfolgt von Hohn und Spott,
Nach Vater und nach Mutter
Mit Tränen einst gefragt.

Wohin ich geh? Nichts treibt mich fort,
Die Welt ist gar zu weit.
Was tauscht' ich eitel Ort um Ort?
Sie ist ja allenthalben
Voll Lust und Herrlichkeit.

FAIR HEDWIG

Op. 106 (1849)

Friedrich Hebbel

Among the crowd of vassals sits
The knight, so young and bold;
His dark eyes shine with a fiery glint
As though on battle he were bent.
And his cheeks are all aglow.

A gentle girl approaches him
And fills his glass with wine,
Then smilingly withdraws again,
And on her brow a ray of light
Falls from the morning sun.

The knight, he seizes her white hand
Without a yea or nay.
Fresh and untroubled is her glance,
As first she casts her blue eyes down,
Then unabash'd looks up.

"You, lovely Hedwig standing there,
Three things now tell me true
Whence you come and whither you go,
And why you are always following me,
Those three things I must know."

"Whence do I come? I come from God
So I was told when first, pursued
By bitter scorn and mockery,
With tears I asked to learn
Of my father and mother dear.

Where do I go? By nothing am I driven away,
The world is far and wide.
Why should I change the place for nothing,
For where'er I shall stay on earth,
The life is full of joy and glorious feelings.



Warum ich folg' wohin du winkst?
Ei, sprich, wie könnt' ich ruhn?
Ich schenk' den Wein dir, den du trinkst,
Ich bat dich drum auf Knieen
Und möcht' es ewig tun!

"So frage ich, du blondes Kind,
Noch um ein viertes dich;
Dies letzte sag' mir an geschwind,
Dann frag' ich dich nichts weiter,
Sag', Mägdlein, liebst du mich?"

Im Anfang steht sie starr und stumm,
Dann schau sie langsam sich
Im Kreis der ersten Gäste um,
Und faltet ihre Hände
Und spricht: Ich liebe dich!

Nun aber weiß ich auch, wohin
Ich gehen muß von hier;
Wohl ist's mir klar in meinem Sinn:
Nachdem ich dies gestanden,
Ziemt nur der Schleier mir!

"Und wenn du sagst, du kommst von Gott,
So fühl' ich, das ist wahr.
Drum fühl' ich auch, trotz Hohn und Spott,
Als seine liebste Tochter
Noch heut dich zum Altar.

Ihr edlen Herrn, ich lud verblümt
Zu einem Fest euch ein;
Ihr Ritter, stolz und hochgerühmt,
So folgt mir zur Kapelle,
Es soll mein schönstes sein!"

Why do I follow your behest?
How then could I say nay?
I fill the wine cup that you quaff,
I begg'd that favour on my knees
And pray it may ever be mine."

"Then, pretty child, I have yet one more
Question to put to you.
Give me your answer swift, and I
Will ask you nothing more.
Do you love me, girl?

At first she stood as though frozen, dumb;
Then slowly she cast her eyes
Round the noble gathering seated there,
Folded her hands upon her breast
And answered "Yes, I do!

Now, too, I know another thing,
Where my way must lie from here,
For after speaking
Thus boldly out
The veil is now becoming me!"

"And if you say you come from God,
It is nothing less than truth.
So despite scorn and mockery
To the altar you, God's dearest child,
I'll lead this very day.

My noble lords, I bade you come
To a festive gathering;
So, proud knights all of fair renown,
Follow me to the chapel now
For this crowning festivity!"

ZWEI BALLADEN OP. 122

(1852/53)

VOM HEIDENKNABEN

Op. 122 Nr. 1

Friedrich Hebbel

Der Knabe träumt, man schickte ihn fort
Mit dreißig Talern zum Heideort,
Er ward drum erschlagen am Wege
Und war doch nicht langsam und träge.

Noch liegt er im Angstschweiß, da rüttelt ihn
Sein Meister und heißt ihn, sich anzuziehen
Und legt ihm das Geld auf die Decke
Und fragt ihm, warum er erschrecke.

"Ach Meister, mein Meister, sie schlagen mich tot,
Die Sonne, sie ist ja wie Blut so rot!"
"Sie ist es für dich nicht alleine,
Drum schnell, sonst mach' ich dir Beine!"

"Ach Meister, mein Meister, so sprachst du schon,
Das war das Gesicht, der Blick, der Ton,
Gleich greifst du" - zum Stock, will er sagen,
Er sag't nicht, er wird schon geschlagen.

"Ach Meister, mein Meister, ich geh, ich geh,
Bring' meiner Frau Mutter das letzte Ade!
Und sucht sie nach allen vier Winden,
Am Weidenbaum bin ich zu finden!"

Hinaus aus der Stadt! Und da dehnt sie sich,
Die Heide, nebelnd, gespenstiglich,
Die Winde darüber sausend,
"Ach, wär hier ein Schritt, wie tausend!"

Und alles so still, und alles so stumm,
Man sieht sich umsonst nach Lebendigem um,

TWO BALLADS OP. 122

(1852/53)

THE MOORLAND BOY

Op 122 No. 1

Friedrich Hebbel

He was dreaming that he was being sent
To the moorland village with thirty crowns,
And that on the way he was beaten and robbed,
For all that he went so fleet and so sure.

Still sweating with fear, he was rudely shaken
And told by his master to dress, himself.
The money was placed by his side on the bed
And his master ask'd him why he's afraid.

"O master, dear master, they'll beat me to death,
Look how the sun shines red, like blood!
"The sun has others to light but you,
So stir yourself, or I'll give you what for!!"

"O master, dear master, you spoke so in my dream,
Your face was the same, your look and your voice!
You'll be grasping" - "your stick" was just on his lips,
But the stick is already about his legs.

"O master, dear master, I'm going, I'm going,
Bid my dear mother a last farewell,
She may search to the ends of the world, but there
By the willow-tree - that's where she'll find me."

Out from the town! and before him the moor
Stretches fog-boud and eerie before his feet,
The wind whistles cruelly - "Oh!", thinks the boy
"For a pair of hundred-league boots!"

And all is so still, not a sound to be heard,
Not a living creature to meet his glance,

Nur hungrige Vögel schießen
Aus Wolken, um Würmer zu spießen.

Er kommt ans einsame Hirtenhaus,
Der alte Hirt schaut eben heraus,
Des Knaben Angst ist gestiegen,
Am Wege bleibt er noch liegen.

"Ach Hirte, du bist ja von frommer Art,
Vier gute Groschen hab' ich erspart,
Gib deinen Knecht mir zur Seite,
Daß er zum Dorf mich begleite!

Ich will sie ihm geben, er trinke dafür
Am nächsten Sonntag ein gutes Bier,
Dies Geld hier, ich trag' es mit Beben,
Man nahm mir im Traum drum das Leben!"

Der Hirt, der winkte dem langen Knecht,
Er schnitt sich eben den Stecken zurecht,
Jetzt trat er hervor - wie graute
Dem Knaben, als er ihn schaute!

"Ach Meister Hirte, ach nein, ach nein,
Es ist doch besser, ich geh' allein!"
Der Lange spricht grinsend zum Alten:
Er will die vier Groschen behalten.

"Da sind die vier Groschen!" Er wirft sie hin
Und eilt hinweg mit verstörtem Sinn.
Schon kann er die Weide erblicken,
Da klopf ihn der Knecht in den Rücken.

"Du hältst es nicht aus, du gehst zu geschwind,
Ei, Eile mit Weile, du bist ja noch Kind,
Auch muß das Geld dich beschweren,
Wer kann dir das Ausruhn verwehren!

Komm, setz' dich unter den Weidenbaum
Und dort erzähl' mir den häßlichen Traum,

Only the hungry birds swoop down
From the clouds to glut themselves with worms.

He comes at last to a shepherd's hut
And the grizzled shepherd is peering out,
But fear mounts higher still in his heart
And he dare not leave the pathway track.

"O shepherd, I know you're a kindly man.
These four bright farthings I've saved up -
Give me your lad as an escort now
To take me as far as the village-green.

I'll give him the farthings for his pains,
And on Sunday next they will buy him beer,
To me they are nought but a fearful load,
For I dream'd I was murdered on their behalf."

The shepherd signed to the lanky lad,
Just shaping a stick for the highway road,
And out he came what a shudder of fear
Seiz'd the boy's frame as he saw that lad!

"No, master shepherd, no! 'tis better
I make my way to the village alone."
The lanky lad grinned to his master, and said
"He dont want to part with his farthings bright!"

"Here, take the four farthings!" he throws them down
And hurries away in a haze of terror.
The willow tree, look! It's already in sight,
When he feels the lad's hand on his shoulder

"Hey, you'll never make it at that mad pace,
Stop, go a bit slower, you're only a child
And the money, that make's your load heavier, eh?
No one would blame you for resting a bit,

Come, sit yourself under the willow there
And then you can tell me that horrible dream

Ich träumte - Gott soll mich verdammen,
Triff't's nicht mit deinem zusammen!"

Er faßt den Knaben wohl bei der Hand,
Der leistet auch nimmermehr Widerstand,
Die Blätter flüstern so schaurig,
Das Wasserlein rieselt so traurig!

Nun sprich, du träumtest »Es kam ein Mann«
War ich das? Sieh mich doch näher an,
Ich denke, du hast mich gesehen!
Nun weiter wie ist es geschehen?

"Er zog ein Messer!" - War das, wie dies? -
"Ach ja, ach ja!" - Er zog's? - "Und stieß -"
Er stieß dir's wohl so durch die Kehle?
Was hilft es auch, daß ich dich quäle!

Und fragt ihr, wie's weiter gekommen sei?
So fragt zwei Vögel, sie saßen dabei,
Der Rabe verweilte gar heiter,
Die Taube konnte nicht weiter!

Der Rabe erzählt, was der Böse noch tat,
Und auch, wie's der Henker gerochen hat,
Die Taube erzählt, wie der Knabe
Geweiht und gebetet habe.

I dream'd too, and God damne' me if both our dreams
Dont turn out in the telling the same."

He took the boy by his trembling hand
All thought of resistance was long since gone,
And the rustling leaves made a hideous sound
And the bickering stream gurgled horribly.

"So now, tell us, you dream'd" Yes, there came a man
"Was it me? no, no, take a closer look,
I think that you've seen my face before?
Then what happen'd next in that story of yours?"

He took out a knife! "Oho, was it this?
" Yes, yes. "He drew it?" And plung'd it deep.
"He stuck it deep in your throat, you mean?
Oh! what's the use of torturing the boy ...?"

And if you would know what happend then,
You must ask two birds which were sitting there.
The raven enjoy'd the scene and watch'd,
The dove was a tremble and could not move.

The raven will tell what the ruffian did,
And tell you, too, how the hangman guess'd;
The dove will only be able to say
How the boy shed tears and pleaded to live.

DIE FLÜCHTLINGE

Op. 122 Nr. 2

Percy Bysshe Shelley

Der Hagel klirrt nieder, es sprühen die Wogen,
Die Blitze leuchten und Schaum kommt geflogen -
Fort! Fort! Fort!
Es krachen die Donner und Sturmböen stöhnen,
Die Hochwälder brausen und Glocken ertönen -
Fort! Fort! Fort!
Das Meer und die Erde sind trümmerbedeckt,
Es lohn'n Mensch und Tier, von dem Sturme erschreckt -
Fort! Fort! Fort!

"Der Steuermann schreit: Nur ein Segel im Boot,
Auf die See sich zu wagen, wär' sicherer Tod!"
So sagt er -
Sie ruft: "Greif zum Ruder, stoß' mutig dich ab!"
Und Schlossen und Hagel, sie prasseln herab
Auf das Meer.
Leuchfeuer scheinen von Klippen und Turm,
Die Kanone blitzt auf, doch erstickt sie der Sturm
Vom Meere her.

"Schrickst du vor dem, was du siehst, zurück?
Und fahren wir frei nicht in unser Glück,
Ich und du?"
Ein Schiffsmantel deckt die Liebenden beide,
Sie sprechen sich Mut in der Angst und der Freude
Flüsternd zu.
Der Bräutigam steht in des Schloßhofes Rund,
Und zitter wie ein geschlagener Hund,

THE FUGITIVES

Op. 122, No. 2

Percy Bysshe Shelley

The waters are flashing, the white hail is dashing,
The lightnings are glancing, the hoar-spray is dancing -
Away!
The whirlwind is rolling, the thunder is tolling,
The forest is swinging, the minster bells ringing -
Come away!
The earth is like ocean, wreck-strewn and in motion:
Bird, beast, man and worm have crept out of the storm -
Come away!

"Our boat has one sail, and the helmsman is pale;
A bold pilot I trow, who should follow us now,"
Shouted he -
And she cried; "Ply the oar! Put off gaily from the shore!"
As she spoke, bolts of death mixed with hail, specked
their path . O'er the sea.
And from isle, tower and rock the blue beacon-cloud broke,
And though dumb in the blast, the red cannon
flash'd fast. From the lee.

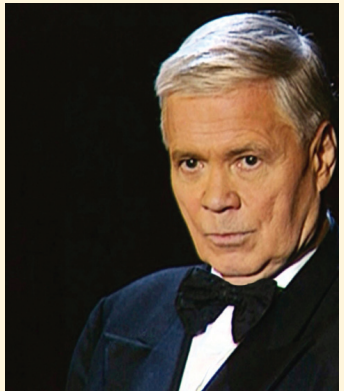
And "Fear'st thou?" and "Seest thou?" and "Hear'st thou?"
And "Seest thou" and "Hear'st thou?" and "Drive
we not free over the Terrible sea, I and thou?"
One boat-cloak did cover the loved and the lover -
Their blood beats one measure, they murmur
proud pleasure. Soft and low.
In the court of the fortress, beside the pale portress,
Like a bloodhound well beaten, the bridegroom stands,

Bleich vor Scham.

Da ragt's wie ein Geist auf dem obersten Turm,
Vor seiner wild drohenden Stimme der Sturm
Scheint wie zahm.
Er ruft seiner Tochter in dieser Stunde
Nach einen Fluch, wie aus Vaters Munde
Nie er kam.

Eaten by shame.

On the topmost watch-turret, as a death-boding spirit,
Stands the grey tyrant-father, to his voice the
mad weather. Seems tame.
And with curses as wild as e'er clung to child,
He devotes to the blast the best, loveliest and last
Of his name!



ROBERT SCHUMANN



DANIEL LEVY

LA VOZ DEL PIANO, Y ALGO MAS

Una apreciación de Bernard Jacobson

Mi primer encuentro con Daniel Levy fue hace aproximadamente unos diez años cuando realicé una crítica de su grabación de obras para piano de Schubert para la revista *Fanfare*. En ese momento sugerí que su versión se hallaba junto a aquellas de Alfred Brendel y Radu Lupu en lo que llamé 'mi Panteón de interpretaciones más apreciadas'. Tres años más tarde, una grabación de Edelweiss del Concierto n. 1 para piano y orquesta de Brahms, dirigido por Dietrich Fischer-Dieskau, publicada junto a una antología titulada 'Alma Argentina' con un programa centrado en temas clásicos folklóricos y de tango presentando piezas de Ginastera, Piazzolla, Guastavino, Ramírez y Gardel, confirmó mis impresiones positivas. Pero es solamente ahora, encontrando a Levy nuevamente en esta colección antológica que espacia de Bach y Mozart hasta Debussy y Ravel, y con obras para piano solo a sonatas con violín, sonatas para piano y 'lieder', que comprendo la completa dimensión y, arriesgando con una palabra muy a menudo abusada, grandeza de este notable músico.

Es un pianista excepcional que puede convencer y seducir tan expertamente en las disciplinadas exploraciones contrapuntísticas de Bach como en las atmósferas meditativas de Liszt, en la altamente colorida fantasía textural de Scriabin y en los imaginativos retratos temáticos de los 'lieder' y melodramas de Schumann. Y Levy lo logra triunfalmente. Sería justo, respondiendo al itinerario de sus dos discos del Libro 1 del *Clave Bien Temperado*, señalar la precisión de

su ritmo en la Fuga en Do menor, su experto equilibrio entre las dos manos en el Preludio en Re mayor y su inusual sutil aplicación de la convención en la puntuación en la Fuga de igual tonalidad; al color ricamente evocativo que su mano izquierda ofrece al Preludio en Mi menor; al carácter incisivamente decidido de su Preludio y Fuga en La menor. Estas y muchas otras observaciones similares pueden ser hechas con exactitud, pero es la poesía de su concepción global que es lo más importante. Este es un Bach romántico, en el sentido que toda ejecución musical de valor es romántica. La interpretación de Levy nos habla de la condición humana, y lo que dice expresa y despierta un profundo sentimiento.

‘Decir’ es una palabra demasiado prosaica para lo que sucede aquí. Levy hace cantar al piano, y lo consigue con efecto igualmente espléndido en cada uno de los nueve compositores generosamente representados en esta colección fascinantemente variada. Para Mozart él halla un toque alado que sin embargo nunca degenera en mera superficialidad. El drama del primer movimiento de la Sonata en La menor es intensificado por la textura esencial a la que da forma. Las figuraciones rápidas en el movimiento correspondiente de la Sonata K. 330 en Do mayor son desplegadas con ímpetu estilizado. El ‘Andante cantabile’ de ésta obra es tomado algo más lento de lo que es usual actualmente, y no obstante no deja de fluir, mientras la transición a la recapitulación en el ‘finale’ es hecha con agudeza deliciosa. Las exigencias expresivas más importantes de éste disco dedicado a Mozart están en la Fantasía y Sonata en Do menor, y éstas son efectuadas con conmovedora intensidad.

El disco dedicado a Schubert que contiene la Sonata en Sol mayor y los Cuatro Impromptus D. 899, resulta una bienvenida reaparición en este nuevo contexto. Escuchándolo nuevamente, me gusta aún más que en mi primer encuentro. Las diferencias en los matices dinámicos que noté en mi crítica original se

revelan ahora como variaciones absolutamente legítimas en el tratamiento del material repetido de los dos primeros movimientos de la Sonata. Pocos intérpretes de ésta obra han sido tan meticulosos como Levy en distinguir la 8ª nota final del 7º compás del primer movimiento, de la 16ª nota en pasajes paralelos, o en el hacer notar el acento sobre la última nota del compás 129. Su Andante es una tocante combinación de meditación anhelante con una positiva fuerza granítica en los episodios *fortissimo*. Me agrada particularmente el modo en el que él mantiene el acorde en el 8º compás del Menuetto por una fracción más larga que su valor puramente matemático. Este es ritmo concebido como elemento viviente y de respiro en la música. Hay momentos en el primero de los Cuatro Impromptus en donde alcanza un poder visceral que recuerda al *Erkönig*, y el episodio *ben marcato* en la ejecución brillantemente caracterizada del segundo Impromptu alcanza una claridad de distinción entre negras (en los primeros compases) y corcheas (en el octavo y noveno) que no recuerdo haber nunca oído hecho con tanta incisividad.

Pasando a una selección de Liszt que incluye partes del año Italia de sus *Années de pèlerinage*, el Vals *Mefisto*, un par de piezas breves y su transcripción para piano del *Liebestod* de *Tristán e Isolda* de Wagner, nos hallamos en un mundo emocional completamente diferente. La identificación del pianista, ya sea con la inspiración y la introspección de este proteico compositor parece no menos total que la ‘Bach-idad’ (Bach-ness) de su Bach y la ‘Mozart-idad’ (Mozart-ness) de su Mozart. El sonido de *Venezia e Napoli* y de *Après une lecture du Dante* (llamada también “Sonata Dante”) tiene una calidad casi táctil y el ritmo y el fraseo poseen el justo carácter mercurial. El dominio técnico de Levy, su entusiasmo rítmico y el tono ‘cantabile’ son evidentes aquí como lo son a lo largo de los doce discos de esta colección, aunque las diferencias entre los mundos expresivos de los compositores presentes – y por cierto entre las varias obras de cada uno de ellos – son iluminadas por las más seguras de las



manos. Dicho sea de paso, sería un placer escuchar a Levy interpretar algunos de los arreglos para piano hechos por Liszt de los 'lieder' de Schubert, una combinación de diversos caracteres de composición mayor que el ejemplificado por la unión de Wagner/Liszt en la transcripción del *Liebestod*.

La usual identificación en la mente del público de Liszt con Chopin tiene poco que ver con el real contenido de la música de estos dos hombres, y no es una sorpresa encontrar en el Chopin de Levy una neta diferencia con su Liszt, tanta como en la familiar frase "entre el día y la noche". Una secuencia de cinco Valses es interpretada con suntuosa naturalidad y un agraciado toque filigranado. Los diez Nocturnos que siguen ofrecen una amplia variedad de concepción expresiva, desde la pura voluptuosidad del op. 32 n. 1 a la yuxtaposición de extrañeza y acero en el tono del op. 15 n. 3 y una interpretación del op. 48 n. 1 en Do menor que incluye un tono elegíaco, grandeza heroica y una vehemencia explosiva que es genuinamente asombrosa. Este es un Chopin desprovisto del histerismo nervioso que muy a menudo encontramos en ejecuciones de rutina.

Scriabin, representado por sus 24 Preludios op. 11, 12 Estudios op. 8 y otro Estudio sin número de opus, no es un compositor que usualmente me entusiasme. Mayor mérito, entonces, a Levy por haber realizado un disco que me ha brindado mucho placer hallándome incluso muchas veces sonriendo. En lugar de la a veces amorfa 'sopa' armónica que se oye en muchas ejecuciones de música de Scriabin, el énfasis es aquí puesto en el tono/color y en la línea, particularmente en la vigorosa tensión entre las líneas. Por una vez el germanismo 'voz conductora', es un término apropiado que usualmente sirve como una pretenciosa palabra para la escritura a varias voces. Los preludios son en su mayor parte llamativas miniaturas, y entre los muchos toques expresivos que Levy les brinda sobresale su vívida conducción del misterioso final del n. 10.

Más sustancial, aunque nunca aproximándose a la grandiosidad de algunas de las más irradiantes efusiones de Scriabin, son los Estudios, y la interpretación de Levy realiza su amplio arco de forma y tono a la perfección. El op. 8 n. 3 es interpretado con un poderoso sentimiento legendario; el n. 10 con una liviandad casi mendelssohniana. El primer Estudio de la serie evidencia un sentido de modestia que es muy atrayente – jamás pensé que pudiera atribuir modestia a este compositor, un tanto pomposo, mientras el n. 8 es un ejemplo de atmósfera diabólica y posee un brillo que es realmente irresistible cuando es tocado, como aquí, por un pianista con técnica de sobra. El n. 5 sugestivo y en la vena irónica de Hugo Wolf, posee un contagioso aire de danza. También el n. 6 es danzante y concluye con una lograda y encantadora sonrisa leve.

Uno de los discos mas atrayentes de la serie es el que Levy llama “Un Recital de Piano para los Niños del Mundo”. Fue grabado durante un concierto en Venecia, con la excepción de un encantador y simple Impromptu para cuatro manos del *Bilder aus Osten* de Schumann, que Levy agregó grabando por sobreposición. Él explica que aunque había niños en la audiencia, el recital no fue específicamente para niños sino que la música elegida fué inspirada y dedicada a la niñez. Como fuese, las exigencias técnicas de ésta música aseguran que este recital no fue un juego de niños para el intérprete, y los resultados atestiguan una vez más la impresionantemente alta maestría de Levy. Junto a una lectura plena de atmósfera de la conocida *La fille aux cheveux de lin*, otras piezas totalmente desconocidas del *Album para la Juventud* de Schumann, que fueron recogidas y publicadas por Jörg Demus, además del algo grandioso *Hymne de l'enfant à son réveil* de Liszt, el programa incluye las *Kinderszenen* de Schumann interpretadas en un modo que evoca mágicamente la elusividad de los pensamientos infantiles incluyendo una embelesada entrega del *Träumerei* que es un verdadero ensueño. También es presentada la serie *Children's Corner* (El Rincón de los Niños) de Debussy, animado con

el *Jimbo's Lullaby* con una efectiva variedad de articulación y una pura fascinación sonora junto a un apto toque de humor. Otra bienvenida inclusión es la de la Pavana para una Infanta Difunta (*Pavane pour une infante défunte*) de Ravel, cuya presencia puede ser vista como un juego de palabras, ya que infanta significa en español princesa y no específicamente una niña. Ravel aclaró a un pianista que había ofrecido una ejecución somnolienta que ésta quería decir: 'Una Pavana para una Princesa Muerta' y no una 'Pavana Muerta para una Princesa'. Pero la interpretación evocativa de Levy no corre el riesgo de ésta queja. El disco concluye con el Preludio en Do mayor n. 1 del Libro 1 del *Clave Bien Temperado* que fue ofrecido como delicado y hermoso 'bis'.

Aunque la serie está focalizada sobre la voz del piano también incluye contribuciones de otros dos instrumentos, el violín y el violonchelo, y de dos cantantes, el espléndido barítono austriaco Wolfgang Holzmair y el gran ex-barítono Dietrich Fischer-Dieskau que aparece no solo como voz recitante sino también como director del Concierto para piano y orquesta y de la Introducción y Allegro Appassionato de Schumann, conocida como "Konzertstück". Estos dos nombres como los del violinista de origen ruso-polaco-argentino Nicolás Chumachenko y el violonchelista italo-polaco Franco Maggio Ormezowski son suficientes para revelar los círculos elevados en los que Levy se mueve, a un nivel de completa paridad artística.

Con Fischer-Dieskau y la Philharmonia Orchestra la colaboración de Levy en las dos obras concertadas de Schumann se sintoniza perfectamente. Acertadamente su interpretación del Concierto para piano es meditativa y discursiva, a diferencia del enérgico Concierto n. 1 de Brahms, del que escribí en el año 2000. El movimiento central es interpretado con la espontaneidad de un canto, y el 'finale' posee una maravillosa solidez junto a una digitación centelleante y eléctrica del tipo que Schumann no podía dominar después de la lesión en su

dedo, pero que Clara podía. A lo largo del concierto el solista y la orquesta alcanzan una elocuencia admirable, y en el *Konzertstück* las ornamentaciones de Levy proveen un fino apoyo al romanticismo de los solos de corno (a propósito, una bellísima ejecución del corno). Era de esperar que un cantante que dió tan detallados matices a las palabras, como Dietrich Fischer-Dieskau se habría dedicado a la declamación en el género del melodrama o melólogos con música, una vez retirado del canto. En el *Schön Hedwig* y en las Dos Baladas op. 122 él proyecta vocalmente los textos con una consumada claridad y sentido dramático convirtiendo la primera de las dos baladas en particular, en una verdadera pequeña ópera. Esta experiencia podría ser casi llamada “Las Muchas Voces de Dietrich Fischer-Dieskau”. A veces la intensidad de su declamación se acerca al espíritu del expresionismo alemán aunque la siempre sensible interpretación de Levy de la parte pianística contribuye a dar un tono de cordura no siempre emulado por el expresionismo más extremo.

En conjunto su asociación con Holzmair en una serie bien concebida de ‘lieder’ de Schumann sobre poemas de Heine, Lenau y Geibel, como con Chumachenco y Ormezowski en las sonatas para violín y piano y violonchelo y piano de Brahms, revelan a un pianista experto en el mundo de la música de cámara así como bajo el reflector del solista. Sus ‘performances’ en conjunto ofrecen interpretaciones del más alto nivel, a la vez consumada y apasionadamente romántica, finamente proporcionada en la estructura, que se deleita en el colaborativo dar y recibir del mundo de los ‘lieder’ y de las sonatas. Y no olvidemos que Brahms, como sus predecesores clásicos todavía llamaban a éstas obras sonatas para piano y violín, y para piano y violonchelo, en lugar de viceversa, lo que hace su inclusión en “La Voz del Piano” reveladora y enteramente apropiada.

He amado el pianismo de Daniel Levy desde el primer momento que lo encontré. Pero ha sido esta magnífica colección que me ha recordado que él es un artista que merece estar al lado no solo de los Brendels y Lupus, sino de cualquiera de las más celebradas y prestigiosas figuras de la interpretación musical. Aunque los oyentes de estas interpretaciones conozcan ya las obras presentadas en la colección, con toda certeza aprenderán muchas cosas acerca de ellas que no habían pensado antes, y que junto con la bendita voluntad de arriesgar, es lo que distingue la gran maestría de la mera artesanía.

Bernard Jacobson nació en Londres. *Fué crítico musical del Chicago Daily News y profesor de música en el Chicago Musical College de la Universidad de Roosevelt. Fué redactor de los programas de la Philadelphia Orchestra desde 1984 a 1992, sirviendo también como consejero musical de Riccardo Muti. Ha publicado tres libros y traducciones de varios idiomas, escrito poesía para series musicales y actuado como narrador en grabaciones y conciertos alrededor del mundo.*



ENTREVISTA CON DANIEL LEVY POR MARCO MARIA TOSOLINI

Schumann es un narrador de sonido, pero también amó en forma explícita la literatura y la poesía, haciéndolas interactuar con la música, como en las declamaciones aquí propuestas. ¿Hay diferencias considerables - sutiles o evidentes - en su poética musical, entre el "solo" instrumental y la que prevé la presencia del texto declamado?

La presencia del texto poético declamado la encontramos en Schumann solamente en estas tres obras tardías y en Manfred. Pero, paradójicamente, la voz parlante se esparce en todas sus creaciones de modo simbólico como resultado de su rico mundo interior. La poesía es acento y ritmo, repleta de imágenes visibles e invisibles, que se traducen en sonidos y frases melódicas, que reflejan una calidad muy alta de pensamiento.

De hecho, Schumann expresa la voz de la Intuición (el corazón que piensa) y el Lenguaje sin vocabulario pero con fonemas de puro sonido. Sentimos siempre que él ha transmitido algo inexplicable con meras palabras y que ha provocado una resonancia lista para despertar en el oyente la más total y completa comprensión de un idioma, de una gramática con razones profundas. Tal vez, el sonido entonado tiene la propiedad que supera lo verbal y nos dice cómo el alma percibe su propia experiencia en el mundo.

De aquí, a mi parecer, es indiferente qué instrumento usa Schumann. La diversidad sirve para imprimir otro color o estructura formal. Pero el principio yace en un lenguaje universal, solamente reconocido por aquellos que, más allá de la mente racional, han penetrado el mundo más exacto de la intuición.

El sufrimiento patológico de Schumann no puede dejar de impactar. ¿Cuánto, en su interpretación, incide la conciencia de eventos particulares que ocurrieron a los autores que usted recrea y representa? En síntesis:

¿Es el conocimiento histórico de un alma útil para la recreación artística?

Espero vivamente que un día, no lejano, se haga luz sobre los años de internación de Schumann en Endenich (1854-56) y sobre su estructura psicológica previa a ello. Estimo que hoy, solo la psicología transpersonal y la ciencia de la sabiduría del budismo tibetano podrían definir el tipo de energía que un genio como Schumann aplicó para conectarnos a obras maestras que nos conmueven y nos transforman. Después, tal vez, podamos ser capaces de comprender el significado de trastornos y desequilibrios que, con una óptica limitada, nos llevan a juzgar sin conocer.

Aún en esto, el materialismo y su compañero, el filisteísmo han contribuido a desfigurar modos elevados de concebir la música y a sus devotos. El conocimiento histórico me sirve relativamente. Quien lo narra a menudo sufre también de desequilibrios. En el caso de Schumann, la historia escrita por Wassiliewsky, claramente envidioso, no es la misma que la contada por su hija Eugenia, quien lo comprende porque lo ama.

En síntesis, aún si el tema es muy vasto e importante para recrear o interpretar, nadie nos autoriza a ser jueces, porque somos solo humildes traductores.

Algunos repiten sin comprender lo que tocan. Otros van al corazón, tratando de comprender e incluir, amando las creaciones de un ser humano inspirado, y agradecidos por el don de poder entrar a un mundo previamente vedado.

Florestan, Eusebio y el Maestro Raro: son categorías de la expresión schumanniana. ¿Son de ayuda en relación al proceso de definición y construcción de una poética?

Ayudan mucho realmente. Schumann es el único, entre los grandes compositores, en manifestar esta triada de fuerzas, de aspectos: Balance, Pasión y calma, y Meditación profunda. Parecen ser arquetipos presentes en los seres humanos

desde siempre. La maravilla es que Schumann los hace dialogar, alternar y circular, haciendo de cada una de sus piezas un ser con vida propia. Luz, sombra y contorno nos ofrecen una forma definida. En Schumann, música y vida son inseparables, esto lo hace poderoso e incapaz de engaño.

La voz de Fischer-Dieskau no es una voz cualquiera; ¿Qué clase de estímulo genera a su sensibilidad?

La voz de Dietrich Fischer-Dieskau es un tesoro de la naturaleza. Su tono diáfano y transparente revela el hombre completo que hay adentro. En mi opinión, a parte de ser un gran artista, él es un servidor de la música y por lo tanto, a través de ella, de la humanidad. El hace verdaderamente cantar a la orquesta. Su voz transmite experiencia, conmueve, evoca, invoca, convoca. Estoy seguro que para él dirigir una orquesta es una extensión del poder de su voz. Trabajar con él es un honor en todos los niveles y nuestro encuentro ha ocurrido porque ambos luchamos por los mismos ideales musicales.

Las obras de piano y orquesta de Schumann: ¿dos mundos estrechamente relacionados o de algún modo no tan cercanos?

Quizá el Schumann de las Sinfonías o el de los oratorios como El Paraíso y La Pèri, El Peregrinaje de la Rosa, Las Misas, no se asemeja al Schumann de las obras para piano. En sus composiciones para piano hay una intimidad tal, que es su propia confrontación con el mundo. En el campo orquestal hay una intimidad con el universo y la expresión de concordancia entre los mundos.

El encuentro de ambos tipos de intimidad ocurre en las pocas pero trascendentes obras maestras para solistas (piano, violín, violonchelo) y orquesta, donde el hombre se expande en sintonía con otros, fundiéndose en una transfiguración poética con el todo.



DANIEL LEVY

Daniel Levy, pianista clásico mundialmente reconocido, es uno de los exponentes más importantes de la escuela de Vincenzo Scaramuzza. Levy ha recogido durante su prestigiosa carrera constantes elogios, tanto sea de críticos cómo del público, por la integridad profunda y la sensibilidad poética que transmite a través de su instrumento. Su habilidad de establecer una íntima conexión con la audiencia por la "introspección apasionada" de sus interpretaciones, le ha procurado notable éxito internacional como intérprete en vivo y en sus numerosas producciones discográficas. Levy desarrolla su actividad artística en las más importantes salas de conciertos, con excelentes orquestas sinfónicas y en el género camarístico con colaboradores escogidos atentamente que comparten su visión creativa y dedicación al arte musical.

www.daniellevypiano.com

DIETRICH FISCHER-DIESKAU

El barítono alemán Dietrich Fischer-Dieskau es celebrado como uno de los mejores cantantes de Lieder del mundo además de ser un cantante de ópera y director de orquesta mundialmente renombrado. Sus interpretaciones de los Lieder de Brahms, Schubert, Schumann y Wolf han recogido destacados elogios de la crítica y del público en todo el mundo. Su debut concertístico tuvo lugar en 1947, interpretando el Réquiem Alemán de Brahms. Mientras su debut operístico fue en 1948 en el State Opera de Berlín, interpretando al Don Carlo de Verdi. Durante su extensamente galardonada carrera, ha participado en todos los festivales de música clásica y teatros de ópera del mundo. Además de sus muchos logros como cantante, Fischer-Dieskau ha gozado de una extensa y notable carrera como director de orquesta, trabajando con algunos de los artistas y orquestas más importantes de nuestros tiempos. En 1992 Dietrich Fischer-Dieskau se retiró de la escena como cantante y se dedicó a dirigir, enseñar, pintar, y escribir.



Edelweiss Emission www.edelweissemission.com

Recording location: Abbey Road Studios, London (UK)

Producer: Silvia Melloncelli

Recording Engineer: Giovanni Melloncelli

Cover & Booklet Design: Marga Baigorria

Photo: Clive Barda

©© Daniel Levy

Daniel Levy plays a Steinway piano

For more information, we invite you to visit Daniel Levy's website:
www.daniellevypiano.com

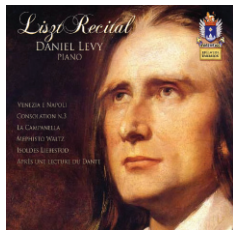
SCHUMANN
PIANO CONCERTO OP. 54 IN A MINOR
KONZERTSTÜCK OP. 92
EDEM 3374



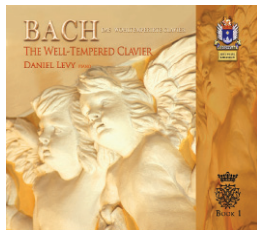
DANIEL LEVY

THE VOICE OF THE

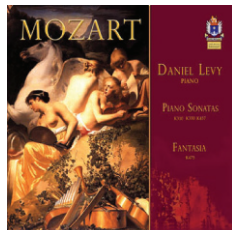
Piano



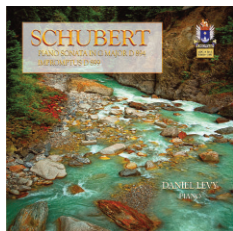
EDEM 3364
Liszt Recital



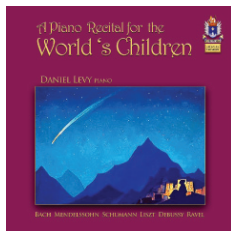
EDEM 3365
Bach 'Well-Tempered
Clavier' Book 1



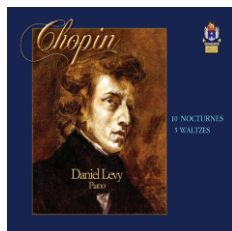
EDEM 3366 - Mozart
Piano Sonatas and Fantasia



EDEM 3367 - Schubert
Piano Sonata D 894
Impromptus D 899

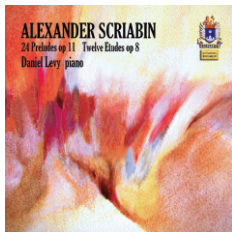


EDEM 3368
A Piano Recital for
the World's Children



EDEM 3369 - Chopin
Waltzes and Nocturnes

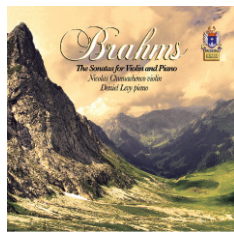
DANIEL LEVY
THE VOICE OF THE
Piano



EDEM 3370 - Scriabin
24 Preludes Op. 11
12 Etudes Op. 8



EDEM 3371 - Brahms
Cello Sonatas

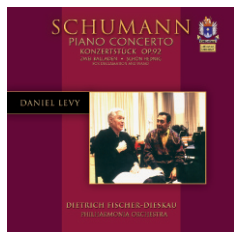


EDEM 3372 - Brahms
Violin Sonatas



EDEM 3373 - Schumann
Lieder on poems by Heine,
Lenau and Geibel

Visit our website
www.edelweissemmission.com



EDEM 3374 - Schumann
Piano Concerto Op. 54
Konzertstück Op. 92

ROBERT SCHUMANN (1810 – 1856)

Piano Concerto In A Minor Op. 54

- ① I Allegro affettuoso 16' 00"
- ② II Intermezzo (Andantino grazioso) 5' 45"
- ③ III Allegro vivace 11' 22"
- ④ **Konzertstück (Introduzione ed Allegro Appassionato)** 16' 52"
Op. 92 In G Major for piano and orchestra

Daniel Levy, *piano*

Philharmonia Orchestra

Dietrich Fischer-Dieskau, *conductor*

- ⑤ **Schön Hedwig Op. 106** (Friedrich Hebbel) 5' 35"

Zwei Balladen Op. 122

- ⑥ Vom Heideknaben (No. 1) (Friedrich Hebbel) 5' 12"
- ⑦ Die Flüchtlinge (No. 2) (Percy B. Shelley) 3' 10"

⑤ ⑥ ⑦ *for declamation and piano*

Dietrich Fischer-Dieskau, *declamation*

Daniel Levy, *piano*

TOTAL PLAYING TIME

64' 10"



STEINWAY & SONS