



JI-YEOUN YOU PIANO

WANDERUNGEN LISZT
MUSSORGSKI
SCHUBERT
SCHUMANN

JI-YEOUN YOU: WANDERUNGEN

LISZT | MUSSORGSKI | SCHUBERT | SCHUMANN

| | |
|--|------------|
| CD 1 | T.T. 63:39 |
| FRANZ LISZT (1811 – 1886): Sonate h-Moll S 178 | 30:32 |
| 1 Lento assai – Allegro energico | 12:15 |
| 2 Andante sostenuto | 7:41 |
| 3 Allegro energico | 10:35 |
| MODEST MUSSORGSKI (1839 – 1881): Bilder einer Ausstellung | 32:56 |
| 4 <i>Promenade</i> . Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto | 1:25 |
| 5 <i>Gnomus</i> . Sempre vivo | 2:33 |
| 6 <i>Promenade</i> . Moderato comodo assai e con delicatezza | 0:50 |
| 7 <i>Il vecchio castello</i> (Das alte Schloss). Andantino molto cantabile e con dolore | 4:27 |
| 8 <i>Promenade</i> . Moderato non tanto, pesante | 0:28 |
| 9 <i>Die Tuilerien</i> . Allegretto non troppo, capriccioso | 0:57 |
| 10 <i>Bydło</i> . Sempre moderato, pesante | 2:33 |
| 11 <i>Promenade</i> . Tranquillo | 0:48 |
| 12 <i>Ballett der Küken in ihren Eierschalen</i> . Scherzino. Vivo leggiadro – Trio – Scherzino | 1:15 |
| 13 <i>Samuel Goldenberg und Schmuyle</i> . Andante. Grave – energico | 2:12 |

| | |
|---|------|
| 14 <i>Promenade</i> . Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto | 1:23 |
| 15 <i>Der Markt von Limoges</i> . Allegretto vivo, sempre scherzando | 1:20 |
| 16 <i>Catacombae: Sepulcrum romanum</i> (Die Katakomben: Römisches Grabmal). Largo | 1:53 |
| 17 <i>Con mortuis in lingua mortua</i> (Mit den Toten in der toten Sprache). Andante non troppo, con lamento | 2:08 |
| 18 <i>Die Hütte auf Hühnerfüßen</i> . Allegro con brio, feroce – Andante mosso – Allegro molto | 3:10 |
| 19 <i>Das Bohatyr-Tor in Kiew</i> . Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza | 5:27 |

| | |
|--|------------|
| CD 2 | T.T. 54:48 |
| FRANZ SCHUBERT (1797–1828): Fantasie C-Dur D 760 „Wandererfantasie“ | 21:25 |
| 1 Allegro con fuoco, ma non troppo | 6:01 |
| 2 Adagio | 6:49 |
| 3 Presto | 5:01 |
| 4 Allegro | 3:32 |
| ROBERT SCHUMANN (1810 – 1856): Fantasie C-Dur op. 17 | 33:12 |
| 5 Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen | 13:54 |
| 6 Mäßig. Durchaus energisch | 8:04 |
| 7 Langsam getragen. Durchweg leise zu halten | 11:03 |

CD 1

RECORDED AT SENDESAAL BREMEN

AUGUST 3-5, 2021

RECORDING PRODUCER/ TONMEISTER: Felix Epp

PIANO: Steinway D No. 497200

PIANO TECHNICIAN: Moritz Helmich

Die CD 1 ist bei eclassical unter www.eclassical.com hochauflösend (24 Bit/96 kHz) herunterzuladen.

This recording is available for download in studio quality (24 bit/96 kHz) on www.eclassical.com.

CD 2

RECORDED AT JESUS-CHRISTUS-KIRCHE DAHLEM, BERLIN

OKTOBER 25-26, 2012

RECORDING PRODUCER/ TONMEISTER: Martin Kistner

PIANO: Steinway D No. 517115

PIANO TECHNICIAN: Gerd Finkenstein

Die CD 2 ist bei eclassical unter www.eclassical.com herunterzuladen.

This recording is available for download in CD quality on www.eclassical.com.

WEGE UND WANDERN

„Wege – nicht Werke“ hat Martin Heidegger als Motto über die Gesamtausgabe seiner philosophischen Schriften gesetzt. Dahinter steht die Vorstellung, dass weder das Leben noch das Denken als ein gerundetes, abgeschlossenes „Werk“ erscheint, sondern als „Wege“, deren Ende beim Gehen unbekannt ist. Diese Wege können ganz verschiedene Richtungen einschlagen, man kann sie aus Zwang oder Lust begehen, zielstrebig oder umherschweifend, in schnellen Verkehrsmitteln (wobei der Weg selbst fast verschwindet) oder in genießerischer Langsamkeit. Viele Philosophien, Religionen und Ideologien haben versucht, das Wandern des Menschen zwischen Geburt und Tod mit einem übergeordneten Sinn, einem System oder gar Vorschriften zu belegen – die Abweichung vom „rechten Weg“ wurde als Irrweg verdammt. Andere Weisheitslehren wie der ostasiatische Daoismus (tatsächlich meint „Dao“ den „Weg“) erkennen den höchsten Sinn des menschlichen Lebens eher im intuitiven Streben nach der Harmonie mit der mystischen Einheit aller Prinzipien, geleitet von einem wachen Bewusstsein für die ständigen Wandlungen in der Welt. Womit die Brücke geschlagen ist zur Herkunft des deutschen Wortes „wandern“, das vom Begriff „sich wenden“, der ständigen Richtungsänderung abstammt.

Aber erst mit der Romantik wird das Wandern auch im westlichen Denken zum zentralen Motiv der Heimatlosigkeit. Das mag damit zusammenhängen, dass sich seit der Französischen Revolution der Einzelne in den alten Systemen nicht mehr aufgehoben fühlt, dass politische und religiöse Autoritäten neu befragt werden.

„Was vermeid' ich denn die Wege, wo die andern Wanderer gehn?“, diese Zeilen von Wilhelm Müller vertont Franz Schubert in seinem Liederzyklus *Winterreise*, der deprimierenden Schilderung einer Wanderung ins Nichts. Schubert hat das Wandern zu seinem persönlichen Motto gemacht und den Schreiterrhythmus aus seinem Lied *Der Wanderer* in vielen seiner Werke zitiert – am spektakulärsten in der sogenannten „Wandererfantasie“.

Andererseits ist das Wandern nicht nur ein Symbol für die Fluchtbewegung, sondern auch für die Suche nach neuen Wegen. Das Unbehagen an der bisherigen Ordnung wird kreativ fruchtbar gemacht, auch in der Musik werden alte Formen gesprengt oder fallengelassen, Poesie durchdringt das Werk. Mit der Romantik beginnt die Zeit des permanenten Experiments in der Kunst – davon handeln die vier von Ji-Yeoun You eingespielten Großwerke der romantischen Klavierliteratur.

WEGE ZUM KLAVIEROLYMP

Beginnen wir mit Franz Liszt, dem Komponisten der *Pilgerjahre (Années de pèlerinage)*, dessen Leben die Nichtsesshaftigkeit zum künstlerischen Prinzip machte. Geboren im habsburgischen Ungarn und ausgebildet in Paris, zog Liszt ein wildes Jahrzehnt lang als umjubelter Virtuose durch die europäischen Konzertsäle, bis ihn Großherzog Carl Friedrich 1842 zum Hofkapellmeister in Weimar ernannte. Auf Liszt wirkte dieses Amt und seine Beziehung zur Fürstin Carolyne zu Sayn-Wittgenstein wie ein Ankommen, in Weimar entstanden wichtige Werke wie die Sonate h-Moll und ein Großteil seiner Sinfonischen Dichtungen. Doch schon 1861 begann

er wieder sein rastloses Leben zwischen Rom, Weimar, Budapest und Bayreuth, wo er 1886 während der Festspiele mit Werken seines Schwiegersohns Richard Wagner starb.

Der umtriebige Liszt war nicht nur über die Werke seiner Zeitgenossen bestens informiert, die er in Weimar gegen den Widerstand eines konservativen Publikums dirigierte. Als unermüdlicher Leser war er auch ein typischer Vertreter des „literarischen Zeitalters“, der in und mit Poesie lebte und sein Leben – wie es Hector Berlioz einmal ausdrückte – als Roman betrachtete. Diese Vorstellung schlägt sich auch in einem Werk wie der 1853 beendeten Klaviersonate in h-Moll nieder, in der die traditionelle Idee der drei- oder viersätzigen Sonate durch eine flexiblere, literarisch inspirierte Form ersetzt wird. Dabei folgen die musikalischen „Charaktere“ einer unausgesprochenen Grundidee, die Liszts Vorstellung vom Lebenskampf des Künstlers und der Sehnsucht nach Erlösung in der Religion spiegelt.

Die Heftigkeit, mit der die h-Moll-Sonate die Gefühlsspanne zwischen zerknirschem Büßertum und taumelnder Leidenschaft, zwischen eremitenhafter Idylle und diabolischem Taumel durchmisst, wirkte auf Zeitgenossen wie den Wiener Kritiker Eduard Hanslick geradezu geschmacklos: Er diskriminierte die Sonate als „Genialitätsdampfmaschine“, wobei er den Akzent keineswegs auf die „Genialität“ legte. Hinzu kam Liszts Klaviertechnik, welche die manuellen Fähigkeiten und orchestrale Klangpracht an den Rand des Machbaren treibt und selbst einen Köhner wie Hans von Bülow ins Schwitzen brachte, als er das Werk erstmals am 22. Januar 1857 zur Einweihung des ersten Bechstein-Flügels öffentlich uraufführte.

Bei der Beurteilung des formalen Zusammenhangs hätte man Hanslick allerdings mehr Gerechtigkeit und ein besseres Ohr gewünscht. Denn das „freche Aneinanderfügen der disparatesten Elemente“, das er kritisierte, ist in Wahrheit der gestisch freie Umgang mit einem äußerst streng geordneten Tonmaterial. Was Hanslick nicht sah (oder nicht sehen wollte), war Liszts ökonomische Arbeit mit wenigen Themen und Motiven, die das halbstündige Werk permanent durchziehen: die hingetupften Anfangstöne mit der klagend absteigenden Tonskala in der Lento-Einleitung, das folgende Allegro-Thema mit seinem Auf- und Niederwogen und dem gehämmerten Nachsatz, das hymnische Grandioso-Thema und die innige Melodie des Andante sostenuto. Liszts Plan war es, aus diesem Themenvorrat ein dicht gearbeitetes, einsätziges Werk zu schaffen, das die Dreiteiligkeit der Sonatenhauptsatzform (Exposition-Durchführung-Reprise) mit dem mehrsätzigen Sonatenzyklus und der expressiven Freiheit der Fantasie vereint – als Apotheose der romantischen Idee von der Einheit in der Vielfalt.

Diese formale Aufgabe wird von Liszt souverän gelöst, ohne im Geringsten den spontanen Zugriff und epischen Fluss der Sonate zu stören. Der erste Teil des pausenlosen Werks beginnt wie eine typische Sonate von Beethoven oder Brahms mit einer langsamen Einleitung und (im furios herausbrechenden Allegro energico) der Gegenüberstellung eines markigen und eines generös ausschwingenden Themas. Es folgen ein erster Durchführungsabschnitt mit zwei rezitativen Kadenzen. Das Andante sostenuto, das formal als langsamer Satz und zweite Durchführung auftritt, ist eine Mischung aus *scène d'amour* und meditativer Besinnung, wie man

sie in vielen Klavierwerken von Liszt findet. Nach einer Reminiszenz der Lento-Einleitung, die stets als formale Nahtstelle fungiert, bricht das Hauptthema als groteske, scherzoartige Fuge hervor und mündet in eine veränderte Wiederholung des Anfangsteils – mit kurzer Erinnerung an das Andante und einem unheroisch verlöschenden Schluss.

Liszt hat die Sonate seinem Kollegen Robert Schumann zugeeignet – als Dank für die Widmung von Schumanns Fantasie C-Dur (ein ähnlich gewagtes Formexperiment), aber auch als Gruß an einen Gleichgesinnten, der sich, wie Liszt, mit seinen Werken über alle kritischen Einwände kurzzeitiger Zeitgenossen hinwegsetzte.

IM TOTENREICH

Vom Wanderleben eines Franz Liszt und seinen vielfältigen künstlerischen Anregungen konnte Modest Petrowitsch Mussorgski nur träumen. Wenn er zwischen dem elterlichen Landgut nahe der belarussischen Grenze und der Hauptstadt Sankt Petersburg unterwegs war, hatte das vor allem familiäre Gründe. Nur einmal besuchte er Moskau, wo er sich nach eigenen Angaben vom „Kosmopoliten“ zum „Russen“ wandelte; ansonsten blieb Mussorgski als Staatsbeamter in Sankt Petersburg, arbeitete an seine Opern und Liedern und verfiel bis zu seinem frühen Tod mehr und mehr dem Alkohol.

Das Bewusstsein des Todes spielt in Mussorgskis Werk – neben seiner nationalrussischen Einstellung – eine zentrale Rolle. „Con mortuis in lingua mortua“, überschrieb er den vielleicht eindringlichsten Satz seines Zyklus *Bilder einer Ausstellung*.

Obwohl die genaue Bedeutung dunkel bleibt, geht es wohl um die Zwiesprache mit dem Tod, für die der Überlebende eine besondere Sprache finden muss: „Mit den Toten in der toten Sprache“. Es ist das geheime Motto des Zyklus, den Mussorgski als musikalische Totenwache für seinen Freund, den früh verstorbenen Maler Viktor („Witjuschka“) Hartmann, komponierte.

Der deutschstämmige Hartmann gehörte zum Freundeskreis des „Mächtigen Häufleins“ – jener legendären Komponistengruppe um Borodin, Rimski-Korsakow, Cui, Mussorgski und den theoretischen Wortführer Wladimir Stassow, die eine nationalrussische, realistische Kunst gegen die traditionelle Orientierung nach Westen verfocht. Nachdem Hartmann 1873 mit 39 Jahren an einem Aneurysma gestorben war, organisierte Stassow eine Gedächtnisausstellung in der Petersburger Kunstakademie, für die er 400 Gemälde und Zeichnungen zusammentrug. Einige dieser *Bilder einer Ausstellung* regten Mussorgski zu seinem Klavierzyklus an: „Ich möchte das Ganze möglichst bald und endgültig zustande bringen. Meine Physiognomie ist in den Zwischenspielen zu erkennen.“

Die letzte Bemerkung bezieht sich auf die mit *Promenade* überschriebenen Intermezzi: Sie verbinden die eigentlichen „Bildbeschreibungen“ durch ein stets gleiches, von orthodoxer Kirchenmusik inspiriertes Thema (die italienische Vortragsbezeichnung lautet: „im russischen Stil“), aber in unterschiedlicher Verarbeitung. Darin will der Komponist selbst erkannt werden, wie er in der Ausstellung „bald nach links, bald nach rechts geht, bald unschlüssig herum streicht, bald eilig einem Bild zustrebt“. Allerdings tauchen die „Promenaden“ nicht schematisch auf,

sondern werden im Laufe des Zyklus immer seltener, bis der Komponist am Ende gleichsam in die Bilder seines toten Freundes übergegangen ist.

In der Druckausgabe von 1886 hat Stassow knappe Inhaltsangaben der Stücke gegeben, die Mussorgski mit russischen, italienischen, französischen und polnischen Titeln versah. Da hört man einen grotesken Gnom vom Weihnachtsbaumschmuck herunterhinken, erkennt ein mittelalterliches Schloss samt archaisch verziertem Chanson eines Troubadours. Spielende Kinder zanken mit charakteristischem Terzruf in den Gärten der Pariser Tuilerien, während in *Bydło* ein schwerfälliger polnischer Ochsenkarren vorüberrumpelt. Zum „Kükenballett“ ließ sich Mussorgski durch Hartmanns Figurinen für Marius Petipas Ballett Trilby inspirieren, in *Samuel Goldenberg und Schmuyle* malt er den Disput zweier polnischer Juden, „der eine reich, der andere arm“.

Den fulminantesten Effekt des an Effekten überreichen Zyklus erreicht Mussorgski, wenn die lebenslustigen Schreie der Marktfrauen von Limoges unvermittelt in düstere Akkorde münden, mit denen Hartmanns Zeichnung der Pariser Katakomben mit ihren düster aufgetürmten Totenschädeln nachempfunden wird. Im anschließenden „Con mortuis ...“ erscheint das Thema der Promenade zum ersten Mal in den Bildinhalt integriert – als sinnfälliger Dialog des Komponisten mit dem Verstorbenen. *Die Hütte auf Hühnerfüßen* ist der furiose Hexentanz der Baba Yaga, der in den grandiosen Hymnus des *Großen Bohatyr-Tors von Kiew* übergeht. So steht am Ende die bombastische Apotheose einer nationalrussischen Kunst, für die Mussorgski zuletzt die Kreml-Glocken aus seiner Oper *Boris Godunow* läutet.

WEGE ZUM GLÜCK

„Die Sonne dünkt mich hier so kalt,
Die Blüte welk, das Leben alt,
Und was sie reden, leerer Schall,
Ich bin ein Fremdling überall.“

Die bekannten Verse stammen von Georg Philipp Schmidt, der nicht nur ein umtriebiger Kaufmann, Bankdirektor und Doktor der Medizin war, sondern unter seinem Beinamen „von Lübeck“ auch ein viel gelesener Autor um 1800. Ausgerechnet dieser Mann, der im bürgerlichen Leben höchst erfolgreich war, fasste in seinem Gedicht *Des Fremdlings Abendlied* das Lebensgefühl der Romantiker in zitierfähige Worte: Für den Menschen der Zeit gab es keine Heimat mehr, auf der Suche nach individueller Erfüllung musste er aus der bürgerlichen Enge fliehen – und dennoch jede Hoffnung auf ein Ziel aufgeben, denn „da, wo du nicht bist, ist das Glück!“

Franz Schubert hat das Gedicht mit 19 Jahren unter dem Titel *Der Wanderer* vertont – offenbar im innigen Einverständnis mit seiner Botschaft, denn der markante „Wanderrhythmus“ zu den zitierten Zeilen durchzieht seine Musik bis zu seinem frühen Ende wie ein bittersüßer Grundpuls. Wie wichtig ihm dabei die konkrete Bedeutung war, demonstrierte er in seiner Fantasie C-Dur (D 760), einem seiner anspruchsvollsten Klavierwerke überhaupt. Am Beginn des Adagio-Teils nämlich zitiert Schubert die Liedpassage ohne alle Schnörkel fast im Stil eines Trauermarschs – zweifellos eine Botschaft an das wissende Publikum, wie er sie auch mit dem Zitat der Lieder *Die Forelle* (im Klavierquintett), *Der Tod und das Mädchen* (im Streich-

quartett d-Moll, übrigens mit dem gleichen Schreitrythmus) oder *Trockne Blumen* (in den Flötenvariationen) aussandte. Auffällig ist, dass die meisten der zitierten Lieder eine Entwicklung vom fahl getönten Moll zum lichten Dur „beschreiten“, offenbar mit dem poetischen Gedanken der Erlösung aus einer betrüblichen Realität. In den Adagio-Variationen der Fantasie entlädt sich diese Spannung in zwei dramatischen Höhepunkten, die in dieser Vehemenz im bisherigen Klavierwerk ohne Vorbild ist. Aber auch in anderer Hinsicht ist die 1822 komponierte „Wanderer-Fantasie“ ein Unikum in Schuberts Werk. Lange vor Robert Schumanns Fantasie op. 17 und Franz Liszts h-Moll-Sonate ist Schuberts Fantasie der Versuch, die mehrsätzig Sonatenform formal zu erneuern und unter einem einheitlichen poetischen Gedanken zu fassen. Der Wanderer-Rhythmus, teilweise auch die Melodie des Liedes bilden die thematische Klammer für alle vier Abschnitte des einsätzigen Werks. Die einzelnen Teile ähneln in Charakter und Tempofolge durchaus dem klassischen Sonatenzyklus, sind aber höchst individuell gestaltet – wobei die freie Improvisation im Konzertsaal eine Anregung gewesen sein könnte.

Den ersten Teil (*Allegro con fuoco*) eröffnet Schubert mit einer auftrumpfenden Geste, die sich selbstbewusst mit dem Beginn von Beethovens „Hammerklaversonate“ misst. Im Mittelteil verzichtet er allerdings auf die Beethovensche Verarbeitung der eingeführten Themen und führt eine neue Melodie ein; eine Reprise fehlt völlig. Nach dem Adagio mit seinen Lied-Variationen folgt ein Scherzo (*Presto*), in dem sich der Wanderer-Rhythmus in einen schwungvollen schnellen Walzer verwandelt und zum Schluss zu einem Tastenfeuerwerk à la Liszt steigert – eine

grandiose Überleitung zum Finale, in dem Schubert beweist, dass er auch seine kontrapunktischen Hausaufgaben gemacht hat. Dabei suggeriert die aus dem Grundrhythmus entwickelte Fuge zum ersten Mal, dass das Wandern auch ein Ziel haben könnte. Musikalisch gesprochen, ist es die Tonart C-Dur, die Schubert neun Schlusstakte lang in die Tasten meißeln lässt. Ob es das ersehnte Land des „Glücks“ ist, das der Wanderer im Lied nicht erreicht?

„FÜR DEN, DER HEIMLICH LAUSCHET“

Die biografischen Wanderungen von Robert Schumann zwischen Heidelberg, Leipzig, Dresden und Düsseldorf waren sicher weniger spektakulär als seine musikalischen Expeditionen, die sich weit von allen akademischen Lösungen wegbewegten. Vor allem der Klaviersonate stand er als Rezensent für die von ihm gegründete *Neue Zeitschrift für Musik* eher kritisch gegenüber. Jungen Komponisten unterstellte er, dass sie sich mit der „würdigen Form bei der höheren Kritik einführen und gefällig machen könnten; die meisten Sonaten dieser Art sind daher auch als Formstudien zu betrachten; aus innerem starken Drang werden sie schwerlich geboren“. Und nach der Vollendung seiner eigenen dritten Sonate von 1839 befand er lakonisch, dass die Sonate „ihren Lebenskreis durchlaufen“ habe. Immerhin begnügte sich der Komponist Schumann nicht mit Untergangsdiaagnosen, sondern legte selbst Alternativen vor: den poetischen Klavierzyklus nach Art der *Papillons und des Carnaval*, die Tanzsuite oder – die Fantasie.

Dabei blieb Schumann dem romantischen Grundsatz der Verflechtung von Musik

und Autobiografie treu. 1836 hatte Franz Liszt zu Spenden für ein Bonner Denkmal zu Ehren von Ludwig van Beethoven aufgerufen – eine Idee, die Schumann begeisterte und zu einem neuen Klavierwerk inspirierte. „Florestan und Eusebius wünschen gern etwas für Beethovens Monument zu thun“ schrieb er an den Verleger Kistner, „und haben zu diesem Zweck etwas unter folgendem Titel geschrieben: *Ruinen. Trophaeen. Palmen. Große Sonate f. d. Pianof. Für Beethovens Denkmal von ...*“ Was damals schon „bis ins Detail“ entworfen war, wurde jedoch zwei Jahre noch einmal gründlich revidiert; für die Erstausgabe im Jahr 1839 strich Schumann sämtliche poetischen Untertitel und gab das dreisätzigige Werk unter dem schlichten französischen Titel *Fantaisie pour le Pianoforte* heraus. Er widmete das Werk Franz Liszt (wofür sich dieser mit der Zueignung der Sonate h-Moll bedankte) und überschrieb den ersten Satz mit einem Motto von Friedrich Schlegel, das er seiner umfangreichen „Mottosammlung“ entnahm:

„Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den, der heimlich lauschet.“

Was wie eine Umschreibung der Wirkung romantischer Instrumentalmusik erscheint, entpuppt sich bei näherer Betrachtung als versteckte Anspielung an die Entstehungsumstände der Phantasie. „Der *Ton* im Motto bist Du wohl? Beinah glaub' ich es“, schrieb Schumann an seine Braut Clara Wieck, um später zu präzisieren: „Die Phantasie kannst Du nur verstehen, wenn Du Dich in den unglücklichen Sommer

1836 zurückversetzest, wo ich Dir entsagte.“ Damals wurde Clara durch ihren Vater Friedrich Wieck für drei Jahre von Schumann getrennt, bis ein Gerichtsbeschluss dem Brautpaar Recht gab und die Heirat im September 1840 stattfinden konnte. Das musikalische Pendant zum Schlegel-Motto ist in der Fantasie ein mehrfach auftauchendes Motiv, das sich erst im Epilog als Zitat aus Beethovens Liederzyklus *An die ferne Geliebte* (auf die Textzeile „Nimm sie hin denn, meine Lieder“) zu erkennen gibt – eine doppelte Hommage an die Verlobte und das Vorbild Beethoven.

„Der erste Satz ist wohl mein Passionirtestes, was ich je gemacht – eine tiefe Klage um Dich“, schrieb Schumann an Clara. „Die andren sind schwächer, brauchen sich aber nicht gerade zu schämen.“ Tatsächlich hat sich Schumann mit der Fantasie weit von einer Finallösung à la Beethoven und dem klassischen Sonatenzyklus entfernt. Dreiteilig und harmonisch frei stellt der Anfangssatz zwei fließende Themen und eine kraftvolle Schlussgruppe auf; der Mittelteil bringt jedoch nicht die erwartete Sonaten-Durchführung, sondern einen neuen Abschnitt „im Legendenton“: märchenhaft und fantastisch im Stil von Felix Mendelssohns *Liedern ohne Worte*.

Der zweite Satz errichtet mit einem Triumphmarsch und jubelnden Harfenarpeggien Schumanns tönendes Beethoven-Denkmal – wobei sich das Marschthema bei seinem dreimaligen Auftreten ebenso heroisch steigert wie die pianistische Brillanz. Was jedem anderen Komponisten als applausheischender Schlusseffekt genügt hätte, wird bei Schumann durch die Auflösung in den lyrischen Gesang „überwunden“. Und kaum ein Satz des Schumannschen Œuvres entwickelt die Idee einer romantischen Klaviermusik eindringlicher als dieser schlichte Satz in zwei Tei-

len mit seiner filigranen Auflösung des Klaviersatzes, den meditativ gebrochenen Dreiklängen und gesanglichen Themen. Am Ende verschwinden auch diese Melodien und werden gleichsam aufgesogen durch aufrauschende Tonwogen, die sich zuletzt beruhigen. Sanft klingt das Stück aus – die Wanderung geht weiter.

Michael Struck-Schloen

PATHS AND JOURNEYS

„Paths – not works“ was Martin Heidegger’s motto for the complete edition of his philosophical writings. The idea behind this is that neither life nor thinking appears as a rounded or completed „work“ but as „paths“ whose end is unknown while travelling. These paths can take quite different directions; they can be travelled out of compulsion or desire, with purpose or meandering, in rapid forms of transport, whereby the path itself almost disappears, or in pleasurable languidness. Many philosophies, religions and ideologies have tried to give the wandering of mankind, from birth to death, a higher meaning, a system or even rules; a deviation from the „righteous path“ was condemned as an aberration. Other doctrines, such as East Asian Daoism („Dao“ actually means „path“), consider the highest sense of human life to be in the intuitive striving for harmony with the mystical unity of all principles, led by a perceptive consciousness for the constant changes in the world. And this is the link to the origin of the German word „wandern“, which comes from the term „sich wenden“, suggesting a constant change of direction.

However, it was not until the Romantic period that wandering also became the central motif of homelessness in Western thought. This may be linked to the fact that, since the French Revolution, the individual has no longer felt at home in the old systems and that political and religious authorities have once again been questioned: „Why do I avoid the paths where other wanderers go?“ Franz Schubert set these lines by Wilhelm Müller to music in his song cycle *Winterreise*, the depressing account of a journey into nothingness. For Schubert, wandering was his personal motto, and he quoted the pacing rhythm from his song *The Wanderer* in many of his works – most spectacularly in the so-called *Wanderer Fantasy*.

However, wandering is not only a symbol of flight, but also of the search for new paths. The discomfort stemming from the previous order is made creatively fecund; in music, old forms are also dismantled or jettisoned, and poetry permeates the work. The Romantic period marks the beginning of the era of ongoing experimentation in art. This is the subject of the four great works of Romantic piano literature recorded by Ji-Yeoun You.

PATHS TO PIANISTIC PERFECTION

Let us start with Franz Liszt, the composer of the Pilgrim Years (*Années de pèlerinage*), whose peripatetic life raised non-settlement to an artistic principle. Born in Habsburg Hungary and educated in Paris, Liszt spent a wild decade touring the concert halls of Europe as an acclaimed virtuoso until Grand Duke Carl Friedrich appointed him court conductor in Weimar in 1842. This post and his relationship with Prin-

cess Carolyne zu Sayn-Wittgenstein were like a homecoming for Liszt, and important works such as the *Sonata in B minor* and a large part of his symphonic poems were composed in Weimar. However, as early as 1861, he once again took up his restless life between Rome, Weimar, Budapest and Bayreuth, where, in 1886, he died during the festival of works by his son-in-law Richard Wagner.

The enterprising Liszt was not only well informed about his contemporaries' works, which he conducted in Weimar despite the resistance of conservative audiences. As a tireless reader, he was also a typical representative of the „literary age“, a man who lived in and with poetry and regarded his life – as Hector Berlioz once put it – as a novel. This idea is also reflected in a work such as the *Piano Sonata in B minor*, completed in 1853, in which the traditional idea of the three or four movement sonata is replaced by a more flexible, literary-inspired form. At the same time, the musical „characters“ follow an unspoken fundamental idea that reflects Liszt's conception of the artist's struggle for survival and the longing for redemption in religion.

The vehemence with which the *B minor Sonata* traverses the emotional range from remorseful penitence to reeling passion or a cloistered idyll to diabolical frenzy, struck contemporaries, such as the Viennese critic Eduard Hanslick, as downright distasteful: He criticized the sonata as a „brilliant steam mill“, although he by no means placed the emphasis on „brilliant“. Added to this was Liszt's piano technique, which pushed manual skills and orchestral sonority to the brink of what was possible and made even an expert like Hans von Bülow sweat when he gave the first public performance of the work on 22nd January, 1857 for the inauguration of the first Bechstein grand piano.

In a formal assessment, however, one would have wished Hanslick more impartiality and a better ear: The „impudent concatenation of the most disparate elements“ that he criticized is, in reality, the gesturally free treatment of strictly ordered tonal material. What Hanslick did not see, or did not want to see, was Liszt’s meticulous handling of a few themes and motifs that permeate the half-hour work: the gently tapping opening notes with the plaintively descending scale in the lento introduction, the following allegro theme with its ascending and descending swell and the hammered final movement, the hymn-like grandioso theme and the intimate melody of the andante sostenuto. Liszt’s plan was to create a densely crafted, single-movement work from this repertoire of themes, combining the three-part form of the main sonata movement (exposition-development-recapitulation) with the multi-movement sonata cycle and the expressive freedom of the fantasy – as the apotheosis of the Romantic idea of unity in diversity.

Liszt solves this formal task with aplomb, without disturbing the spontaneous access and epic flow of the sonata. The first part of the uninterrupted work begins like a typical sonata by Beethoven or Brahms with a slow introduction and, in the furiously erupting allegro energico, the juxtaposition of a succinct and a boldly vibrating theme. This is followed by an initial development with two recitative cadenzas. The andante sostenuto, which appears formally as a slow movement and second development section, is a mixture of scène d’amour and meditative reflection, like those found in many piano works by Liszt. After a reminiscence of the lento introduction, which always functions as a formal juncture, the main theme bursts forth as a gro-

tesque, scherzo-like fugue and culminates in an altered repetition of the opening section – with a brief reminder of the andante and an unheroically fading conclusion.

Liszt dedicated this sonata to his colleague Robert Schumann in gratitude for the dedication of Schumann’s Fantasy in C major (a similarly daring experiment in form), but also as a salute to a like-minded man who, with his works, defied all critical objections of short-sighted contemporaries, just as Liszt did.

IN THE REALM OF THE DEAD

Modest Petrovich Mussorgsky could only dream of the peripatetic life of Franz Liszt and his many artistic inspirations. Whenever he travelled between his parents’ country estate near the Belarusian border and the capital St Petersburg, it was mainly for family reasons. Only once did he visit Moscow, where, according to his own account, he changed from a „cosmopolitan“ to a „Russian“. Otherwise Mussorgsky remained in St Petersburg as a civil servant, worked on his operas and songs and became increasingly addicted to alcohol until his early death.

Along with his national Russian attitude, the awareness of death plays a central role in Mussorgsky’s work. The perhaps most haunting movement of his cycle Pictures at an Exhibition is entitled Con mortuis in lingua mortua. Although the exact meaning remains obscure, it is probably about the dialogue with Death for which the survivor must find a special language: „With the dead in the dead language“. This is the secret motto of the cycle, which Mussorgsky composed as a musical wake for his friend, the painter Viktor („Witjuschka“) Hartmann, who died at an early age.

Hartmann, who was of German origin, belonged to the “Mighty Handful” (also known as “The Five”), the legendary group of composers around Borodin, Rimsky-Korsakov, Cui, Mussorgsky and their theoretical spokesman Vladimir Stasov, who championed realistic national Russian art as opposed to the traditional orientation towards the West. After Hartmann died of an aneurysm in 1873 at the age of 39, Stasov organised a memorial exhibition at the St Petersburg Academy of Art, for which he collated 400 paintings and drawings. Some of these Pictures at an Exhibition inspired Mussorgsky to compose his piano cycle: „I would like to complete the whole work as soon as possible. My physiognomy can be determined in the interludes.“

The last remark refers to the intermezzi entitled Promenade: They connect the actual „picture descriptions“ by means of a duplicated theme that is inspired by Orthodox church music (the Italian instructions in the score are: „in the Russian style“) and is treated differently in each of its iterations. These repetitions are supposed to symbolize the composer moving around the exhibition – „to the left, to the right, wandering aimlessly, hastily strutting toward a picture“. However, the Promenades do not appear schematically, but become less frequent in the course of the cycle, until at the end the composer has, as it were, passed over into the pictures of his dead friend.

In the printed edition of 1886, Stasov gave brief summaries of the content of the pieces, and Mussorgsky gave Russian, Italian, French and Polish titles. In one movement, the listener hears a grotesque gnome hobbling down from the Christmas tree decorations, in another, a medieval castle accompanied by the archaically ornamented chanson of a troubadour. In the gardens of the Tuileries in Paris, playful children quar-

rel in characteristic thirds, while in BydŁo a lumbering Polish ox cart trundles by. For his Ballet of the Unhatched Chicks, Mussorgsky was inspired by Hartmann’s figurines for Marius Petipa’s ballet Trilby, and in Samuel Goldenberg and Schmuyle he paints a dispute between two Polish Jews, „one rich, the other poor“.

In a cycle rich in effects, Mussorgsky achieves the most brilliant effect when the joyous cries of the Limoges market women lead abruptly into gloomy chords with which Hartmann’s drawing of the Paris catacombs, replete with gloomy piles of skulls, is reproduced. In the subsequent Con mortuis, the theme of the promenade is integrated for the first time into the content of the picture – as a meaningful dialogue between the composer and the deceased. The Hut on Fowl’s Legs is Baba Yaga’s fierce witch dance, which leads into the grandiose hymn of The Great Gate of Kiev. With this, the work finishes with the bombastic apotheosis of a national Russian art, for which Mussorgsky had previously rung the Kremlin bells in his opera Boris Godunov.

PATHS TO HAPPINESS

„The sun here seems so cold,
The blossom withered, the life old,
And what they say is empty sound,
I am a stranger all around.“

These well-known lines were written by Georg Philipp Schmidt, who was not only a busy merchant, bank director and doctor, but also a widely read author at the beginning of the 19th century, known by his nickname „von Lübeck“. This man, of all people, who led a highly successful bourgeois life, captured the Romantics' philosophy of life in highly quotable words in his poem Des Fremdlings Abendlied („The Stranger's Evening Song“): For the man of the time, there was no longer a home; in search of individual fulfillment, one had to flee from bourgeois confinement and yet abandon any hope of a destination, because „the place where you are not is where happiness resides!“

At the age of 19, Franz Schubert set the poem to music with the title Der Wanderer („The Wanderer“). It appears that he was in intimate agreement with its message, for the striking „wanderer's rhythm“ underlying the quoted lines runs through his music like a bittersweet pulse until his own early demise. He demonstrated how important its concrete meaning was to him in his Fantasy in C major (D 760), one of his most demanding piano works. At the beginning of the adagio section, Schubert quotes the song passage without any flourishes, almost in the style of a funeral march – doubtless a message to the knowledgeable audience. He sent the same message by quoting the songs Die Forelle („The Trout“) in the Piano Quintet, Der Tod und das Mädchen („Death and the Maiden“) in the String Quartet in D minor, which incidentally has the same walking rhythm or Trockne Blumen („Withered Flowers“) in the Variations for Flute. It is striking that most of the quoted songs undergo a transition from the pallid minor to the lustrous major, apparently with the poetic idea of redemption from a bleak reality.

In the adagio-variations of the Fantasy, this tension is released in two dramatic climaxes whose vehemence is without precedent in previous piano works. However, the „Wanderer Fantasy,“ composed in 1822, is, in other respects, unique in Schubert's oeuvre. Long before Robert Schumann's Fantasy op. 17 and Franz Liszt's B minor Sonata, Schubert's Fantasy is an attempt to formally renew the multi-movement sonata and to subsume it under a unified poetic idea. The wanderer rhythm, and to some extent the melody of the song, form the thematic buttress for all four sections of the single-movement work. The individual parts are quite similar to the classical sonata in both character and tempo, but are nonetheless highly individualized, the stimulus for which may have come from free improvisation in the concert hall.

Schubert opens the first part (allegro con fuoco) with a showy gesture that confidently measures up to the beginning of Beethoven's „Hammerklavier Sonata“. In the middle section, however, he abandons a Beethoven-like treatment of the themes and introduces a new melody; a recapitulation is completely absent. The adagio with its song variations is followed by a scherzo (presto) in which the wanderer rhythm is transformed into a lively, fast waltz, rising at the end to a pianistic fireworks display à la Liszt – a brilliant transition to the finale, in which Schubert proves his deep understanding of counterpoint. The fugue developed from the basic rhythm suggests, for the first time, that the wandering could also have a goal. In musical terms, it is the key of C major that Schubert chisels into the keys for nine final bars that also suggests this. It remains unanswered as to whether this is the longed-for land of „happiness“ that the wanderer does not arrive at in the song.

„FOR HE WHO FURTIVELY LISTENS.“

Robert Schumann's biographical journeys between Heidelberg, Leipzig, Dresden and Düsseldorf were certainly less spectacular than his musical expeditions that were far-removed from an academic artform. As a reviewer for the *Neue Zeitschrift für Musik*, which he founded, he was, above all, rather critical of the piano sonata. He alleged that young composers could „introduce themselves and please the critics with its dignified form; most sonatas of this kind are, therefore, also to be regarded as studies in form; they are hardly born from a strong inner urge“. In 1839, after the completion of his own third sonata, he laconically stated that the sonata had „completed its life-cycle“. Nevertheless, the composer Schumann was not content with diagnoses of doom, but presented alternatives: the poetic piano cycle in the manner of Papillons and Carnival, the dance suite or – the fantasy.

In his compositions, Schumann remained true to the Romantic principle of interweaving music and autobiography. In 1836, Franz Liszt called for donations for a monument in honour of Ludwig van Beethoven in Bonn, an idea that stirred Schumann and inspired him to write a new piano work. He wrote to the publisher Kistner: „Florestan and Eusebius would like to do something for Beethoven's monument and have written something with the following title: Ruins. Trophies. Palm Trees. Sonata for the Piano. For Beethoven's monument by ... What had already been drafted „down to the last detail“ was, however, thoroughly revised for another two years. In the first edition of 1839, Schumann deleted all poetic subtitles and published the three-movement work under the simple French title *Fantaisie pour le Pianoforte*. He dedicated

the work to Franz Liszt, who subsequently showed his gratitude by dedicating the Sonata in B minor to him, and entitled the first movement with a motto of Friedrich Schlegel, which was part of his extensive Motto Collection:

„Echoing through all the notes

In colourful earthly dreams

A single note vibrates

For he who furtively listens.“

What appears to be a paraphrase of the effect of Romantic instrumental music turns out, on closer inspection, to be a hidden allusion to the composition process of the Fantasy. Schumann wrote to his bride Clara Wieck: „Surely you are the single note in the motto? I almost believe it,“ He subsequently specified: „You can only understand the Fantasy if you take yourself back to the unhappy summer of 1836 in which I renounced you.“ At that time, Clara was separated from Schumann by her father Friedrich Wieck for three years, until a court decision ruled in favour of the couple and the marriage took place in September 1840. The musical counterpart to the Schlegel motto is a repeated motif that appears in the Fantasy and which only reveals itself in the epilogue as a quotation from Beethoven's song cycle *An die ferne Geliebte* (“To the Distant Beloved”) – a tribute not only to his fiancée but also to his role model Beethoven.

„The first movement is probably the most passionate thing I have ever done – a deep lament for you,“ Schumann wrote to Clara. „The others are weaker, but certainly nothing to be ashamed of.“ In fact, Schumann's Fantasy is far removed from a Beet-

hoven-like solution and the classical sonata cycle. In three parts and harmonically free, the opening movement sets up two flowing themes and a powerful close; the middle section, however, does not bring the usual sonata development, but a new section „like a legend“: fairytale-like and fantastical in the style of Felix Mendelssohn’s Songs without Words.

The second movement, with its triumphal march and jubilant harp arpeggios, erects Schumann’s resounding monument to Beethoven, whereby the march theme, appearing three times, increases just as heroically as the pianistic brilliance. What would have sufficed for any other composer as an applause-seeking final effect is „overcome“ in Schumann’s work by the dissolution into lyrical song. And there is hardly another movement in Schumann’s oeuvre that develops the idea of romantic piano music more forcefully than this simple movement in two parts with its fine-spun resolution of the piano movement, the meditative broken triads and lyrical themes. At the end, these melodies also disappear and are, at the same time, absorbed by rushing waves of sound which finally settle. The piece ends gently – the journey continues.

Michael Struck-Schloen, Translation: Sophie Hill

JI-YEOUN YOU

Im Alter von fünf Jahren erhielt die gebürtige Koreanerin ihren ersten Klavierunterricht. Ihr Debüt gab sie als Zehnjährige in Yeosu mit dem Mozart-Krönungskonzert. Sie war Schülerin an der renommierten Yewon Arts School in Seoul und gewann die bedeutendsten nationalen Jugendwettbewerbe, z.B. Chosun, Ewha, Hankook und Samic. Ihre pianistische Ausbildung setzte sie 1995 in Berlin fort, wo sie bei Laszlo Simon an der Universität der Künste und, nach ihrem Wechsel an die Hochschule für Musik Hanns Eisler, bei Klaus Bäßler und Georg Sava studierte. Weitere künstlerische Impulse erhielt sie durch Daniel Barenboim, Dietrich Fischer-Dieskau, Klaus Hellwig, Hans Leygraf, Menahem Pressler, Wolfram Rieger und Elisso Wirssaladze. Während ihres Studiums erhielt sie ein Stipendium für Nachwuchskünstler des Robert Schumann Hauses Zwickau sowie ein Stipendium für die künstlerische Nachwuchsförderung (NaFöG) des Berliner Senats. Im Jahre 2005 legte sie ihr Konzertexamen mit Auszeichnung ab.

Über die Grenzen Koreas und Deutschlands hinweg bekannt wurde Ji-yeoun You als Preisträgerin zahlreicher internationaler Wettbewerbe wie dem Internationalen Chopin Wettbewerb Göttingen, dem Konzertheim-Wettbewerb in Athen, dem G.B.Viotti International Music Competition in Vercelli, dem Internationalen Johannes-Brahms-Wettbewerb in Pörschach, dem International Young Musicians Platform in Bromsgrove, England und dem Berliner Klavierwettbewerb. Außerdem ist sie durch zahlreiche Auftritte in Rundfunk und Fernsehen in Erscheinung getreten. Ji-yeoun You hat Soloabende in Berlin, Edinburgh, London, Paris und Seoul sowie

Konzerte mit Orchestern wie den Berliner Symphonikern und den Brandenburger Symphonikern gegeben. Als eingeladene Künstlerin trat sie beim Musica Nova Festival Glasgow und dem Bolzano Festival auf.

Derzeit unterrichtet sie an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden und an der Universität der Künste Berlin. In ihrer Heimatstadt Yeosu wurde Ji-Yeoun You für ihre Verdienste im musikkulturellen Bereich zur Ehrenbürgerin ernannt. Neben ihrer solistischen Tätigkeit widmet sie sich in verschiedenen Formationen intensiv der Kammermusik.

JI-YEOUN YOU, born in Yeosu, South Korea, started playing the piano at the age of five. Five years later, she had her debut with Mozart's „Krönungskonzert“. Being a student at the renowned Yewon Arts School in Seoul, she won first prizes of important national youth contests such as Chosun, Ewha, Hankook and Samic. In 1995, she continued her pianistic education in Berlin, where she studied with Laszlo Simon at the „Universität der Künste“ and, after switching to the „Hochschule für Musik ‚Hanns Eisler‘“, with Klaus Bäßler and Georg Sava. In parallel, she participated in master classes by Daniel Barenboim, Klaus Hellwig, Hans Leygraf, Menahem Pressler, Wolfgang Rieger and Elisso Wirssaladze. During her studies, she received a scholarship for Young Artists from the Robert Schumann Haus, Zwickau, and a scholarship for the promotion of young artists (NaFöG) from the senate of Berlin. In 2005, she finished her studies by passing the concert exam with distinction.

Ji-Yeoun You became famous beyond the borders of Korea and Germany, when she won first prizes in numerous international competitions such as the International Chopin contest in Göttingen/Germany, the „Konzerteum contest“ in Athens/Greece, the G.B. Viotti International Music Competition in Vercelli/Italy, the international Johannes Brahms competition in Pörtlach/Austria and the International Young Musicians Platform in Bromsgrove/England. Being winner of the Berlin Piano Contest in 2004, she performed the Wanderer Fantasy by Franz Schubert in the final concert which was recorded by the broadcasting station „Kulturradio rbb“.

Ji-Yeoun You gave solo recitals in Berlin, Edinburgh, London, Paris and Seoul. As soloist, she played in concerts of several orchestras such as the Berlin Symphony orchestra or the Brandenburg Symphony orchestra. At the Musica Nova Festival Glasgow and the Festival Bolzano, she had performances as invited artist. She currently teaches at Universität der Künste Berlin and Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden. Ji-Yeoun You was made honorary citizen of Yeosu for her significant contribution to the cultural reputation of her hometown. Besides her solo activities, she worked together with various chamber music formations.



sendesaal bremen

Artwork: Blaukontor
www.blaukontor.de

Fotos: Utz Appelius

