

Menu

Tracklist	p. 2
English	p. 4
Français	p.8
Nederlands	p.12
Bio	p.16

THE WAR OF THE ROMANTICS



THE WAR OF THE ROMANTICS

JAN MICHIELS

Franz Liszt (1811-1886)

01 Piano Sonata in B minor, S.178 – 1852–3 28'13

Robert Schumann (1810-1856)

Fünf Gesänge der Frühe, op.133 – 1853

02 I. Im ruhigen Tempo 2'43

03 II. Belebt, nicht zu rasch 2'09

04 III. Lebhaft 2'25

05 IV. Bewegt 2'50

06 V. Im Anfange ruhiges, im Verlauf bewegtes Tempo 2'47

Johannes Brahms (1833-1897)

07 Variations on a Theme by R. Schumann
in F sharp minor, op.9 – 1854 17'11

Arnold Schönberg (1874-1951)

08 Kammersymphonie no.1, op.9 – 1906/1922 21'22
[transcription Eduard Steuermann]

bonus track

Franz Liszt (1811-1886)

09 Gretchen: 2. Satz – 1857 18'29
aus der Faust-Symphonie, S.513

Jan Michiels

Bechstein 1860 (1, 9)

Streicher 1870 (2-7)

Bechstein 1899 (8)

[all from Chris Maene's collection]

recording: 6-7 November 2015 – Flagey Studio 4, Brussels • recording, editing, mixing & mastering
engineer: Yannick Willox (acousticrecordingservice.be) • Tuner: Niko Versmessen • cover picture:
© Jochen Schollaert • inside pictures: Jan Michiels © Michael Seum • design: Mpointproduction •
producer: Jan Michiels • executive producer: Aliénor Mahy

THE WAR OF THE ROMANTICS

In the middle of the 19th century, a bitter conflict flared up between conservative and progressive composers. As far as the conservative circle was concerned, Beethoven's legacy was an unsurpassable peak of the 19th century, while the second group saw the titan as a source of inspiration for a fundamentally new kind of music. "New wine requires new bottles" was the motto of Franz Liszt, one of the leading figures of the New German School, along with Richard Wagner. The conservative group, including Clara Schumann and Johannes Brahms, championed classical forms of "absolute" music. They believed that "programme music", drawing inspiration from sources outside music, was incompatible with its very essence. The "music of the future" (*Zukunftsmusik* in German), as composed by Liszt and Wagner, was dismissed out of hand and described as "non-music" (*Unmusik*). The reactions that followed the publication of Liszt's Piano Sonata in B minor, S.178 in 1853 were symbolic of these conflicting opinions. Two years later, Richard Wagner wrote: "Words cannot describe the beauty, magnificence, emotions, depth and noble spirit of this Sonata. It resembles you in every respect." Meanwhile, in May 1854, Clara Schumann confided to her personal diary: "[. . .] there is not just one musical idea, everything is absolutely confused, no clear harmonic expression

can be found here. And I still have to be thankful to him for this. It is depressing". (Liszt dedicated his Sonata to Robert Schumann, to thank him for dedicating his *Fantasie*, op.17 in 1839 to Liszt). However, there was nothing in Liszt's score that was reminiscent of programme music although he experimented with classic forms, allowing the four traditional sections of a symphony or sonata (fast opening movement, slow movement, scherzo, finale) to succeed each other without any interruption. The basic structure followed that of the traditional sonata form (exposition, development, recapitulation). Halfway through the 19th century, the Beethovenian form was subjected to a great deal of pressure, particularly from Robert Schumann, who composed some groundbreaking works at the time. However, at the end of his life, he confined his piano compositions to small-scale lyrical forms. In October 1863, his wife Clara wrote in her diary: "Robert has composed five *Frühgesänge*. Although highly original, they are difficult to grasp owing to the strange atmosphere therein." Schumann initially dedicated these "Morning songs" to Diotima (the main female character in Hölderlin's novel *Hyperion*), before changing his mind and dedicating the cycle to Goethe's close friend, Bettina von Arnim. He explained to his publisher: "These pieces express the emotions felt early in the day". The question may now be asked where Clara chose to draw a line between Schumann's "absolute" music and Liszt's so-called "programme music".

In the summer of 1854, the young Johannes Brahms presented Clara Schumann with his latest work: *Variations on a Theme by Robert Schumann*, op.9. This series of variations resembled a personal diary focused on the intense, complicated relationship

between Robert, Clara and Johannes, who was regarded by Robert as a kind of Messiah. The work's theme is Schumann's first *Albumblatt* from *Bunte Blätter*, op.99, already drawn upon by Clara as an inspiration for her series of variations (op.20). In his tenth variation, Brahms added a quotation from a score by Clara, *Romance variée*, op.3, which had even prompted Robert to compose the series of *Impromptus*, op.5. Brahms' opus 9 explores the extremes of classical language, particularly by means of ingeniously developed canons. However, the burning intensity of the music implies many extra-musical influences...

6 Roughly 50 years later, a young composer was able to admire Wagner, Liszt, Brahms and Schumann all at the same time. In his *Chamber Symphony N° 1*, op.9, Schoenberg created a bridge between Beethoven's traditional work and a more experimental approach reminiscent of Liszt in his *Sonata*. Schoenberg asserted in 1906: "Now I know the meaning of 'compose' [...]. What is needed is to achieve a close relationship between melody and harmony [...], a huge progress in terms of emancipating dissonances". Schoenberg thought the vertical (harmony) and horizontal (melody) aspects should ideally converge. This idea took a specific and ultimate form in the dodecaphonic system he developed later on. The *Chamber Symphony* is a deeply romantic and tonal work – as highlighted most specifically by the extremely virtuoso and faithful transcription Eduard Steuermann made in 1922 for the Viennese Society for Private Musical Performances.

The works gathered here are brought to life on various instruments: an 1860 straight

strung Bechstein in the case of Liszt (Hans von Bülow created the *Sonata* on a similar instrument), an 1870 Streicher (straight strung as well but fitted with “old” Viennese mechanics) in the case of Schumann and Brahms, and, finally, an 1899 cross-strung Bechstein in the case of Schoenberg. In the 19th century, the piano makers closely followed the composers! Finally, by way of a (digital) bonus you will also be treated to the second section of Liszt’s *Faust Symphony, Gretchen*, S.513 (1854), with a transcription by Liszt himself. One day Claudio Arrau said that Liszt’s students all secretly knew that the *Sonata* was a portrait of Faust...

In any event: Gretchen, Diotima, Clara Schumann, Bettina von Arnim are all key sources of inspiration for these intense musical scores. Against the background of this “war of the romantics”, even Goethe struggled to keep his balance: “Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan” [“The eternal feminine draws us upwards”].

Jan Michiels

~

THE WAR OF THE ROMANTICS

Au milieu du dix-neuvième siècle, un âpre combat opposa les compositeurs conservateurs et progressistes. Pour les premiers, l'héritage de Beethoven représentait un point culminant inégalable. Pour les seconds, le titan ouvrait la voie à une musique foncièrement nouvelle. « À nouveau vin, nouveau tonneau » était la devise de Franz Liszt, l'une des figures-clés de la Nouvelle école allemande, avec Richard Wagner. Les conservateurs, dont Clara Schumann et Johannes Brahms, se rangèrent du côté des formes classiques de la musique « absolue ». Ils estimaient que la musique « à programme », qui s'inspirait de sources extérieures à la musique, était incompatible avec sa nature même. La « musique du futur » (en allemand, *Zukunftsmusik*) de Liszt et Wagner fut balayée d'un revers de main et qualifiée de « non-musique » (*Unmusik*). Les réactions qui suivirent la publication, en 1853, de la *Sonate pour piano en si mineur*, S.178 de Liszt furent emblématiques de ces opinions divergentes. Deux années plus tard, Richard Wagner écrivit : « Il n'existe pas de mot pour décrire la beauté, la magnificence, les émotions, la profondeur et la noblesse de cette *Sonate*. Elle te ressemble en tous points ». Quant à Clara Schumann, en mai 1854, elle confie à son journal intime : « [...] il n'y a pas

une idée musicale, et la pièce dans son ensemble qui n'a ni queue ni tête. Elle est dépourvue de la moindre clarté harmonique. Et il faudrait encore que je le remercie. C'est navrant ». (En effet, Liszt avait dédié sa *Sonate* à Robert Schumann, ce dernier lui ayant dédié sa *Fantaisie*, op. 17 en 1839). Pourtant, la partition de Liszt ne présente aucun élément programmatique, bien qu'il expérimente au niveau des formes classiques en faisant se succéder sans interruption les quatre parties traditionnelles d'une symphonie ou d'une sonate (mouvement rapide, mouvement lent, scherzo, finale). La structure de base suit celle de la forme sonate traditionnelle (exposition, développement, réexposition). Au milieu du dix-neuvième siècle, la forme beethovénienne était soumise à de fortes pressions, notamment du côté de Robert Schumann, qui signa à l'époque quelques œuvres révolutionnaires. À la fin de sa vie, il limita pourtant ses compositions pianistiques à quelques formes poétiques de petite envergure. En octobre, sa femme Clara consigna dans son journal : « Robert a composé cinq *Frühgesänge*. Bien que très originales, elles sont difficiles à saisir, car il y règne une atmosphère si étrange. » Dans un premier temps, Schumann dédia ces « Chansons du matin » à Diotima (personnage féminin principal dans le roman *Hypérion* d'Hölderlin), avant de se raviser en dédiant le cycle à l'amie intime de Goethe, Bettina von Arnim. À son éditeur, il explique : « Ces pièces expriment les émotions ressenties aux toutes premières heures de la journée ». Aujourd'hui, on peut donc se poser la question de savoir où Clara mettait la limite entre la musique « absolue » de Schumann et celle dite « programmatique » de Liszt.

À l'été 1854, le jeune Johannes Brahms présenta à Clara Schumann sa dernière création : les *Variations sur un thème de Robert Schumann*, op. 9. Cette série de variations s'apparente à un journal intime sur la relation intense et compliquée qui unissait Robert, Clara et Johannes, que Robert considérait comme une sorte de messie. Le thème de l'œuvre est le premier *Albumblatt* du recueil *Bunte Blätter*, op. 99, de Schumann dont Clara s'était déjà inspirée pour sa série de variations (l'opus 20). Dans sa dixième variation, Brahms ajoute une citation tirée d'une partition de Clara, la *Romance variée*, op. 3, qui avait elle-même incité Robert à composer la série d'*Impromptus*, op. 5. Dans son opus 9, Brahms explore les extrêmes du langage classique, notamment par le biais de canons ingénieusement élaborés. Toutefois, l'intensité brûlante de cette musique suppose de nombreuses influences extra-musicales...

Environ un demi-siècle plus tard, un jeune compositeur put se permettre d'admirer à la fois Wagner, Liszt, Brahms et Schumann. Dans sa *Symphonie de chambre n° 1*, op. 9, Schönberg jette un pont entre l'œuvre traditionnelle de Beethoven et une approche plus expérimentale, qui rappelle celle de Liszt dans sa *Sonate*. En 1906, Schönberg affirma d'ailleurs : « Maintenant, je sais ce que "composer" signifie. Il faut parvenir à un rapprochement intime entre la mélodie et l'harmonie [...], à un progrès sans précédent en matière d'émancipation des dissonances ». Pour Schönberg, l'aspect vertical (l'harmonie) et horizontal (la mélodie) devaient idéalement se rejoindre, et cette idée prit une forme concrète et ultime dans le système dodécaphonique qu'il développa plus

tard. Quant à cette *Symphonie de chambre*, il s'agit d'une œuvre encore profondément romantique et tonale – comme en témoigne tout particulièrement la très virtuose et fidèle transcription d'Eduard Steuermann réalisée en 1922 sur commande de la Société d'exécutions musicales privées de Vienne.

Les œuvres ici rassemblées prennent vie sur divers instruments : un Bechstein de 1860 à cordes parallèles pour Liszt (Hans von Bülow créa la *Sonate* sur un instrument similaire), un Streicher de 1870 (à cordes parallèles également, mais équipé d'une « ancienne » mécanique viennoise) pour Schumann et Brahms, et enfin, un Bechstein de 1899 à cordes croisées pour Schönberg. Au dix-neuvième siècle, les facteurs de pianos suivaient les compositeurs de près ! Enfin, en guise de bonus (numérique), vous découvrirez également le deuxième volet de la *Symphonie-Faust* de Liszt, *Gretchen*, S.513 (1854), dans une transcription de Liszt lui-même. Claudio Arrau déclara un jour que les élèves de Liszt savaient tous secrètement que la *Sonate* était un portrait de Faust...

Quoi qu'il en soit : Gretchen, Diotima, Clara Schumann, Bettina von Arnim sont autant de sources d'inspiration essentielles à ces partitions musicales intenses. Dans cette « guerre des romantiques », même Goethe peinait à garder l'équilibre : « Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan » [« L'éternel féminin nous élève »].

Jan Michiels

THE WAR OF THE ROMANTICS

In het midden van de negentiende eeuw werd er een bitse strijd gevoerd tussen conservatieve en progressieve componisten. De eerste interpreteerden de erfenis van Beethoven als een onevenaarbaar hoogtepunt, de tweede groep zag de titaan als een inspiratiebron voor een totaal nieuwe muziek. ‘Nieuwe wijn behoeft nieuwe vaten’ was het motto van Franz Liszt, die samen met Richard Wagner één van de sleutelfiguren was van de progressieve Nieuw-Duitse school. De conservatieven, waaronder Clara Schumann en Johannes Brahms, verkozen de klassieke vormen van de ‘absolute’ muziek als hun werkterrein. De zich op buiten muzikale bronnen inspirerende ‘programmamuziek’ werd door hen gekatalogeerd als onverenigbaar met het essentiële wezen van muziek. Wat Liszt en Wagner ‘*Zukunftsmusik*’ noemden, werd prompt afgedaan als ‘*Unmusik*’... Emblematisch voor deze meningsverschillen waren de reacties op de in 1853 voltooide *Pianosonate* in b-mineur, S.178, van Franz Liszt. Richard Wagner zei in 1855 : «De *Sonate* is onbeschrijfelijk mooi, groots, aandoenlijk, diep en nobel – precies zoals jij zelf». Terwijl Clara Schumann aan haar dagboek in mei 1854 het volgende toevertrouwde : «[...] niet één enkel klankidee, alles is helemaal verward ; geen enkele duidelijke harmonische expressie is hier te vinden.

En nu moet ik hem zelfs danken hiervoor. Verschrikkelijk.» (Liszt had inderdaad zijn *Sonate* opgedragen aan Robert Schumann als dank voor diens *Fantasie*, op. 17 uit 1839, die aan Liszt opgedragen was). Nochtans doet niets in Liszts partituur denken aan programmamuziek. Hij experimenteert wél met de klassieke vormen door de vier traditionele delen van een symfonie of sonate (snel openingsdeel, langzaam deel, scherzo, finale) in elkaar te laten overvloeien met de traditionele sonatevorm (expositie, doorwerking, reprise) als onderliggende basisstructuur. Dit worstelen met de Beethoveniaanse vorm was een constante in het midden van de negentiende eeuw. Ook Robert Schumann leverde hier baanbrekend werk. Op het einde van zijn leven echter concentreerde hij zich in zijn pianomuziek op kleinere poëtische vormen. In oktober schreef zijn vrouw Clara in haar dagboek : «Robert heeft vijf *Frühgesänge* gecomponeerd – opnieuw zeer originele stukken, maar moeilijk te vatten omdat er zó een vreemde stemming in heerst». Schumann droeg de ‘Gesänge der Frühe’ eerst op aan Diotima (de vrouwelijke hoofdfiguur uit Hölderlins roman *Hyperion*) – daarna wijzigde hij dit en droeg de cyclus op aan Goethes vertrouweling Bettina von Arnim. «Dit zijn stukken die de gevoelens beschrijven bij het aanbreken en verstrijken van de ochtenduren», schreef hij zelf aan zijn uitgever. Vandaag kan men zich terecht afvragen waar dan precies voor Clara de grens lag tussen de ‘absolute’ muziek van Schumann en de ‘programmamuziek’ van Liszt.

In de zomer van 1854 presenteerde de jonge Johannes Brahms aan Clara Schumann

zijn nieuwste werk – de *Variationen über ein Thema von Robert Schumann*, op. 9. Deze variatiereeks leest als een dagboek over de intense en gecompliceerde relatie tussen Robert, Clara en Johannes, die door Schumann als een soort messias werd geloofd. Het thema is het eerste *Albumblatt* uit Schumanns *Bunte Blätter*, op. 99. Clara had er al een variatiereeks (haar opus 20) op geschreven - en Brahms voegt daarenboven in zijn eigen tiende variatie een citaat toe uit een compositie van Clara (haar *Romance variée*, op. 3) die Robert dan weer had geïnspireerd tot een reeks *Impromptus* (zijn opus 5). Brahms exploreert in zijn opus 9 de klassieke vormtaal tot in het extreme, met onder andere ingenieus uitgewerkte canons. Maar de gloeiende intensiteit van deze muziek laat veel buitenmuzikale invloeden vermoeden...

Zowat een halve eeuw later kon een jonge componist het zich veroorloven om én van Wagner of Liszt én van Brahms of Schumann te houden : Arnold Schönberg verbond in zijn *Erste Kammersymphonie*, op. 9 het traditionele Beethoveniaanse handwerk met een experimentele vorm (die hier doet denken aan Liszts werkwijze in de *Sonate*). Schönberg zei zelf in 1906 : «Nu weet ik wat componeren is [...] hier wordt een zeer intieme toenadering gerealiseerd tussen melodie en harmonie [...] een grote vooruitgang in de emancipatie van de dissonant». Het verticale (harmonische) en het horizontale (melodische) aspect vielen idealiter samen voor Schönberg – dit idee vond dan ook zijn ultieme realisatie in het twaalftoonstelsel dat hij hierna zou ontwikkelen. Deze *Kammersymphonie* is evenwel nog een hoogst romantisch tonaal werk – zeker

in de uiterst virtuoze én getrouwe transcriptie die Eduard Steuermann ervan maakte voor het Weense *Verein für musikalische Privataufführungen* in 1922.

De werken die op deze samengebracht zijn worden tot leven gebracht op diverse instrumenten : een (rechtsnarige) Bechstein uit 1860 voor Liszt (Hans von Bülow speelde de officiële première van de Sonate op een dergelijk instrument), een (rechtsnarige) Streicher uit 1870 (maar met het ‘ouderwetse’ Weense mechaniek) voor Schumann en Brahms en een (kruissnarige) Bechstein uit 1899 voor Schönberg. In de negentiende eeuw volgden de pianobouwers de componisten op de voet ! En als (digitale) bonus krijgt u ook nog het tweede deel van Liszt’s *Faust-symfonie – Gretchen*, S.513 – uit 1854, in zijn eigen transcriptie te horen. Claudio Arrau beweerde ooit dat het een publiek geheim was onder Liszts studenten dat diens Sonate eigenlijk een Faust-portret was...

Wat er ook van zij : Gretchen, Diotima, Clara Schumann, Bettina von Arnim,... waren overduidelijk belangrijke inspiratiebronnen voor intense muzikale pagina’s en Goethe zelf bleef moeiteloos overeind in deze ‘war of romantics’ : «Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan».

Jan Michiels



JAN MICHIELS

Jan Michiels (°1966) studied with Abel Matthys at the Royal Conservatory of Brussels. From 1988 to 1993 he studied at the Hochschule der Künste in Berlin under the direction of Hans Leygraf - he was awarded an exceptional distinction for his interpretations of Bartók's Second concerto for piano and Ligeti's Etudes. He was Tenuto-laureate in 1988 ; in 1989 he won the international E.Durlet competition. In 1991 he was laureate of the international Queen Elizabeth Competition. In 1992 he was awarded the JeM/ Cera prize for musicians and in 1996 he was signed up as festival star of the Flanders Festival. He is also laureate of the 'Gouden Vleugels/KBC Muziekprijs' 2006. Jan Michiels is currently active as piano professor in the Koninklijk Conservatorium Brussel, where he also led the class of contemporary music for eight years. He conducted masterclasses in London, Murcia, Hamburg, Oslo, Montepulciano, Szombathely (Bartokfestival). He was jury member in several competitions (Brussels, Bolzano, ...). He obtained in 2011 a doctorate in the arts (with greatest distinction) by performing a 'teatro dell'ascolto', inspired by the 'New Prometheus' of Luigi Nono.. He regularly performs as a soloist or with chamber music ensembles (a.o. a piano duo, Ying Yang, with Inge Spinette) in several musical centres in Europe and Asia, with conductors such as Angus, Asbury, Baudo, Blunier, Boreycko, Edwards, Eötvös, Guerrero, Holliger, Latham-König, Kamu, Märkl, Meylemans, Nézet-Séguin, Ono, Pfaff, Rahbari, Rundel, Soustrot, Stern, Tabachnik, Tamayo, Zagrosek, Zender - but also with dance-productions of Anna Teresa De Keersmaecker, Vincent Dunoyer and Sen Hea Ha. His repertoire reaches from Bach to

today. Apart from his many radio recordings, he also recorded cd's with works from a.o. Bach, Bartók, Beethoven, Brahms, Busoni, Debussy, Dvorák, Janáček, Liszt, Rachmaninov, Ligeti, Kurtág and Goeyvaerts (these three last composers appreciated very much his interpretations). He realized different complete cycles on the concert stage: all Beethoven sonatas, all pianoworks of Schoenberg, Webern, Berg, Debussy, Bartok, Janacek, Ligeti and the complete chamber music with piano of Johannes Brahms.

www.michielsjan.be

