



LEONSKAJA

SOCIUM  
NN

## ROBERT SCHUMANN 1810–1856

### Variations

#### VARIATIONS ON THE NAME "ABEGG" IN F OP.1

1	Thema: Animato	0.48
2	Var. I	1.23
3	Var. II	1.09
4	Var. III	1.02
5	Var. IV: Cantabile	1.11
6	Finale alla Fantasia: Vivace	2.47

#### PAPILLONS OP.2

7	Introduction : Moderato	0.10
8	No.1 (Waltz)	0.40
9	No.2 (Waltz): Prestissimo	0.21
10	No.3 (Waltz)	0.48
11	No.4 (Waltz)	0.46
12	No.5 (Polonaise)	1.04
13	No.6 (Waltz)	0.54
14	No.7 (Waltz): Semplice	0.56
15	No.8 (Waltz)	1.12
16	No.9 (Waltz): Prestissimo	0.49
17	No.10 (Waltz): Vivo	2.00
18	No.11 (Polonaise)	3.37
19	No.12 (Finale)	2.02

SYMPHONIC ETUDES OP.13 ANH.

20	Thema: Andante	1.29
21	Var. I: Andante, Tempo del tema	1.47
22	Var. II: Meno mosso	2.17
23	Var. III: Allegro	1.43
24	Var. IV: Allegretto	3.28
25	Var. V: Moderato	3.25

SYMPHONIC ETUDES OP.13

26	Thema: Andante	1.28
27	Etude I (Var. 1): Un poco più vivo	1.20
28	Etude II (Var. 2): Andante	3.18
29	Etude III: Vivace	1.30
30	Etude IV (Var. 3): Allegro marcato	0.53
31	Etude V (Var. 4): Scherzando	1.24
32	Etude VI (Var. 5): Agitato	1.03
33	Etude VII (Var. 6): Allegro molto	1.46
34	Etude VIII (Var. 7): Sempre marcatissimo	2.16
35	Etude IX: Presto possibile	0.43
36	Etude X (Var. 8): Allegro con energia	1.22
37	Etude XI (Var. 9): Andante espressivo	2.14
38	Etude XII (Finale): Allegro brillante	7.35

THEME AND VARIATIONS IN E FLAT WoO 24 "GEISTERVARIATIONEN"

39	Thema: Leise, innig	1.52
40	Var. I	1.41
41	Var. II: Canonisch	1.48
42	Var. III: Etwas belebter	2.08
43	Var. IV	1.53
44	Var. V	2.51

**Sonatas**

PIANO SONATA NO.1 IN F SHARP MINOR OP.11

45	I. Un poco Adagio – Allegro vivace	13.38
46	II. Aria: Senza passione, ma espressivo	2.55
47	III. Scherzo: Allegrissimo	5.46
48	IV. Finale: Allegro un poco maestoso	13.16

PIANO SONATA NO.2 IN G MINOR OP.22

49	I. So rasch wie möglich	7.39
50	II. Andantino: Getragen	4.44
51	III. Scherzo: Sehr rasch und markiert	2.04
52	IV. Rondo	6.53

**ELISABETH LEONSKAJA** piano



The climax of this album of ambitious recordings by the master pianist of Schumann, Elisabeth Leonskaja, is her interpretation of the Symphonic Etudes Op.13, one of the most magnificent works of the piano repertoire. There are two known versions of this extensive opus: the original edition by Tobias Haslinger, which appeared in Vienna in 1837, and Schumann's self-edited version, published by Schubert & Co. in Hamburg in 1852, chosen for this recording. But what makes this presentation special is its new approach and beginning, based on the sketches and earlier draft-versions. Clara, who was responsible for the first complete publication (Breitkopf & Härtel), confessed in 1873, "I've copied some symphonic etudes for Simrock found among Robert's unpublished drafts, which he wanted to be printed as appendices. I was against the idea at the beginning, but many have insisted so strongly that I have finally given in." (Simrock 1873, Œuvre posth., Suite de l'Œuvre 13).

At the request of Friedrich Gustav Jansen, who published Robert's letters, she explains, "the symphonic etudes were probably written at the same time as the previously published pieces, but the composer himself decided to leave them out. I was later convinced by friends to publish them." Those friends included Johannes Brahms, who insisted on including the five pieces in the supplementary volume to the 1893 complete works. It was also Brahms who began the custom of reintroducing these pieces composed in Schumann's earliest composition period (1834/1835) to the published compositions, when he gave a public concert at Vienna's Gesellschaft der Musikfreunde on 17th March 1867 (concert programme on p.286 of Schott's new edition of complete works). Clara didn't follow his example, but Alfred Cortot, Alfred Brendel, and more recently Ragna Schirmer, all did, as well as many others. This new recording, however, doesn't represent the mix of styles that comes from such a practice, because these marvellously characteristic pieces are the earliest phase of the approach that was the object of Von Fricken's theme, and demonstrate a specific technique of variation. Each composition is highly creative, with fascinating timbre and harmony; a subliminal reflection of a meeting with Frédéric Chopin (his Op.2, for example), open to the free and unrestricted flow of melody. Leonskaja's artistic choice in these recordings is to accompany Schumann on his quest for a compositional method that serves as preparation for works with a more symphonic focus. This metamorphosis includes pieces such as *Davidsbündlertänze* Op.6, Sonata in F minor Op.14, *Kreisleriana* Op.16, and the Fantasy in C major Op.17. Leonskaja presents the foundations of this process, firstly by revealing the theme with the five posthumous variations, and then after a divisive pause, the complete work, beginning of course with the theme itself. This recording thus puts its audience in the position of opting for either the earliest emanation of a work in progress – something like a fragment of a visionary idea never allowed to reach fruition – or for an exemplary performance in the shape of a concise and distinctive mature version. However, by comparing the two representations the audience can experience not only how the essence of the variation fluctuates within the five pieces, as they explore directly the features of the theme; but at the same time the individual transformation evolving at the heart of each piece. It establishes a kind of motivic chain formation, exposing at the same time its own limitations. As it progresses, the music reveals its counterpoint and an urge for order and structure, giving rise to a work that neither recognises antecedents nor leaves room for consequents with such intensity or exuberant fantasy.

The idea of presenting here the concept behind this creative genesis has crystallised during the exchanges on the subject between the pianist and the author of this prologue.

Hans Joachim Köhler

## ROBERT SCHUMANN: MAGIC FOR THE EARS

This collection of Schumann's piano compositions recorded by Elisabeth Leonskaja relates to three aspects of the composer's character that I would like to examine here in more detail: his multiple personalities, his love of cryptograms and musical enigmas, and his passionate belief in spiritualism. Schumann was born in 1810, and lived through a crucial period in the union of metaphysics, philosophy, magic and music. These influences were especially important in the creation of his last works, perhaps more so than many musicologists and experts would recognise or consider.

In the last years of his life, Schumann claimed to hear spiritual voices that dictated music to him from the beyond. His spiritualist beliefs gave him the conviction that he himself had experienced communication with other-worldly entities, as he describes in a letter written to his friend Ritzhaupt in which he writes that music is "a language to communicate with the beyond". All documentation confirms that, indeed, the compositions of Schumann's last period were strongly influenced by his belief in the supernatural, spirits and mystery, and this belief is clearly evidenced in parts of his repertoire such as the Concerto for Violin in D minor WoO 23 (1853), the Variations WoO 24 (1854), and the *Scenes from Goethe's Faust* WoO 3 (1844–1853).

Spiritualism was a trend of thought that began to take form in 1848, following one of the first recorded cases of spiritual contact conducted in New York State by Kate, Margaret and Leah Fox. The phenomenon very quickly gained popularity and was given weight by the writings of Allan Kardec, a pedagogue who explored the possibility of communication with spiritual beings from other dimensions. Kardec finally published his spiritualist ideology, in *The Spirits' Book*, in 1857, a year after Schumann's death, and the book became the prologue to numerous studies written on the subject.

Schumann's passion for spiritualism grew from his interest in the work of Jean Paul (1763–1825), whom he greatly admired throughout his life. Jean Paul was a German writer who had adopted the French version of his name from an admiration for Rousseau, and had published a series of philosophical essays with which he established a theory based on communication with the spirit world through the channel of dreams. His best-known publications include *On the Natural Magic of Imagination* (1795), *On Dreams* (1796), and *A Look at the World of Dreams* (1813).

In a letter to the composer and pianist Ferdinand Hiller, Schumann mentions that he attended a séance, and claims to have been present at communications with spirits from other worlds using a method known as table-turning, where the table would move in response to spiritual communication creating a code of sounds similar to Morse. Through one of these sessions Schumann was able to communicate with the spirit of Beethoven, whom he asked about the rhythm of the two first bars of the Fifth Symphony.

Schumann suffered a very difficult period in his life and attempted suicide in 1854 by throwing himself in the Rhine. As a result, he was interned in a clinic and on 4th March he was transferred to Enderich Sanatorium. Immediately on his internment Schumann made vehement claims that he was communicating with spirits and began to use incoherent language. Clara Wieck, Joseph Joachim and Albert Dietrich all told how Schumann copied down the melodies of music he claimed was channelled to him by angels, demons and spirits from the beyond. He suffered from these delusions during the last years of his life until his death in a psychiatric centre on 29th July 1856, surrounded by his loved ones, but also by his ghosts and demons.

These recordings by Elisabeth Leonskaja include what can be said to be Schumann's most openly spiritual work, the *Ghost Variations* WoO 24 in E flat major (c.1854). This precious composition is a beautiful and simple melody in choral form that Schumann claimed to have received directly from the spirits of Mendelssohn and Schubert.

For modern scholars, the analysis of Schumann's compositions during this last period raises a series of difficult questions, contradictions, and paradoxes: to what point were his beliefs and his visions of phantasmagorical beings (imagined or not) relevant to the inspiration Schumann used to produce some of his most significant work? Did Schumann indeed experience visitations but was shut away in a sanatorium because traditional science was unable to explain these visions? These questions are difficult to answer. All the evidence suggests the life of Schumann embraced a fusion of mystical, philosophical, literary and musical experience that was all channelled into the composition of his music. To this can be added the possibility of two mental disorders, neurosyphilis (which was very common among the Romantics and which was characterised by visual and auditory hallucinations) and a bipolar disorder which could not yet be diagnosed and treated in those days.

There are also suggestions of these possible bipolar and dissociative identity disorders to be found in his music. Schumann was convinced that several personalities coexisted within his head, which he named Eusebius, Florestan and Raro. The three of them and Schumann formed a mystical brotherhood called the members of the Davidsbündler (the League of David), which Schumann created as a sort of Romantic spiritual logia with which to freely express his aesthetic opinions, and he referenced them particularly in the *New Magazine for Musicians* of Leipzig that he founded in 1834. A few years later in 1837 Schumann composed his Op.6 *Davidsbündlertänze* (revised 1850), which alludes to the fight against the Philistines, a metaphor that he adopted to name all those he hailed as the enemies of art and who have lurked behind the creativity of every era.

His multiple personalities may also have played an important role in his second work, *Papillons* Op.2 (1829–1831), which was conceived as a suite of twelve miniatures representing a masked ball. A story taken from Jean Paul's novel *Flegeljahre* (The Awkward Years) was also an inspiration for the piece. The novel tells of twin brothers Walt and Vult, who symbolise antagonistic concepts: romanticism and idealism opposed to rational and pragmatic materialism. The separation of these two concepts in twin personalities was no coincidence, mirroring Schumann's bipolarity. Moreover, the symbolism of the butterfly was deeply significant to the Romantics and for Schumann was a multi-faceted metaphor combining the human soul, freedom of thought, creative independence and the chrysalis as a symbol of initiation and revelation.

Another example of links to his multiple personalities is the Sonata for Piano No.1 in F sharp minor Op.11, composed between 1833 and 1835 (revised 1844), and written originally as a fandango. Described by Eric F. Jensen as "the strangest and least conventional of Schumann's sonatas", its first edition bears the annotation "Dedicated to Clara by Florestan and Eusebius".

One characteristic that is evident in several of Schumann's pieces is his indecision, seen in the various and seemingly unrelated names he gave the twelve Symphonic Etudes Op.13 (1833–1835, revised 1852) such as *Orchestral Character Studies of Florestan and Eusebius*, and *Studies in Variation Forms for Pianoforte*. The symphonic studies were created by Schumann from a theme composed by Ignaz Ferdinand von Fricken, the father of Schumann's ex-fiancée Ernestine. His own description of the music goes straight to the grain of its intellectual difficulty: "These etudes are not suitable for public audience, and it would be a shame for me to complain that the audience hadn't understood something that wasn't really intended for such appreciation, but only exists for its own sake."

One very difficult piece is the Sonata for Piano No.2 in G minor Op.22, composed by Schumann between 1830 and 1838, and which was his last attempt at a long sonata. Clara Schumann waited patiently for her husband to finish this piece after revising it several times, and asked him in 1838 to reduce the technical and conceptual complexity of the Presto passionato at the end, which Schumann did for the final version in 1839.

Another enigmatic aspect of Schumann's music is his love of incorporating cryptogram messages in his music. He began this tendency in his youth with the use of the *soggetto cavato* technique, whose symbolistic and cryptographic aspects made it popular among many Romantic composers.

Musical cryptography, alongside science, aesthetics, mathematics and entertainment, has been developing since the 15th century as an association between codes and music that has had specific practical applications such as sending encrypted messages from the intelligence services. Today we know that many other notable musicians, such as Giuseppe Tartini, Michael Haydn and Edward Elgar were fans of cryptology.

We can travel right back to Schumann's very first years of music, in fact to his very first composition, ABEGG Variations in F major Op.1. These variations were composed in Heidelberg between 1829 and 1830, and Schumann named them after a fictitious friend, Meta Abegg. It seems that Schumann took the surname as a musical cryptogram, from the notes A, B, E, G and G.

But Schumann also met a woman called Pauline von Abegg when he was 20 and dedicated this composition to her, as is indicated in the edition of his compositions for piano belonging to Clara Schumann. The Theme (Animato) is followed by five variations: 1. Energico, 2. Il basso parlando, 3. Corrente, 4. Cantabile and 5. Finale alla Fantasia, Vivace. All in F major apart from the fourth which is in A flat major.

Schumann's work includes other pieces of singular examples of musical code, such as his Opus 60 (1845–1848), 6 Fugues composed on the name of BACH (B flat, A, C, B) in homage to the German composer. Or *Carnaval* Op.9, (1834–1835) which uses the combination of notes S, C, H and A, (E flat, C, B natural and A). Schumann used various combinations of the letters from his own name that coincide with ASCH, the birthplace of his fiancée at the time, Ernestine von Fricken. These four letters are also part of the German word Fasching, which means carnival.

His early interest in musical messages can also be seen in his *Album for the Young* Op.68 (1848), in *Norse Song* which conceals a musical cryptogram in homage to his friend, the Danish composer Niels Gade (1817–1890). Schumann uses the letters of his name to create the melody through the notes G, A, D and E. And the collaborative sonata project for violin in F, A and E comes from the initials of violinist Joseph Joachim's motto "Frei aber einsam", (free but solitary). In this case Schumann contributed both Intermezzo and Finale, which were preceded by Albert Dietrich's Allegro and Johannes Brahms' Scherzo.

Schumann is not the only brilliant composer who claimed inspiration from angels, demons or spirits; in fact it could be considered fairly normal among composers of genius. But perhaps this recording might be experienced as a spiritualist session in which the roles have altered: with Schumann as the invoked spirit, Elisabeth Leonskaja the medium, and the listeners as the audience of the ritual, who will bring the music to life.

Luis Antonio Muñoz (b.1971, Madrid)

Musician, conductor, composer, researcher and presenter on Radio Clásica at Radio Nacional de España.

Author of the book *An Occult History of Music* and the radio programme *For the Laugh of Music*.

Translation: Suky Taylor

Les œuvres de cet enregistrement audacieux de la grande schumanienne Elisabeth Leonskaja atteignent leur apogée dans l'interprétation des *Études symphoniques en forme de variations* op. 13 de Robert Schumann, l'une des partitions les plus grandioses du répertoire pianistique. Il existe deux versions de cette composition imposante : l'édition originale de Tobias Haslinger publiée à Vienne en 1837 et celle de Schumann pour Schubert & Co. à Hambourg, datant de 1852, qui a été choisie pour cet enregistrement. Mais avec une nouveauté qui réside dans la consultation des ébauches et des avant-projets. Clara, responsable de la première édition complète (Breitkopf & Härtel), déclara en 1873 : « J'ai copié pour Simrock certaines études symphoniques faisant partie d'œuvres posthumes de Robert, qui voulait les faire imprimer en annexe. J'étais d'emblée contre cette idée mais les pressions étaient telles que je m'y suis finalement résolue. » (Simrock 1873, Œuvre posth., Suite de l'Œuvre 13).

À la demande de Friedrich Gustav Jansen, éditeur des lettres de Robert, Clara fit savoir que « les études symphoniques provenant des pièces posthumes ont été écrites à l'époque de l'édition de l'opus 13, mais le propre compositeur décida de ne pas les inclure. Puis des amis m'ont persuadé de les publier. » Parmi ces amis, Johannes Brahms insista pour que ces cinq pièces soient insérées dans le volume supplémentaire des œuvres complètes (1893). Et Brahms est aussi à l'origine de la tradition consistant à inclure dans l'ensemble de l'opus 13 ces cinq pièces appartenant à une période plus précoce de la composition (1834–1835), après les avoir jouées en concert à la Gesellschaft der Musikfreunde de Vienne le 17 mars 1867 (Programme du concert, page 286 de la nouvelle édition complète publiée par Schott). Clara ne suivit pas son exemple au contraire d'Alfred Cortot, d'Alfred Brendel et, plus récemment, de Ragna Schirmer, parmi de nombreux autres pianistes. Mais nulle trace dans notre enregistrement du mélange de style procédant de cette pratique car ces pièces caractéristiques magnifiques – qui sont le traitement le plus ancien du thème de von Fricken – révèlent une technique de variation très spécifique. Ces pièces d'un haut niveau créatif, fascinantes du point de vue de l'harmonie et du timbre, reflètent aussi d'une façon subliminale la rencontre avec Frédéric Chopin (son opus 2, par exemple) en laissant s'épancher un flux mélodique libre et illimité. Le choix artistique de Leonskaja consiste ici à accompagner Schumann dans sa quête d'une méthode de composition qui servirait de préparation à la création d'œuvres ayant une tendance symphonique. Cette métamorphose touche entre autres les *Davidsbündlertänze* op. 6, la Sonate en *fa* mineur op. 14, la *Kreisleriana* op. 16 ou la Fantaisie en *do* majeur op. 17. Leonskaja présente les pierres angulaires de ce processus en exposant tout d'abord le thème avec les cinq variations posthumes puis, après une pause en guise de séparation, joue l'œuvre entière qui débute, bien entendu, par le thème. Cette présentation des *Études* offre un double choix à l'auditeur qui peut l'entendre soit comme la toute première émanation d'un *work in progress* – comme un fragment d'une idée visionnaire condamnée à ne jamais se concrétiser – soit sous la forme d'une version mature, concise et particulière

dans une interprétation exemplaire. Toutefois, en comparant ces deux créations, l'auditeur peut non seulement expérimenter la fluctuation du principe de la variation dans les cinq pièces – qui explorent directement les éléments du thème – mais encore, en même temps, les mutations se produisant au cœur de chacune d'entre elles. Une sorte d'enchaînement de motifs s'établit, tout en révélant leurs limites. Au fur et à mesure de la progression de la musique, le contrepoint affleure ainsi qu'un fort désir d'ordre et de structure en donnant naissance à une œuvre sans antécédent et dont l'intensité et la fantaisie exubérante ne laisse place à aucune séquelle.

L'idée de présenter les pierres angulaires de la genèse de l'œuvre provient de la collaboration entre la pianiste et l'auteur de ce prologue.

Hans Joachim Köhler

## ROBERT SCHUMANN : MAGIE SONORE

Le répertoire que nous propose Elisabeth Leonskaja reflète trois aspects caractéristiques de Robert Schumann : sa personnalité multiple, son goût pour les cryptogrammes et les rébus musicaux ainsi que sa passion pour – et sa croyance dans – le spiritisme. Potentialisés par une époque où l'union entre la métaphysique, la philosophie, la magie et la musique avait atteint son apogée, ces aspects ont modelé les dernières années de la vie créatrice de Schumann et les ont inscrites sous le signe du mystère et de l'énigme, dont l'importance a sans doute été négligée par certains musicologues.

Au soir de sa vie, Schumann affirmait écouter les voix des esprits lui dictant leur musique depuis l'au-delà. En effet, pour lui qui croyait et s'intéressait avec passion au spiritisme, l'idée de la communication avec des entités appartenant à d'autres dimensions était un fait possible, qu'il avait expérimenté personnellement, et qu'il commente dans une lettre adressée à son ami Ritzhaupt en lui disant que la musique est « une langue de communication avec l'au-delà. » Toute la documentation confirme que les œuvres de la dernière étape de Schumann ont été fortement influencées par sa croyance dans le surnaturel, les esprits et le mystère, ce que nous pouvons apprécier dans une partie de son répertoire comme le Concerto pour violon en *ré* mineur WoO 23 (1853), les Variations WoO 24 (1854) ou les *Scènes du Faust de Goethe* WoO 3 (1844–1853).

Le spiritisme était un courant de pensée qui avait commencé à se dessiner en 1848 après que l'un des premiers cas de contact spirite ait été documenté dans l'État de New York, sous la conduite de Kate, Margaret et Leah Fox. L'intérêt pour ce phénomène augmenta très rapidement et aboutit à sa codification par Allan Kardec, pédagogue qui soutenait dans ses écrits la capacité de communication avec des êtres spirituels venant d'autres dimensions. Kardec élaborait finalement son idéologie spirite en 1857, un an après la mort de Robert Schumann, dans une œuvre intitulée *Le Livre des Esprits* qui allait être le préambule à de nombreuses publications sur ce thème.

La passion de Schumann pour le spiritisme est née à la lecture de l'œuvre de Jean Paul (1763–1825) qu'il admira profondément tout au long de sa vie. Jean Paul, écrivain allemand, avait francisé son nom en raison de son admiration pour Rousseau et avait publié une série d'essais philosophiques auxquels Schumann avait eu accès. Dans ces essais, Jean Paul établissait une théorie basée sur la possibilité d'une communication avec le monde spirituel en utilisant les rêves comme moyen de transmission. Soulignons certains titres parmi les plus importants : *Sur la magie naturelle de l'imagination* (1795), *Le songe* (1796) et *Un regard rapide sur le monde des rêves* (1813).

Dans une lettre adressée au compositeur et pianiste Ferdinand Hiller, Schumann commentait qu'il avait participé à une session de spiritisme ou séance. Dans cet écrit, Schumann affirme avoir assisté à des communications avec des esprits d'autres dimensions en utilisant la méthode de la « table tournante ». Une table, mise en mouvement par l'action de l'esprit contacté, établit un code de communication sonore, semblable au morse. Et c'est grâce à l'une de ces tables que Schumann réussit à communiquer avec l'esprit de Beethoven auquel il demanda entre autres « de préciser le rythme des deux premières mesures de la Cinquième Symphonie ».

Après avoir tenté de se suicider en se jetant dans le Rhin en 1854, il fut soigné dans une clinique puis, à sa demande, transféré à l'asile d'Endenich, le 4 mars de cette même année. Dès le début de son internement, Schumann affirma, sans aucun filtre idéologique, qu'il communiquait avec les esprits et commença à s'exprimer dans une langue apparemment incohérente. Selon Clara Wieck, Joseph Joachim et Albert Dietrich, Schumann disait entendre une musique imaginaire et l'écrivait en certifiant qu'il s'agissait de mélodies dictées par des anges, des démons ou des esprits de l'au-delà, qui l'accompagnaient dans sa souffrance durant les dernières années de sa vie. Et c'est à Endenich qu'il mourut le 29 juillet 1856, entouré de ses êtres chers, et aussi de ses fantômes et démons.

Son œuvre sans doute la plus spirituelle au sens strict se trouve dans cet enregistrement d'Elisabeth Leonskaja : les *Variations pour piano sur un thème original en mi bémol majeur* connues aussi comme *Variations sur le thème des esprits* WoO 24 (vers 1854)\*. Une composition basée sur un joyau, une mélodie simple et ravissante énoncée en forme de choral que Schumann affirmait avoir reçue « directement » de l'esprit de Mendelssohn et de Schubert.

L'analyse des œuvres de la dernière période de Schumann soulève une série de conflits, de paradoxes et de questions inquiétantes. À quel point ses croyances, ou la vision d'êtres fantasmagoriques (réels ou non) furent-elles déterminantes dans l'inspiration qui donna lieu à certaines de ses œuvres les plus significatives ? Schumann a-t-il vu des esprits et la science traditionnelle l'envoya dans un hôpital psychiatrique sans pouvoir expliquer ses visions ? Questions difficiles à trancher. Tout semble indiquer que, du vivant de Schumann, il se créa un amalgame d'expériences mystiques, philosophiques, littéraires et musicales qui façonnèrent sa musique. Caractéristiques auxquelles s'ajoutèrent les maladies mentales probables et sans doute des troubles bipolaires que l'on ne pouvait, alors, ni diagnostiquer ni soigner, en plus de la neurosyphilis (très commune chez les auteurs romantiques et qui se caractérise par la manifestation de symptômes hallucinatoires visuels et auditifs).

Schumann était évidemment conscient de son état, en particulier des différentes personnalités coexistant en lui, qu'il appelait Eusebius, Florestan et Raro. Ces trois personnages formaient, avec Schumann, une confrérie dénommée « Compagnons de David », une sorte de loge romantique et spirituelle créée afin de pouvoir exprimer librement ses opinions esthétiques, publiées dans la *Nouvelle Revue Musicale de Leipzig* qu'il avait fondée en 1834. Quelques années plus tard, en 1837, Schumann composa son opus 6 (révisé en 1850), dont le titre, les *Danses des Compagnons de David*, se réfère à la lutte contre les Philistins, une métaphore qui lui était utile pour désigner ceux qu'il appelait « ennemis de l'Art » et qui sont toujours présents, à l'affût, à toute époque.

Sa personnalité multiple pourrait aussi se retrouver dans le sujet principal de son opus 2, *Papillons* (1829–1831), conçu comme une suite de douze miniatures représentant un bal masqué. *Papillons* s'inspire aussi de la littérature de Jean Paul et particulièrement de son roman *L'âge ingrat* (*Flegeljahre*). Curieusement, le livre met en scène les frères jumeaux Walt et Vult qui représentent deux concepts antagoniques : le romantisme et l'idéalisme face au matérialisme pragmatique et rationnel. Et le hasard n'a probablement rien à voir dans l'attribution de ces deux concepts à deux jumeaux, comme un jeu de miroirs de la personnalité multiple de Schumann. Quant au titre, soulignons l'interprétation symbolique des papillons, qui acquièrent une signification poétique profonde chez les romantiques et qui, pour Schumann, sont une sorte de métaphore polyédrique représentant l'âme humaine, la liberté de pensée, l'indépendance créative et la transformation de la chrysalide comme symbole d'initiation ou de révélation.

La Sonate pour piano n° 1 en *fa* dièse mineur op. 11, composée entre 1833 et 1835, conçue à l'origine comme un Fandango, est aussi une œuvre liée à la personnalité multiple de Schumann. Décrite par Eric F. Jensen comme « la plus étrange et la moins conventionnelle des sonates de Schumann », elle porte, dans sa première édition, la dédicace : « Pour Clara, de Florestan et Eusebius. » De nouveau, ses deux alter ego.

Mais s'il existe une caractéristique qui définit Schumann dans certaines de ses œuvres, c'est l'indécision, que nous percevons aussi dans les titres les plus divers donnés aux douze *Études symphoniques* op. 13 (1834–1835 ; révisés 1852) : *Études de caractère orchestral de Florestan et Eusebius*, ou *Études en forme de variations pour le piano-forte*. Schumann écrivit les *Études symphoniques* sur un thème d'Ignaz Ferdinand von Fricken, père d'Ernestine, un amour de jeunesse du compositeur. « Ces études » selon le compositeur « ne sont pas aptes à être jouées en public et il serait lamentable de me plaindre de ce que les auditeurs ne comprennent pas ce qui, en réalité, n'était pas destiné à être applaudi de cette façon, mais existe seulement en tant que tel. »

La Sonate pour piano n° 2 en *sol* mineur op. 22 écrite entre 1835 et 1838 est, elle aussi, une œuvre présentant une grande difficulté et fut sa dernière tentative de composer une sonate de longue durée. Clara Schumann attendit patiemment que son époux termine cette sonate qui subit plusieurs révisions. Clara lui demanda même en 1838 de changer le *Presto passionato* du finale étant donnée sa complexité technique et conceptuelle ; le compositeur accepta et lui donna une forme définitive en 1839.

La passion pour la codification de messages dans la musique au moyen de cryptogrammes musicaux est l'un des nombreux aspects énigmatiques de la musique de Robert Schumann. Il acquit cette technique de composition durant sa jeunesse – faisant ainsi partie du grand nombre de jeunes compositeurs romantiques s'intéressant aux aspects symbolistes et cryptographiques – et qui trouvait son origine dans l'usage du *soggetto cavato*. \*\*

La cryptographie musicale, entre science, esthétique, mathématique et divertimento, s'est développée à partir du XV<sup>e</sup> siècle jusqu'à ce jour en tant que forme d'association entre codes et notes musicales qui eut des applications pratiques aussi concrètes que l'envoi de messages cryptés par des services d'espionnage. Tout comme Schumann, d'autres éminents compositeurs se sont passionnés pour la cryptologie, parmi lesquels, Giuseppe Tartini, Michael Haydn ou Edward Elgar.

Voyageons donc jusqu'aux premières années du catalogue des œuvres de Schumann. Abordons de fait sa première composition, intitulée *Variations ABEGG en fa majeur* op. 1. Ces variations ont été composées à Heidelberg entre 1829 et 1830, et leur titre est une allusion à un ami « fictif » de Schumann, s'appelant Meta Abegg. Schumann semble avoir utilisé ce nom comme un cryptogramme musical, par le biais de la représentation des notes musicales *la* (A), *si* bémol (B), *mi* (E), *sol* (G) et *sol* (G).

Mais Schumann, à vingt ans, connut une femme, Pauline von Abegg, à laquelle il finit par dédier cette œuvre, comme l'indique l'édition des œuvres pour piano réalisée par Clara Schumann. Le thème, *Thema (Animato)*, est suivi de cinq variations : 1. *Energico*, 2. *Il basso parlando*, 3. *Corrente*, 4. *Cantabile* et 5. *Finale alla Fantasia, Vivace*. Toutes sont en *fa* majeur sauf la quatrième, en *la* bémol majeur.

D'autres œuvres de Schumann offrent des exemples singuliers de codification de type musical. Par exemple, son opus 60 (1845–1848), *Six Fugues sur le nom de Bach*, basées sur les notes B (*si* bémol), A (*la*), C (*do*), H (*si*), en hommage évident à Jean-Sébastien. Ou *Carnaval* op. 9 (1834–35) où l'on trouve la combinaison des lettres-sons S–C–H–A, (*mi* bémol, *do*, *si* naturel et *la*). Schumann utilisa de fait plusieurs combinaisons des lettres de son nom coïncidant avec Asch, la ville de naissance de sa première fiancée, Ernestine von Fricken. Le mot Asch signifie aussi « cendre » et ses quatre lettres sont également incluses dans *Fasching*, Carnaval en allemand.

*L'Album pour la jeunesse* op. 68 (1848) nous offre un autre exemple de son intérêt juvénile pour les messages musicaux chiffrés : il contient en effet une *Chanson nordique* cachée dans un cryptogramme musical en hommage à son ami, le compositeur danois Niels Gade (1817–1890). Schumann utilise les lettres du nom de son ami pour créer la mélodie thématique G–A–D–E dont les notes sont *sol* (G), *la* (A), *ré* (D) et *mi* (E). Nous trouvons une équivalence dans le projet d'une œuvre collective, la Sonate pour violon F.A.E. dont les notes *fa, la, mi*, correspondent aux initiales de la devise du violoniste Joseph Joachim « *Frei aber einsam* », (libre mais solitaire). Schumann composa l'*Intermezzo* et le *Finale*, qui suivent l'*Allegro* d'Albert Dietrich et le *Scherzo* de Johannes Brahms.

Schumann n'est pas le seul compositeur génial reconnaissant s'être inspiré des anges, des démons ou des esprits. Je dirais plutôt que c'est assez commun chez les compositeurs géniaux ! Nous assistons ici à une séance spirite où les rôles ont changé : l'esprit invoqué est celui de Schumann, Elisabeth Leonskaja est le médium et nous sommes les témoins de ce rituel en faisant en sorte que la musique vienne à la vie et prenne tout son sens grâce à notre écoute.

Luis Antonio Muñoz (né 1971 à Madrid)

Musicien, chef d'orchestre, compositeur, chercheur et locuteur de Radio Clásica (Radio Nationale d'Espagne).

Auteur du livre *Historia Oculta de la Música* et du programme de RNE *Por Humor a la Música*

Traduction : Pierre Élie Mamou

\* Ndt. Le thème des Variations WoO 24 n'est que la reprise de celui du mouvement lent du Concerto pour violon écrit quelques mois auparavant, et Schumann prêtait ainsi à la dictée divine sa propre musique qui le persécutait du dehors. (Michel Schneider : *La tombée du jour*)

\*\* Ndt. *Soggetto cavato* : procédé consistant à attribuer (par assonance, entre autres) les syllabes d'un nom aux notes de la gamme.

Der dramaturgische Ziel- und Höhepunkt dieser ambitionierten Aufnahmen, die Elisabeth Leonskaja, eine Autorität unter den Schumann-Spielern, auf diesem Album vorstellt, ist die Interpretation der Symphonischen Etüden in Form von Variationen op. 13 von Robert Schumann, eines der grandiosesten Klavierwerke der Literatur überhaupt. Das umfangreiche Opus ist in zwei Versionen bekannt geworden, der Originalausgabe von Tobias Haslinger in Wien von 1837 und der von Schumann noch selbst redigierten Hamburger Ausgabe von Schuberth & Co in Hamburg von 1852, die auch dieser Edition zugrunde liegt. Das Besondere der vorliegenden Präsentation ist aber die Eröffnung eines neuen Zugangs zum Werk über die Berührung mit dem Kompendium der Skizzen und Entwürfe. Clara, die die erste Gesamtausgabe (Breitkopf und Härtel) verantwortet, bekennt 1873: „Ich schrieb für Simrock noch einige im Nachlaß Roberts gefundene Symphonische Etüden ab, da er sie als Anhang zu den andern drucken lassen wollte. Ich war von Anfang an sehr dagegen, wurde aber so bearbeitet, dass ich es schließlich doch tat.“ (Simrock 1873, Oeuvre posth., Suite de l'Oeuvre 13).

An den Brief-Herausgeber F. G. Jansen teilt sie auf dessen Anfrage mit: „Die symphonischen Etüden aus dem Nachlaß waren wohl zur selben Zeit wie die früher gedruckten geschrieben, aber vom Componisten selbst <ausgeschieden> zurückgelassen. Ich veröffentlichte sie später auf Zureden einiger Freunde.“ Zu ihnen muss Johannes Brahms gehört haben, der sich damit durchsetzte, diese 5 Stücke in den Supplementband der genannten ersten Gesamtausgabe (1893) einzubringen. Brahms selbst ist es auch, der eine Tradition ins Leben ruft, nämlich diese der frühesten Schicht der Komposition (1834/35) zugehörigen Stücke in einem öffentlichen Konzert in Wien, am 17. März 1867 im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde in die Reihe der gedruckten Stücke einzugliedern. (Konzertzettel auf Seite 286 der neuen Gesamtausgabe von Schott). Diesem Muster folgte zwar nicht Clara selbst, aber Alfred Cortot, Alfred Brendel und in der jüngsten Gegenwart Ragna Schirmer – neben vielen Ungenannten. Einer damit allerdings verbundenen Stilvermischung will das vorliegende Album nicht das Wort reden. Denn diese wunderbaren, das früheste Stadium der Bearbeitung des Von-Frickenschen Themas kennzeichnenden Stücke vertreten eine spezifische variative Technik. Sie sind höchst inspirierte, harmonisch und klanglich hinreißende Stücke, die unterschwellig auch die Begegnung mit Frédéric Chopin (z. B. dessen op. 2) reflektieren und einer ungehemmt frei fließenden Melodik Raum bieten. Diese künstlerische Entscheidung, die Leonskaja hier trifft, hat zum Ziel, Schumann auf der Suche nach einer Schaffensweise zu begleiten, die die Basis für die Gestaltung von Kompositionen mit sinfonischem Anspruch bereitet. Zu dieser Metamorphose gehören z. B. die Werke op. 6 (*Davidsbündlertänze*), Sonate in f-Moll op. 14, *Kreisleriana* op. 16 und C-Dur-Fantasie op. 17. Leonskaja bietet die Eckpfeiler dieses Prozesses: Zum ersten wird das Thema mit den 5 Variationen aus dem Nachlass geboten, dann, nach einer trennenden Pause, das Gesamtwerk, natürlich ebenfalls vom Thema ausgehend. Dieses Album versetzt den Hörer in die Lage, entweder die früheste Emanation des „works in progress“ – quasi als Torso, als Fragment einer visionären Vorstellung, die sich nicht zu Ende führen ließ – zu erfassen, oder die konzise charakteristische

Ausstrahlung der reifen, definitiven Version in einer beispielhaften Interpretation. Er kann aber auch durch den Vergleich der beiden Darstellungen erleben, wie sich das variative Prinzip innerhalb der 5 Stücke bewegt: die Stücke reflektieren auf Züge des Themas direkt, zugleich aber auf die in den einzelnen Stücken ausgebildeten Metamorphosen selbst. Eine Art der motivischen Kettenbildung etabliert sich, zeigt aber auch seine Grenzen. Später dann treten der Kontrapunkt und das Bestreben nach Gliederung und Ordnung ins Werk und es entsteht Musik, die keine Vorläufer hat, ja die auch in solcher Verdichtung und überschwänglichen Fantasie keine Nachfolger haben kann.

Diese Idee der Darbietung der Eckpfeiler einer schöpferischen Genese ist in direktem Kontakt zwischen der Pianistin und dem Autor dieses Vorworts entstanden.

Hans Joachim Köhler

## ROBERT SCHUMANN: MAGIE FÜR DIE OHREN

Das Repertoire, das Elisabeth Leonskaja hier vorstellt, spiegelt drei Aspekte von Robert Schumanns (1810–1856) Charakter wieder: seine multiple Persönlichkeit, sein Interesse für Kryptogramme und musikalische Rätsel sowie seine Leidenschaft für das Übersinnliche. Schumann wurde in eine Epoche hineingeboren, in der die Entwicklung hin zur Einheit von Metaphysik, Philosophie, Magie und Musik ihren Höhepunkt erreichte – Aspekte, die die späten Werke des Komponisten formten; sie sind noch wesentlich mehr von Mysterien und Rätseln umgeben, als es einige Musikwissenschaftler und Forscher in Betracht ziehen und anerkennen wollten. Diese Zeilen sollen zu einem neuen Blick auf die Dinge verhelfen.

Schumann berichtete in den letzten Jahren seines Lebens immer wieder, Stimmen von Geistern gehört zu haben, die ihm Musik aus dem Jenseits diktierten. Und für einen überzeugten Anhänger des Spiritismus wie ihn ist die Kommunikation mit anderen Dimensionen eine durchaus plausible Vorstellung, eine Erfahrung, die er am eigenen Leibe machte. So schreibt er in einem Brief an seinen Freund Ritzhaupt, dass die Musik für ihn „immer noch die Sprache ist, in der man sich mit dem Jenseits unterhalten kann“. Sämtliche vorliegenden Dokumente bestätigen daher die Annahme, dass die Werke der letzten Schaffensphase Schumanns stark von seinem Glauben an das Übersinnliche, an Geister und Mysterien beeinflusst sind. Dies wirkte sich auch aus auf Werke wie das Konzert für Violine und Orchester in d-Moll WoO 23 (1853), die Variationen über ein eigenes Thema WoO 24 (1854) oder die *Szenen aus Goethes Faust* WoO 3 (1844 bis 1853).

Der Spiritismus war eine geistige Strömung, die sich ab 1848 entwickelte, nachdem als einer der ersten Fälle der von Kate, Margaret und Leah Fox im Bundesstaat New York bekannt wurde. In kürzester Zeit nahm das Interesse für dieses Phänomen enorm zu, bis es durch Allan Kardec, einen Pädagogen, der in seinen Schriften grundsätzlich die Möglichkeit einer Kommunikation mit spirituellen Wesen und die Existenz anderer Dimensionen verteidigte, quasi als verbrieft galt. 1857, ein Jahr nach Robert Schumanns Tod, goss Kardec schließlich seine spiritistische Ideenwelt in eine feste Form: Er schrieb ein Buch mit dem Titel *Das Buch der Geister*, das der Vorreiter einer ganzen Reihe von Veröffentlichungen zu diesem Thema werden sollte.

Schumanns Leidenschaft für den Spiritismus wurde geweckt, nachdem er auf die Werke von Jean Paul (1763–1825) gestoßen war, den er ein Leben lang tief verehren sollte. Der deutsche Schriftsteller Jean Paul hatte seinen Namen aus Bewunderung für Jean-Jaques Rousseau französisiert, der eine Reihe philosophischer Essays veröffentlicht hatte, die Schumann in die Hände fielen. Darin legte Jean Paul die Theorie dar, dass eine Verständigung mit der spirituellen Welt mittels Töne als Kommunikationskanal möglich sei. Besonders hervorzuheben sind die Titel *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft* (1795), *Über das Träumen* (1796) und *Blicke in die Traumwelt* (1813).

In einem Brief an den Komponisten und Pianisten Ferdinand Hiller berichtete Schumann, er habe an einer spiritistischen Sitzung, einer „Séance“, teilgenommen. In diesem Schreiben hieß es, er habe Gespräche mit Geistern aus anderen Dimensionen geführt, und zwar mit Hilfe einer Methode, die als der „Sprechende Tisch“ bekannt war. Dieser Tisch bewegte sich angeblich durch das Eingreifen des Geistes, mit dem man in Verbindung trat, indem man einen sehr einfachen, Morsezeichen ähnlichen Klang-Code zur übersinnlichen Kommunikation festlegte. Dank eines solchen Tisches sei es ihm gelungen, mit Beethovens Geist in Kontakt zu treten, den er unter anderem fragte, „wie der Rhythmus der ersten 2 Takte der c-Moll-Symphonie wäre“!

Die schwierigste Etappe für den Komponisten beginnt 1854, als er nach dem Versuch, sich im Rhein zu ertränken, in eine Klinik eingeliefert und schließlich am 4. März desselben Jahres ins Sanatorium von Eendenich verlegt wird. Seit seinem ersten Klinikaufenthalt behauptete Schumann ohne jeglichen ideologischen Filter, er kommuniziere mit Geistern und begann, sich in anscheinend zusammenhangsloser Sprache zu äußern. Sowohl Clara Wieck als auch Joseph Joachim und Albert Dietrich berichten, dass Schumann imaginäre Musik hörte und sie notierte, und dass ihm die Melodien angeblich Engel, Dämonen oder Geister aus dem Jenseits diktierten. Diese begleiteten ihn während seiner letzten Lebensjahre in einem psychiatrischen Zentrum, wo er am 29. Juli 1856 an seinem schweren Leiden starb, umgeben von seinen Lieben, aber auch von seinen Gespenstern und Dämonen.

Das im engeren Sinne wohl spirituellste Werk Schumanns findet sich in dieser Einspielung von Elisabeth Leonskaja. Es sind die *Geistervariationen* WoO 24 in Es-Dur (1854). Diese Komposition ist ein Juwel, dessen wunderschöne, einfache Melodie wie ein Choral klingt und von der Schumann behauptete, er habe sie „direkt“ von den Geistern von Mendelssohn und Schubert erhalten.

Derzeit wirft die Analyse der Werke aus der letzten Schaffensperiode Schumanns eine Reihe von Fragen auf: Bis zu welchem Punkt war sein Glaube an phantasmagorische Wesen oder ihr vermeintlicher Anblick entscheidend für die Inspiration, der einige seiner bedeutendsten Werke entspringen sollten? Sah Schumann Gespenster und die traditionellen Mediziner sperrten ihn in eine Nervenheilanstalt, weil sie sich seine Visionen nicht erklären konnten? Diese Frage ist nicht leicht zu beantworten! Alles weist darauf hin, dass in Schumanns Leben mystische, philosophische, literarische und musikalische Erfahrungen zusammenkamen, die seine Musik formten – alles Fakten, zu denen sich möglicherweise zwei geistige Erkrankungen gesellten: die Neurosyphilis (eine unter romantischen Autoren weit verbreitete Krankheit, die sich in Symptomen wie optischen und akustischen Halluzinationen äußert) und eine bipolare Störung, die damals weder diagnostiziert noch behandelt werden konnte.

Was seine mögliche bipolare Störung oder multiple Persönlichkeit betrifft, gibt es mögliche Spuren in seiner Musik. Schumann war überzeugt davon, dass in seinem Kopf mehrere Persönlichkeiten wohnten, die die Namen Eusebius, Florestan und Raro trugen. Die drei bildeten zusammen mit Schumann selbst eine seltsame Bruderschaft, deren Mitglieder „Davidsbündler“ hießen – eine Art romantisch-spirituelle Loge, die 1833 mit dem Ziel gegründet wurde, die eigene künstlerische Meinung frei äußern zu können, vor allem mittels der *Neuen Zeitschrift für Musik* aus Leipzig, seit 1834. Wenig später, 1837 (revidiert 1850), komponierte Schumann sein op. 6 mit dem Titel *Davidsbündlertänze*, in Anspielung auf seinen Kampf gegen die Philister, eine Metapher, die ihm dazu diente, all diejenigen beim Namen zu nennen, die er als „Feinde der Kunst“ bezeichnete, die es immer gibt und die in jeder Epoche Unbehagen bereiten.

Möglicherweise lieferte seine multiple Persönlichkeit das Hauptthema seines zweiten Werkes: *Papillons* op. 2 (1829 bis 1831), das als Suite aus zwölf kleinen Miniaturen, die einen Maskenball darstellen, angelegt ist. Dies ist eine Geschichte, die auch auf Werken Jean Pauls beruht, dessen Roman *Flegeljahre* die Grundlage für die Handlung lieferte. Interessanterweise handelt der Roman von Zwillingenbrüdern, Walt und Vult, die zwei antagonistische Konzepte verkörpern: die Romantik und den Idealismus gegenüber dem pragmatischen und rationalen Materialismus. Die Verteilung dieser beiden Konzepte auf Zwillingenbrüder ist mit Sicherheit kein Zufall, stellen sie doch wie ein Spiegelpaar das bipolare Wesen Schumanns dar. Im Titel sticht das Sinnbild der Schmetterlinge ins Auge, von tiefer poetischer Bedeutung für die Anhänger der Romantik; für Schumann sind sie eine Art polyedrischer Metapher, die die menschliche Seele, die Freiheit des Denkens, die Unabhängigkeit im kreativen Schaffen verkörpern; und das Schlüpfen aus dem Kokon steht symbolisch für Initiation oder Erkenntnis.

Ein anderes Beispiel im Zusammenhang mit Schumanns multipler Persönlichkeit ist die Klaviersonate fis-Moll op. 11, komponiert zwischen 1833 und 1835 (revidiert 1844), die ursprünglich als Fandango konzipiert war. Sie wurde von Eric F. Jensen als „merkwürdigste und unkonventionellste der Schumann-Sonaten“ beschrieben. Ihrer ersten Ausgabe wurde der Satz „Clara zugeeignet von Florestan und Eusebius“ vorangestellt. Einmal mehr seine beiden Alter Egos.

Eine Eigenschaft Schumanns, die sich in einigen seiner Werke zeigt, ist seine Unentschlossenheit. So wurden seine zwölf Symphonischen Etüden op. 13 (1834 bis 1835, revidiert 1852) mit zahlreichen verschiedenen, gegensätzlichen Bezeichnungen versehen, z. B. *Etüden im Orchestercharakter von Florestan und Eusebius*, oder *Études en forme de variations*. Schumann schuf seine symphonischen Studien ausgehend von einem Thema aus der Feder des Komponisten Ignaz Ferdinand von Fricken, des Vaters von Ernestine, einer Jugendliebe des Komponisten. Schumanns eigene Beschreibung seines Werkes steht im Einklang mit dessen intellektuellem Anspruch: „Das passt nicht fürs Publikum, und dann wäre es lahm, wenn ich mich hintendrein beklagen wollte, es hätte etwas nicht verstanden, was für solchen Beifall nicht berechnet, und nur um seiner selbst willen da ist.“

Um ein ebenso schwieriges Werk handelt es sich auch bei der Klaviersonate Nr. 2 in g-Moll op. 22, die Schumann zwischen 1835 und 1838 komponierte. Sie stellte seinen letzten Versuch dar, eine Sonate größeren Ausmaßes zu schreiben. Clara Schumann wartete geduldig, dass ihr Mann dieses Werk vollendete, nachdem sie es mehrmals revidiert hatte und ihn schließlich 1838 darum bat, das am Ende stehende Presto passionato wegen seiner technischen und konzeptuellen Hürden zu ändern, eine Bitte, der er nachkam und dem Stück eine neue, endgültige Form gab, die 1839 erstmals gedruckt wurde.

Eine weitere mystische Eigenart im musikalischen Schaffen Robert Schumanns besteht in seiner Neigung, Botschaften in seinen Werken mittels musikalischer Kryptogramme zu verschlüsseln – eine Kompositionstechnik, die er sich in seiner Jugend zu eigen machte und durch deren symbolische und kryptographische Aspekte er das Interesse vieler junger Komponisten der Romantik auf sich zog. Ihr zugrunde lag der Einsatz der Technik des *soggetto cavato*.

Die musikalische Kryptographie, zwischen Wissenschaft, Ästhetik, Mathematik und Unterhaltung angesiedelt, entwickelte sich seit dem 15. Jahrhundert und bis in unsere heutige Zeit als Form, in der Buchstaben-Codes mit Musiknoten assoziiert wurden. Dies führte in der praktischen Anwendung sogar dazu, dass manche Geheimdienste sich dieser Methode für das Senden verschlüsselter Nachrichten bedienten. Wie Schumann fühlten sich auch andere berühmte Musiker von der Kryptologie angezogen, beispielsweise Giuseppe Tartini, Michael Haydn oder Edward Elgar.

Schumanns erste Komposition trägt den Titel *Abegg-Variationen* F-Dur op. 1. Diese Variationen wurden zwischen 1829 und 1830 in Heidelberg komponiert und erhielten ihren Namen in Anspielung auf den Familiennamen eines fiktiven Freundes von Schumann namens Meta Abegg. Allem Anschein nach hat Schumann den Namen als musikalisches Kryptogramm verwendet, nämlich mit den Noten A, B, E, G und G.

Außerdem kannte Schumann im Alter von zwanzig Jahren auch eine Frau namens Pauline von Abegg, der er schließlich dieses Werk widmete, wie in Clara Schumanns Ausgabe der Klavierwerke angemerkt wird. Das Thema (Animato) wird gefolgt von fünf Variationen. 1. Energico, 2. Il basso parlando, 3. Corrente, 4. Cantabile und 5. Finale alla Fantasia, Vivace. Alle stehen in F-Dur, mit Ausnahme der vierten, die in As-Dur steht.

Unter den Werken Schumanns gibt es noch weitere, die einzigartige Beispiele für musikalische Kodierungen darstellen, zum Beispiel sein Opus 60, die *6 Fugen über den Namen Bach* (1845 bis 1848) in denen die Buchstaben des Namens „Bach“ als Hommage an den deutschen Komponisten als Töne (B, A, C, H) verwendet werden. Oder der *Carnaval* op. 9 (1834 bis 1835), in dem die Kombination aus Buchstaben und Tönen S-C-H-A vorkommt. Schumann verwendete verschiedene Kombinationen aus den Buchstaben seines Namens, die dem Namen der Stadt ASCH, der Geburtsstadt seiner damaligen Verlobten Ernestina von Fricken entsprachen. Der Name der Stadt kann auch als „Asche“ interpretiert werden, und die genannten vier Buchstaben sind auch in dem Wort FASCHing, eben „Carnaval“, enthalten.

Auch im *Album für die Jugend* op. 68 (1848) finden wir ein Beispiel für das Interesse des jungen Schumann für verschlüsselte musikalische Botschaften, denn es enthält ein *Nordisches Lied*, das ein musikalisches Kryptogramm zu Ehren des dänischen Komponisten Niels Gade (1817–1890) verbirgt. Schumann bildet aus den Buchstaben des Namens ein melodisches Thema auf der Basis der Töne G, A, D und E. Auf ähnliche Art wurde bei der in Gemeinschaftskomposition entstandenen F.A.E.-Sonate für Violine und Klavier vorgegangen; die verwendeten Töne entsprechen den Anfangsbuchstaben der Devise des Geigers Joseph Joachim "Frei aber einsam". Zu diesem Projekt trug Schumann ein Intermezzo und das Finale bei (WoO 22, 1853); das Allegro stammt von Albert Dietrich, das Scherzo von Johannes Brahms.

Soviel sei zur Analyse der Musik Schumanns gesagt, die auf dieser Aufnahme zu hören ist. Allerdings muss auch erwähnt werden, dass Schumann nicht der einzige geniale Komponist ist, der von sich behauptete, er habe Eingebungen von Engeln, Dämonen oder Geistern empfangen. Unter genialen Komponisten ist dies offenbar ein recht verbreitetes Phänomen. Aber vielleicht können diese Informationen dazu beitragen, die Musik, die hier geboten wird, wie eine spiritistische Seance zu erleben: Statt eines ruckelnden Tisches dreht sich dieses Album, auf dem Elisabeth Leonskaja als Medium den Geist Robert Schumanns beschwört.

Luis Antonio Muñoz (\*1971, Madrid)

Musiker, Dirigent, Komponist, Forscher und Radiojournalist bei Radio Clásica des RNE (Radio Nacional Española).

Autor des Buches *Historia Oculta de la Música* (Geschichte der okkulten Musik) und des Radioprogramms *Por Humor a la Música* (Mit Humor zur Musik).

Übersetzung: Sophia Simon

Recording: 1–5.X.2018 & 30.VI.2019, Sendesaal, Bremen  
Recording Producer & Engineer: Christoph Franke  
Piano Tuner: Martin Henn  
Photography © Marco Borggreve  
A Warner Classics release,  
© & © 2026 Parlophone Records Limited

[warnerclassics.com](http://warnerclassics.com)

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved.  
Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting  
of this record prohibited.