

SCHUMANN

FANTASIE, OP. 17 · KREISLERIANA, OP. 16
KINDERSZENEN, OP. 15

MARC PONTUS

PIANO



 **BRIDGE**®

BRIDGE 9514

ROBERT SCHUMANN

[1810 - 1856]

Fantasy C-dur opus 17 (27:41)

- 1) I. Durchaus fantastisch und leidenschaftlich vorzutragen; Im Legenden-Ton (12:11)
- 2) II. Mäßig. Durchaus energisch
- III. Langsam getragen. Durchweg leise zu halten. (15:28)

Kreisleriana Opus 16 (27:30)

- 3) 1 - Äußerst bewegt (Extremely animated) (1:39)
- 4) 2 - Sehr innig und nicht zu rasch (7:21)
(Very inwardly and not too quickly)
Intermezzo I - Erstes Tempo - Intermezzo II - Erstes Tempo
- 5) 3 - Sehr aufgereggt (Very agitated) (3:48)
- 6) 4 - Sehr langsam (Very slowly) (3:09)
- 7) 5 - Sehr lebhaft (Very lively) (2:57)
- 8) 6 - Sehr langsam (Very slowly) (3:28)
- 9) 7 - Sehr rasch (Very fast) (2:28)
- 10) 8 - Schnell und spielend (Fast and playful) (2:37)

Kinderszenen Opus 15 (15:57)

- 11) 1 - Von fremden Ländern und Menschen
(Of Foreign Lands and Peoples) (1:32)
- 12) 2 - Curiose Geschichte (A Curious Story) (:46)
- 13) 3 - Hasche-Mann (Blind Man's Buff) (:21)
- 14) 4 - Bittendes Kind (Pleading Child) (1:01)
- 15) 5 - Glückes genug (Quite Happy) (:41)
- 16) 6 - Wichtige Begebenheit (An Important Event) (:39)
- 17) 7 - Träumerei (Dreaming) (1:59)
- 18) 8 - Am Camin (At the Fireside) (:43)
- 19) 9 - Ritter vom Steckenpferd (Knight of the Hobby-Horse) (:30)
- 20) 10 - Fast zu ernst (Almost too Serious) (1:36)
- 21) 11 - Fürchtenmachen (Frightening) (1:34)
- 22) 12 - Kind im Einschlummern (Child Falling Asleep) (1:58)
- 23) 13 - Der Dichter spricht (The Poet Speaks) (2:29)

MARC PONTUS
PIANO

The three works on this disc are a vibrant expression of a human experience reaching past any normal limits and constraints. Here, Schumann's musical language, much more than the merely biographical, gives us access to the composer's most intimate thoughts. In a well-documented life, the anecdotal can put us at a distance, even when reading Schumann's very personal and intimate letters to Clara. It is the compositions themselves which bring us closest to Schumann's world. It is indeed the distinctive achievement of this music that the personal and the abstract, life and musical syntax, are in full convergence. The excavation of its meaning takes place in its innermost musical substance.

Schumann's *Fantasie* strikingly signals the end of the classical style, the end of reference to pure proportions and the primacy and limits of reason. It is the romantic idea breaking through, like the flow of a river breaking the walls of a dam. It is the leap into the realm of emotion and intuition, a realm larger than reason, without limits. This breach of the classical style is especially powerful, as it confirms Schumann's reverence for the Beethovenian ideal, continuously exploding the classical limits of form and developmental procedures. In the first movement's coda a Beethoven quotation (from *An die ferne*

Geliebte) leaves no doubt about Schumann's devotion to the master. Indeed the original title of the composition references the "Obolen auf Beethovens Monument", but it is this subtly incorporated quote that is more relevant compositionally.

Although the *Fantasie* has strong sonata form elements, I treat it as a fantasy, large and unified, with a constantly fluctuating and forward energy. This energy should be highly responsive to the work's shifting content- the modifications of texture, changing densities, and dissemination of registers. Various elements of the texture and their interaction, in turn tragic, perilous, threatening, playful or a mixture of these, become more distinct when, for example, the trill structures enter the highly dramatic forward flow. The listener hears this as resembling a polyphony of textures, with the top line made of longer notes, below it the trill structures in downward motion, and still below that, the stirring figurations that include quick notes and obsessive basses, also in downward motion. These lower figurations have been proliferating from the very start. This heterophony reappears in different configurations throughout that first movement, where the sonata-elements yield to the pressure of the texture, transforming formal expectations.

The last movement is the middle movement, displaced to the end. This movement resonates, literally and figuratively, within the framework of the second movement. It extends the overall energy of the second movement, with its rhythmic definition, and its sound framework, a distant resonance of the vitality that is still surging. It also stretches forth as an unfinished extension of the magnificent formal ruins of the first movement.

In the *Kreisleriana* as well, texture is the main dynamic and defining structure. The nature of these textures determine tempi, volume and articulations. For example, in the middle section of the first piece of *Kreisleriana*, the change of texture demands that I take a decisively quicker tempo. In this opening, the texture pushes across bar lines and harmonic definition, transforming and challenging our perception. As in some of Beethoven's late writing, there is a strong anticipation of something not yet clarified, a desire that cannot yet take its shape, but its need is strongly felt and formulated. Schumann, like Beethoven, looks very far ahead, past the particular work he is working on, giving that work a vividness and vision pregnant with anticipation. As Shakespeare wrote: "there are many events in the womb of time that will be delivered".

In *Kreisleriana's* second piece, for the section between the two intermezzi, I have chosen to perform the text of the first published version. These intermezzi should be approached with a freedom that allows the phrase structure to flow unrestrained. In the third and fifth pieces, the manner in which one articulates the rhythmic cells reveals the nature and definition of these cells, which in turn defines the whole of these pieces.

Throughout the whole of *Kreisleriana*, small adjustments or larger modifications of tempi need to be flexible and adapt to changes in phrase articulations, dynamics or textural changes. In the final piece, I try to define the tempi that most closely shape the phrases and sets free their veiled incandescence.

It is remarkable how the tempi initially given, or approved by Schumann, in *Kinderszenen*, were all changed by Clara. The changes go as far as almost half tempo in one piece. The titles were added after completion of the pieces, accentuating that the character of these pieces reside in the musicale syntax itself. After the massive statements of the *Fantasie* and *Kreisleriana*, the *Kinderszenen* are miniature pieces, but not lesser. Their

unifying thematic elements form a single whole while retaining the individual and magical character of each piece.

Immersion in this music and its performance demands an intuitive and analytical mind, bringing to it a passion that is free from any sense of self-preservation. It demands similar traits from the listener.

—Marc Ponthus, New York City, January 2019



Bien que ces réflexions portent essentiellement sur certains aspects du langage musical, il est indéniable que la situation personnelle de Schumann est intrinsèque et immanente à ces œuvres. C'est ce qui caractérise sa musique: le personnel et l'abstrait, la vie et la syntaxe musicale, sont en accord intime. Ces œuvres sont l'expression d'une expérience intérieure au-delà de toute limite ordinaire, et c'est la syntaxe musicale qui nous donne accès à ce monde intime, beaucoup plus qu'une approche à travers la biographie, même par lecture directe des lettres passionnées de Schumann à Clara. Pour l'interprète, l'approfondissement, l'« excavation émotive » se trouve toute entière au cœur du langage musical.

La Fantaisie marque une fin dramatique au style classique, une fin du règne de la référence aux proportions pures et des limites du rationnel. C'est le concept romantique qui déferle, le saut dans l'intuitif, dans un monde qui dépasse les limites de la raison. Cette rupture du style classique est particulièrement poignante, éclairée par l'admiration singulière que Schumann avait pour l'idéal Beethovenien, qui éclatait constamment les limites de la forme classique et des systèmes de développement et de prolifération. Une citation de « *An die ferne Geliebte* » à la coda du premier mouvement ne nous laisse aucun doute. Le

titre original de l'œuvre « Obolen auf Beethovens Monument » n'en est qu'un signe, mais les fragments radicalement intégrés sont profondément signifiants.

Bien que le premier mouvement de la Fantaisie soit quasiment construit comme une forme sonate, je l'approche dans l'esprit d'une Fantaisie, large et unifiée, avec une énergie pressante en fluctuation et transformation constante. Les éléments formels sont fermement définis, mais agissent dans la structure globale alors que leur force cède sous la pression de l'intensité de la texture. Ces éléments se transforment et deviennent l'effondrement glorieux de l'expression formelle. L'énergie fluctuante s'accorde au contenu de la syntaxe, aux modifications de textures, leur transformation de densité, les mobilités et disséminations de registres. La souplesse des tempi et des phrases n'a rien d'arbitraire. Les différents éléments de texture, les différentes textures même, leur interaction inquiétante, tragique, périlleuse ou ludique, tour à tour ou même simultanément, devient explicite quand, par exemple, les structures de trilles apparaissent dans la progression dramatique. Au niveau de la perception, cela produit un semblant de polyphonie texturale, en plusieurs strates, la ligne supérieur formée de longue notes, en-dessous, les structures

de trilles en mouvement descendant et, encore en-dessous, les figurations instables de notes rapides et de basses obsessives. Ces figurations dans les registres de basse ont proliféré dès le début du mouvement. Cette syntaxe d'essence polyphonique, ou plus justement «hétérophonique», réapparaît à travers le premier mouvement dans diverses configurations parfois dissemblables.

Le dernier mouvement de la Fantaisie est le mouvement central déplacé vers le dénouement. Ce mouvement résonne, littéralement et figurativement, dans une extension du second mouvement, une extension de son énergie, de sa définition rythmique et sonore, de sa vitalité qui réapparaît et rejaille à plusieurs moments. C'est aussi une extension des ruines éclatantes de la forme du premier mouvement au-delà de ses propres limites.

Dans *Kreiseriana* aussi, les textures sont les éléments les plus déterminants. Leurs natures définissent les dynamiques, tempi, articulations des rythmes. Par exemple, le changement de texture dans la partie centrale de la première pièce exige, pour moi, un tempo résolument plus rapide. Au tout début, la texture est aussi étonnement original, poussant et traversant

en un seul jaillissement les barres de mesures et la progression harmonique, transformant notre perception. La verticalité nécessaire à l'intégrité de la structure est débordée par la force du mouvement de l'énergie. Comme dans les œuvres de la dernière période de Beethoven, le langage musical crée une anticipation non encore formé ou clarifié, mais sa nécessité inaltérable est fortement ressentie. L'imagination de Schumann, comme Beethoven, va toujours de l'avant, son regard au-delà même de l'œuvre en cours, imprégnant cette œuvre d'une anticipation vitale.

Dans la deuxième pièce, pour la section entre les deux intermezzi, j'utilise la version de la première publication. Ces deux intermezzi doivent être pensés avec une souplesse et une liberté qui permettent aux structures de phrases un mouvement naturel sans contrainte. Dans les troisième et cinquième pièces, la manière d'articulation des éléments rythmiques révèle leur nature et définit l'unité de ces pièces. Dans l'ensemble des Kreisleriana, de légères altérations ou des changements radicaux de tempi doivent se plier ou s'accorder aux changements des articulations de phrases, aux changements dynamiques ou de textures. Dans la dernière

pièce, j'essaie de définir les tempi qui permettent de former les phrases au plus près et de libérer leur incandescence voilée.

Les tempi donnés ou approuvés initialement par Schumann, pour les Kinderszenen, ont tous été changés par Clara. Les différences vont aussi loin que près de la moitié du tempo pour une des pièces. Les titres individuels de ces Kinderszenen ont été ajoutés après la composition, mettant l'accent sur le fait que leur caractère se trouve bien dans la syntaxe musicale. Contrastant l'impact massif de la Fantaisie et de Kreisleriana, les Kinderszenen sont des miniatures, mais non de moindre importance. Leurs éléments thématiques communs font un tout de l'ensemble en retenant leurs idiosyncrasies individuelles, leurs envolées ou résonnances magiques.

Se plonger dans la musique de Schumann demande de la part de l'interprète un esprit analytique intuitif, et une passion jusqu'à l'extrême vulnérabilité et au-delà. Sans doute les mêmes exigences sont-elles requises de l'auditeur.

—Traduit de l'Anglais par l'auteur

Marc Ponthus pioneered the monographic solo piano recital of leading avant-garde composers of the 50s and 60s, devoting entire programs to composers including Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen and Iannis Xenakis. He frequently performs landmark works of the past, juxtaposing them with the great works of our time. At the Moscow conservatory, he paired Beethoven's "*Hammerklavier*" Sonata with Pierre Boulez's *Second Sonata*. Other Ponthus recital pairings include Bach's *Goldberg Variations* with Xenakis's *Herma*, and Schumann's *Kreisleriana* with Stockhausen's *Klavierstück X*.

Marc Ponthus has recorded the complete piano music of Xenakis (Neuma 1014) and Pierre Boulez *The Complete Music for Solo Piano* (Bridge 9456A/B). Mr. Ponthus is a genuine polymath, and has conducted, staged and directed numerous contemporary chamber works, has written and directed short films which explore alternative concepts of narrative, and composes under the "nom de plume" Οὔτις. Mr. Ponthus edited and wrote the preface for a book on the music of Elliott Carter (Pendragon Press), and has written for *The Independent* in London. Marc Ponthus is a recipient of the Tanne Foundation's Award for achievement in the arts, and is the Director/Founder of the *Institute and Festival for Contemporary Performance* in New York City.

Recorded at the American Academy of Arts and Letters (New York City) on Steinway CD 398
December 4th and 5th, 2017

Producer/ Ingenior: Jeanne Velonis

Editing: Jeanne Velonis

Piano Technician in Attendance: Michael Talley (Steinway Concert Department)

Cover / Traycard Photograph: Josue Nunez

Graphic Design: Casey Siu

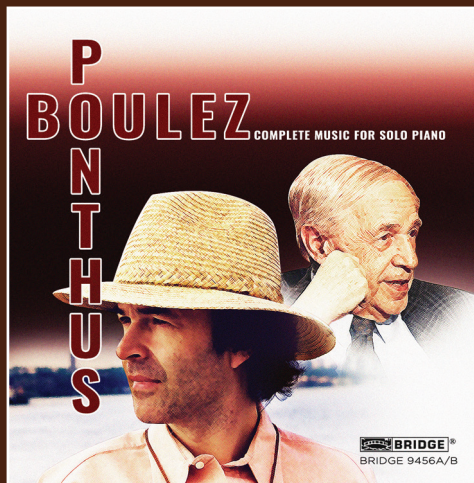
Executive Producers: Becky and David Starobin

This is a sponsored project of the New York Foundation for the Arts

For Bridge Records: Barbara Bersito, Doron Schächter
Casey Siu, and Robert Starobin

Robert Starobin, webmaster | Email: becky@bridgerecords.com
Bridge Records, Inc. • 200 Clinton Ave • New Rochelle, NY • 10801
www.BridgeRecords.com

THE COMPLETE SOLO PIANO MUSIC OF PIERRE BOULEZ
MARC PONTIUS, PIANO



DEUXIÈME SONATE · DOUZE NOTATIONS
INCISES · PREMIÈRE SONATE
UNE PAGE D'ÉPHÉMÉRIDE · TROISIÈME SONATE

ROBERT SCHUMANN

1-2) FANTASIE, OP. 17 [27:41]

3-10) KREISLERIANA, OP. 16 [27:30]

11-23) KINDERSZENEN, OP. 15 [15:57]

MARC PONTIUS

PIANO

 **BRIDGE**®
BRIDGE 9514

 **DDD**
Total Time: 71:08

© and © 2019, Bridge Records, Inc.
200 Clinton Avenue New Rochelle, NY 10801
Manufactured in the USA · All Rights Reserved

