

Schumann
and E. T. A. Hoffmann

Fantasiestücke op. 12

Kreisleriana op. 16 (1. Fassung)

Nachtstücke op. 23

Schumann
und E. T. A. Hoffmann

Florian Uhlig
Piano



hänssler
CLASSIC

Robert Schumann (1810-1856)

Fantasiestücke op. 12 (1837, erschienen 1838)

Heft I

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | Nr. 1 Des Abends
(Sehr innig zu spielen) | 3:32 |
| 2 | Nr. 2 Aufschwung (Sehr rasch) | 3:01 |
| 3 | Nr. 3 Warum? (Langsam und zart) | 2:09 |
| 4 | Nr. 4 Grillen (Mit Humor) | 3:38 |

Heft II

- | | | |
|---|---|------|
| 5 | Nr. 5 In der Nacht
(Mit Leidenschaft) | 4:00 |
| 6 | Nr. 6 Fabel (Langsam – Schnell – Langsam –
Schnell – Langsam – Immer langsamer) | 2:34 |
| 7 | Nr. 7 Traumes Wirren (Äußerst lebhaft) | 2:38 |
| 8 | Nr. 8 Ende vom Lied (Mit gutem Humor –
Etwas lebhafter – Tempo I) | 5:14 |
| 9 | Klavierstück f-Moll: Feurigst
(zu den Fantasiestücken op. 12 gehörig)
(1837, erschienen 1958) | 1:18 |

Kreisleriana. Fantasien für Piano-Forte op. 16 (1838, erschienen 1838)

- | | | |
|----|---|------|
| 10 | Nr. 1 Äußerst bewegt | 2:13 |
| 11 | Nr. 2 Sehr innig und nicht zu rasch –
Intermezzo I: Sehr lebhaft – Erstes Tempo –
Intermezzo II: Etwas bewegter – Langsamer
(erstes Tempo) | 7:38 |

- | | | |
|----|---|------|
| 12 | Nr. 3 Sehr aufgeregter – Etwas langsamer –
Erstes Tempo – Noch schneller | 4:28 |
| 13 | Nr. 4 Sehr langsam – Bewegter –
Erstes Tempo – Adagio | 3:46 |
| 14 | Nr. 5 Sehr lebhaft | 3:11 |
| 15 | Nr. 6 Sehr langsam /
Durchaus leise zu halten –
Etwas bewegter – Erstes Tempo | 3:50 |
| 16 | Nr. 7 Sehr rasch – Etwas langsamer | 2:11 |
| 17 | Nr. 8 Schnell und spielend | 3:47 |

Nachtstücke op. 23 (1839, erschienen 1840)

- | | | |
|----|--|------|
| 18 | Nr. 1 Mehr langsam, oft zurückhaltend | 4:26 |
| 19 | Nr. 2 Markiert und lebhaft – Presto | 4:46 |
| 20 | Nr. 3 Mit großer Lebhaftigkeit –
Noch lebhafter | 3:32 |
| 21 | Nr. 4 Ad libitum – Einfach – Adagio | 3:00 |

Total Time: 75:18

Florian Uhlig, Klavier

Robert Schumann Sämtliche Klavierwerke 11

Seit etwa 60 Jahren sind immer wieder Versuche unternommen worden, Robert Schumanns Gesamtwerk für Klavier zu zwei Händen, einen faszinierenden Kosmos von großer Vielfältigkeit und Bandbreite zwischen hochvirtuosen Stücken für den Konzertsaal und wertvoller Literatur für den Klavierunterricht, auf Tonträgern festzuhalten. Diese ebenso reizvolle wie schwierige Aufgabe wurde leider, ganz abgesehen von rein künstlerischen Mängeln, nicht immer mit der gebotenen Sorgfalt angegangen, so dass keine dieser Aufnahmen das Prädikat „Gesamtaufnahme“ zu Recht trägt. Da Schumann eine Reihe von Werken (*Impromptus* op. 5, *Dauidsbüdlerlertänze* op. 6, *Symphonische Etüden* op. 13, *Concert sans Orchestre* bzw. *Sonate f-Moll* op. 14 und *Kreisleriana* op. 16) in zwei mehr oder weniger divergierenden Fassungen publiziert hat, ist es unstatthaft, unter dem Etikett „Gesamtaufnahme“ nur eine dieser Fassungen einzuspielen oder gar die Fassungen in unseriöser Weise miteinander zu verquicken. Dabei wurden auch an entlegenen Stellen veröffentlichte oder unveröffentlichte Werke sowie Fragmente, die sich ohne waghalsige Spekulationen leicht ergänzen lassen, bisher nur in Ausnahmefällen berücksichtigt.

Diese auf 15 CDs angelegte erste wirkliche Gesamtaufnahme der zweihändigen Klavierwerke von Robert Schumann durch Florian Uhlig versucht erstmals, mit thematisch sinnvoll konzipierten CDs (z. B. „Robert Schumann und die Sonate“, „Der junge Klaviervirtuose“, „Schumann in Wien“, „Schumann und der Kontrapunkt“, „Variationen“) alle originalen Klavierwerke zwischen 1830 (*Abegg-Variationen* op. 1) und 1854 (*Geister-Variationen*) nach den neuesten textkritischen Ausgaben und/oder Erstausgaben zu präsentieren. Mehrere dieser CDs enthalten auch Erstaufnahmen. Die Booklets von Joachim Draheim, der einige der Werke entdeckt und/oder ediert hat, erhellen die biographischen und musikgeschichtlichen Hintergründe der jeweiligen Werkgruppe.

Schumann und E. T. A. Hoffmann

Für Robert Schumann, Sohn eines Buchhändlers, Verlegers, Schriftstellers und Übersetzers, spielte die Welt der Literatur zeitlebens eine besondere Rolle. Lange schwankte er, ob er Musiker oder Schriftsteller werden sollte. Als Schüler des Zwickauer Gymnasiums, wo er einen literarischen Schülerverein gründete, und als Jurastudent wider Willen in Leipzig und Heidelberg schrieb er Gedichte, (Fragment gebliebene) Dramen und Romane, über-

setzte u. a. Sophokles, Theokrit, Bion, Moschos, Tibull, Horaz, Petrarca und Ossian; als Herausgeber und Besitzer der führenden Musikzeitschrift Europas, der von ihm 1834 gegründeten und bis 1844 geleiteten *Neuen Zeitschrift für Musik* in Leipzig, profilierte er sich sehr schnell als ebenso brillanter wie einflussreicher Essayist und Musikschriftsteller. Mit Sprache und Literatur setzte er sich nicht nur als Komponist von Liedern, Chorwerken und Opern auseinander, sie bestimmten auch das ästhetische Konzept seiner Instrumentalmusik in größerem Umfang, sei es durch inhaltliche Anregungen oder in der Wahl von passenden Überschriften.

Neben Jean Paul, seinem erklärten Lieblingsschriftsteller, der auch seinen literarischen Stil prägte, waren es Byron, Shakespeare, Goethe, Heine, Eichendorff, Rückert und Hölderlin, neben vielen anderen, zum Teil heute ganz vergessenen Autoren, denen sein lebhaftes und fachkundiges Interesse galt. Spätestens 1831 entdeckte er auch den 1822 verstorbenen legendären Komponisten, Dirigenten, Schriftsteller und Juristen Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, der 1776 in Königsberg geboren worden war. Im Tagebuch heißt es in diesem Jahr: „Abends im verdammten E. T. A. Hoffmann gelesen... Man wage kaum zu athmen, wenn man Hoffmann liebt.“ (5. Juni), „Herr Gott! Was für ein

Geist!“ (21. Juli). Mehrmals erwog Schumann, aus Hoffmanns *Doge und Dogaresa* und *Die Bergwerke von Falun* ein Opernlibretto zu machen; Entwürfe dazu sind erhalten. Am meisten aber hat ihn wohl der Musikschriftsteller und Rezensent Hoffmann fasziniert, während er dessen damals weitgehend vergessene, noch stilistisch im 18. Jahrhundert verwurzelte, teils aber hochinteressante Kompositionen, darunter die frühromantische Oper *Undine*, wohl nicht kannte, mit Ausnahme der Oper *Aurora*, deren Partitur er Ende 1838 in Wien durchsah.

Hoffmann hat sich aber zeitlebens als Musiker gefühlt, das heißt als Kapellmeister und Komponist, als der er wenigstens zeitweise mit Erfolg wirkte – alle anderen Tätigkeiten, auch der Brotberuf als Jurist und preußischer Staatsbeamter, den er gewissenhaft ausfüllte, mussten sich diesem Lebensentwurf unterordnen. Der Weg zum Schriftsteller eröffnete sich ihm durch die Musik, denn er schrieb seit 1809 für die im frühen 19. Jahrhundert wichtigste musikalische Fachzeitschrift, die Leipziger *Allgemeine Musikalische Zeitung* zunächst Rezensionen von Notenneuerscheinungen (darunter auch Werke Beethovens, den er sehr verehrte), dann auch musikalische Novellen wie *Ritter Gluck* oder *Don Juan*, sowie satirische Essays, die später als *Kreisleriana* in den *Fantasiestücken*

in *Callots Manier* publiziert wurden, die mit dem Untertitel *Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten* und mit einem Vorwort von Jean Paul in Form einer witzigen fiktiven Rezension 1814/15 in Bamberg erschienen. Es ist faszinierend zu sehen, wie der Musiker und Schriftsteller Hoffmann durch seine eigenwillige Deutung von Mozarts *Don Giovanni* und Werken Beethovens (Klaviertrios op. 70, 5. Sinfonie c-Moll op. 67), also Werken, die wir heute der Wiener Klassik zuordnen, zum Schöpfer einer neuen romantischen Musikästhetik wurde.

Schon im ersten Jahrgang seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* druckte Schumann am 22. Dezember 1834 eine *Musikalische Phantasie aus Kreisleriana* von E. T. A. Hoffmann ab. Noch in seinem *Dichtergarten*, einer Anthologie von Äußerungen über Musik von der Bibel, den antiken Schriftstellern bis zur Gegenwart, an der Schumann kurz vor seinem geistigen Zusammenbruch im Februar 1854 arbeitete, finden sich Auszüge aus den *Kreisleriana* in den *Fantasiestücken* unter der Überschrift *Beethovens Instrumentalmusik*, darunter die zentralen Sätze: „Sie [= die Musik] ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. – Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orcus. Die Musik schließt dem Men-

schen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.“

Dass Titel aus der Literatur und der bildenden Kunst, für die Schumann auch einiges Interesse hatte (*Novelletten*, *Blumenstück* (nach Jean Paul), *Arabeske*, *Humoreske*, *Märchenbilder*, *Märchenerzählungen*), von Schumann und nach ihm von vielen anderen Komponisten als Titel für Musikstücke adaptiert wurden, darf nicht zu dem Fehlschluss führen, dass es sich dabei um Programmmusik handelt. Die Titel wurden immer erst nach der Komposition gewählt und oft noch ausgetauscht, als „feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung“, wie Schumann in Bezug auf die *Kinderszenen* op. 15 an seinen ehemaligen Lehrer Heinrich Dorn am 5. September 1839 schrieb.

1841 äußerte Schumann in einer Rezension (der *Lieder ohne Worte* op. 4 von Julius Schäffer): „Es gibt geheime Seelenzustände, wo eine Andeutung des Komponisten durch Worte zu schnellerem Verständnis führen kann und dankbar angenommen werden muß.“ Dies gilt ganz besonders für die drei Werke auf dieser CD, deren Titel Schumann bei E. T. A. Hoff-

mann fand. Neben den *Fantasiestücken* (op. 12), die er noch weitere drei Male verwendete (op. 73 für Klarinette und Klavier, op. 88 für Klaviertrio und op. 111 für Klavier) und den in den *Fantasiestücken* enthaltenen *Kreisleriana* konnte er den Titel „Nachtstück“ schon bei seinem Idol Jean Paul finden.

Hoffmanns *Nachtstücke*, herausgegeben von dem Verfasser der *Fantasiestücke in Callot's Manier* erschienen 1817 in Berlin in zwei Teilen; die bekannteste Erzählung ist *Der Sandmann* im ersten Teil, die Vorlage zum Olympia-Akt in Jacques Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen*. Helmut Prang schreibt dazu: „Hier wendet sich der Dichter der in der Romantik neuentdeckten Nachtseite des Lebens und der Natur zu, dem Bedrohlichen und dem Unheimlichen im Menschen, den dunklen Kräften von Verbrechen und Haß oder den dämonischen Mächten von Wahnsinn und Verzweiflung.“ Wie austauschbar solche Titel sein können, zeigt die Beobachtung, dass einige der Stücke aus den *Fantasiestücken* op. 12 (*Des Abends, Grillen, In der Nacht, Traumes Wirren*) auch als *Nachtstücke* hätten bezeichnet werden können.

Fantasiestücke op. 12

„Ich mag wohl Schwierigeres und Größeres dem Umfang nach geschrieben haben – nichts aber..., was mir so leicht vom Herzen gegangen wäre, als gerade diese kleinen Stücke. Und darum lege ich gerade Ihnen sie vor. Möchten Sie mir ein Wort sagen, ob sie auch den Weg zu andern Herzen finden, den sie so sehnlich suchen, und ob ich mir zutrauen dürfte, noch einiges zu vollbringen, was sich, ohne zu sehr erröthen zu müssen, wohl auch vor ein Meisterauge, wie das Ihre, stellen könnte, wie ich es, lernend und lebend in der Kunst, ja so gern möchte.“

Mit diesen Worten übersandte Robert Schumann am 9. Februar 1838 seine *Davidsbündlertänze* op. 6 und die gerade eben in 2 Heften bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienenen *Fantasiestücke* op. 12 an Louis Spohr in Kassel, der sich darüber in einem Brief an Schumanns Freundin Henriette Voigt vom 22. April äußerte: „Auch freuen wir uns darauf, Herrn Schumann kennen zu lernen, dessen Compositionen wir theilweise sehr liebgewonnen haben, besonders die Phantasiestücke.“ Der achtheilige Zyklus, den Spohr sich von seiner zweiten Frau Marianne, einer ausgezeichneten Pianistin, vorspielen ließ, und den er später auch von diesem selbst mit Anteilnahme hörte, zählt

zu den wenigen Werken aus Schumanns früher Schaffensperiode, die sich schon bald nach ihrem Erscheinen größerer Beliebtheit erfreuten. Am 27. Oktober 1839 konnte er seiner Braut Clara Wieck stolz verkünden, dass bereits zwischen 250 und 300 Exemplare verkauft worden waren, obwohl die zeitgenössische Musikpresse die Ausgabe fast vollständig ignorierte.

Der in Wien konzertierenden Clara empfiehlte Schumann am 29. November 1837: „Zum öffentlichen Spielen passt wirklich nichts von meinen Sachen allen. Doch in den Phantasiestücken eines ‚In der Nacht‘ u. eines ‚Traumeswirren‘.“ Nachdem Clara, die mit Ungeduld mehrmals nach dem neuen Werk gefragt hatte, dort ein Exemplar erhalten hatte, bat er sie am 12. Februar 1838 um ein Urteil: „Schreib mir, wie Dir die Phantasiestücke u. Davidsbündlertänze gefallen – aufrichtig, nicht wie Deinem Bräutigam, sondern wie Deinem Mann – hörst Du? Die Traumes Wirren, denk' ich, kannst Du mit dem ‚Abend‘ einmal öffentlich spielen. ‚In der Nacht‘ scheint mir zu lang.“

Clara antwortete am 3. März: „Meine Lieblingsstücke sind die Fabel, Aufschwung, des Abends, Grillen, und das Ende vom Lied.“ Nachdem sie die neuen Stücke ihres Bräutigams „einigen Kennern“ vorgespielt und deren Beifall genos-

sen hatte, präzisierete sie einen Tag später ihr Urteil: „Die Fabel, die Grillen und Warum? Diese Frage ist so reizend und spricht so zum Herzen, daß sie einem die Antwort gar nicht zuläßt. Das Ende vom Lied ist das schönste, was je ein Lied genommen; es erinnert mich stellenweis lebhaft an Zumsteeg.“

Über dieses Echo war Schumann sichtlich erfreut, zumal er den überraschenden Hinweis auf den Lieder- und Balladenkomponisten Johann Rudolf Zumsteeg, dem der junge Schubert wesentliche Impulse verdankte, treffend fand. In Zumsteegs berühmter Ballade *Lenore* (nach einem Text von Gottfried August Bürger) schlägt Vorfreude auf eine Hochzeit in einen „Totensang“ um. „Desto mehr muß ich Dich aber loben“, heißt es im Brief vom 17. März, „daß Dir beim ‚Ende vom Lied‘ Zumsteeg eingefallen ist – es ist wahr, ich dachte dabei, nun, am Ende löst sich doch Alles in eine lustige Hochzeit auf – aber am Schluß kam wieder der Schmerz um Dich dazu und da klingt es wie Hochzeit- und Sterbegeläut untereinander – ...“

Zuletzt entwickelte Schumann eine besondere Vorliebe für das zunächst als zu lang eingeschätzte *In der Nacht*, das Herzstück des ganzen Zyklus. Am 21. April 1838 schrieb er an Clara: „Von Krägen habe ich

eben einen Brief – er schreibt mir viel Schönes über die Phantasiestücke und schwärmt ordentlich nach seiner Art darin – die ‚Nacht‘ wäre ‚groß und schön‘ schreibt er und sein Liebstes; mir beinahe auch. Später als ich fertig war, hab ich zu meiner Freude die Geschichte von ‚Hero und Leander‘ darin gefunden. Du kennst sie wohl. Leander schwimmt alle Nächte durch das Meer zu seiner Geliebten, die auf dem Leuchtturm wartet, mit brennender Fackel ihm den Weg zeigt. Es ist eine alte schöne romantische Sage. Spiel ich die ‚Nacht‘ so kann ich dies Bild nicht vergeßen – erst wie er sich in’s Meer stürzt – sie ruft – er antwortet – er durch die Wellen glücklich an’s Land – nun die Cantilene, wo sie sich in Armen haben – dann, wie er wieder fort muß, sich nicht trennen kann – bis die Nacht wieder alles in Dunkel einhüllt – Freilich denke ich mir da die Hero genau wie Dich und säßest Du auf einem Leuchtturm, ich würde wohl auch schwimmen lernen noch. Sage mir doch, ob auch Dir dies Bild zur Musik paßt.“

Anton Rubinstein hat die *Fantasiestücke*, die im Sommer 1837 in Leipzig entstanden sind und am 7. August 1837 mit der Bitte um „gütiges Wohlwollen“ an den Verlag Breitkopf & Härtel abgeschickt wurden, sehr treffend als „außerordentlich phantastisch und dabei doch sehr populär“

bezeichnet. Die bis heute andauernde Beliebtheit, vor allem einzelner Stücke wie *Des Abends*, *Aufschwung*, *Warum?*, *In der Nacht* und *Traum des Wirren*, erklärt sich wohl nicht zuletzt daraus, dass es Schumann hier erstmals gelungen ist, breiter ausgeführte und formal übersichtliche Charakterstücke von nicht allzu hoher technischer Schwierigkeit zu schreiben, die dem Musikverständnis der Zeitgenossen weniger Schwierigkeiten bereiten als die *Papillons* op. 2, *Davidsbündlertänze* op. 6 und der *Carnaval* op. 9 mit ihrem Wechsel heterogener musikalischer Aphorismen oder die enormen technischen Anforderungen der *Toccata* op. 7 und der *Symphonischen Etüden* op. 13.

Schumann selbst hat dies am besten erkannt, wenn er am 25. Januar 1839 an Clara in Paris schreibt: „Du spielst oft denen, die noch gar nichts von mir kennen, den *Carnaval* vor – wären dazu die *Fantasiestücke* nicht beßer? Im *Carnaval* hebt immer ein Stück das andere auf, was nicht Alle vertragen können; in den *Phantasiestücken* kann man sich aber recht behaglich ausbreiten.“ Hatte er am 8. Februar 1838 in einem Brief an seinen belgischen Bewunderer Simonin de Sire die *Fantasiestücke* zu den Werken gerechnet, in denen er „Geläuterteres, Kunstwürdigeres“ als früher geboten habe, so zählte er sie noch in den Jahren 1843 und

1844 in Briefen an den Musikschriftsteller und Komponisten Carl Koßmaly zu seinen „besten Claviercompositionen“. Ein noch in der Vorlage zur Stichvorlage befindliches kurzes Stück in f-Moll ohne Überschrift, aber mit drei Sternen als Titel, das gewisse Ähnlichkeit mit dem *Aufschwung* hat, wurde von Schumann gestrichen und erschien erst 1958 im Druck, unsinnigerweise als op. 12, Nr. 9.

Wie bei fast allen frühen Klavierwerken Schumanns ist auch in op. 12 die zyklische Einheit durch genaueste Disposition der Tonarten, des Tempos und der Proportionen gewährleistet, ohne dass hier eine so enge Verflechtung wie zum Beispiel in den ein Jahr später entstandenen *Kreisleriana* op. 16 besteht. Das erste Heft (Nr. 1-4) ist durch den zweimaligen Wechsel von Des-Dur und b-Moll, von lyrischer Verträumtheit und heroisch-trotzigem bzw. burleskem Temperament gekennzeichnet. Mit der rhythmischen Spannung zwischen Zweier- und Dreiertakt in *Des Abends* korrespondiert der Dialog der Oberstimmen in *Warum?*.

Im zweiten Heft spannt sich der Bogen von der aufgewühlten Leidenschaft des f-Moll (*In der Nacht*) zum beruhigenden F-Dur-Epilog des *Ende vom Lied*. Dazwischen stehen die *Fabel* in C-Dur mit ihrem wahrhaft „erzählenden“ Gestus

und ihrem Pendeln zwischen Ruhe und Erregung, und die *Traum des Wirren* in F-Dur, deren beinahe salonhafte Eleganz und mitreißende Brillanz zwar für Schumann eher untypisch sind, aber nur dann Missfallen erregen werden, wie es bisweilen laut wurde, wenn man die dämonisch-scurrilen Untertöne dieses pianistischen Kabinettstücks überhört.

Schumann pflegte die Widmungen seiner Werke mit Bedacht zu setzen: die Persönlichkeit des Widmungsträgers, zumal wenn es sich um einen Musiker handelte, wirft oft ein bezeichnendes Licht auf den Charakter und auch auf die vom Komponisten intendierte Vortragsweise des betreffenden Werkes. Die *Fantasiestücke Für das Pianoforte ... Oeuv. 12* sind „Miss Anna Robena Laidlav zugeeignet“. Die junge englische Pianistin Robena Ann(e) Laidlav (1819-1902; Schumann vertauschte aus „musikalischen“ Gründen die beiden Vornamen; „Laidlav“ ist ein Druckfehler), Schülerin von Henri Herz und Ludwig Berger, gab am 2. Juli 1837 im Leipziger Gewandhaus eine schlecht besuchte Matinée. Schumann lobte in der *Neuen Zeitschrift für Musik* ihr „gründlich gutes und eigentümliches Spiel“.

Schumann, der in dieser Zeit von Clara Wieck vollkommen getrennt war, nicht einmal in brieflichem Kontakt stand, nahm

sich außerdem in freundschaftlicher Weise des anmutigen jungen Mädchens an, das in Begleitung seiner Mutter reiste und nur ein halbes Jahr älter war als seine Braut Clara, die er nach der Verlobung im August 1837 eine Zeitlang in Scherz eifersüchtig auf die vermeintliche Nebenbuhlerin zu machen suchte. Auch unternahm er mit ihr und ihrer Mutter bei schönem Sommerwetter einige Spaziergänge und Ruderpartien in der Umgebung Leipzigs. Nachdem Robena Laidlaw nach Königberg weitergereist war, schrieb ihr Schumann am 19. August 1837: „Die Zeit Ihres Aufenthaltes hier wird mir stets eine recht schöne Erinnerung bleiben, und daß dies wahr ist, was ich schreibe, werden Sie noch klarer in acht Phantasiestücken für Pianoforte finden, die bald erscheinen und Ihren Namen an der Stirne tragen. Um Erlaubniß einer Dedicace habe ich zwar nicht besonders angefragt; aber sie gehören Ihnen – und das ganze Rosenthal mit romantischem Zubehör steht in der Musik.“ Das Dedikationsexemplar trägt denn auch die Aufschrift von Schumanns Hand „Erinnerung an die Jultage 1837“.

Kreisleriana op. 16

Am 14. April 1838 schrieb Robert Schumann an seine Braut Clara Wieck: „Aber, Clara, diese Musik jetzt in mir und welche schöne Melodien immer – denke, seit meinem letzten Brief [vom 17. bis 19. März] habe ich wieder ein ganzes Heft neuer Dinge fertig. ‚Kreisleriana‘ will ich es nennen, in denen Du und ein Gedanke von Dir die Hauptrolle spielen und will es Dir widmen – Ja Dir wie Niemandem anders – da wirst Du lächeln so hold, wenn Du Dich wieder findest. – Meine Musik kömmt mir jetzt selbst so wunderbar verschlungen vor bei aller Einfachheit, so sprachvoll aus dem Herzen und so wirkt sie auch auf Alle, denen ich sie vorspiele, was ich gern und häufig thue jetzt!“

Nachdem Clara das neue Werk vier Monate später in Form eines Korrekturabzugs erhalten hatte, schilderte sie in ihrem Brief vom 30. Juli ihre ersten Eindrücke (und korrigierte nebenbei einige Stichfehler): „Gleich setzt ich mich an das Clavier ... und spielte nun. Wie ich entzückt war, kannst Du nicht glauben; wie schön sind die Sachen, wie humoristisch so Vieles, dann wieder mystisch. Ich muß es freilich noch öfter spielen um es ganz genau schätzen zu können. Dich hab ich in jeder Note erkannt, ... Was mir am besten dar- aus gefallen kann ich Dir eigentlich noch

nicht sagen, denn ich hab's in solch einer Aufregung gespielt, daß mir allemal das Letzte, das ich eben gespielt, das Schönste erschien. Erstaunt bin ich vor Deinem Geist, vor all dem Neuen was darin – überhaupt weißt Du, ich erschrecke manchmal vor Dir, und denke, ist es denn wahr, daß das Dein Mann werden soll? Mir kömmt wohl zuweilen die Idee, daß ich Dir nicht genügen könnte, doch lieb haben könntest Du mich deswegen immer!“ Im Postskriptum zu einem Brief an Clara vom 3. August 1838 meinte Schumann: „Meine Kreisleriana spiele manchmal! Eine rechte ordentlich wilde Liebe liegt darin in einigen Sätzen, und Dein Leben und meines und mancher Deiner Blicke.“

Laut mehrfach bezogener Aussagen des Komponisten sind die *Kreisleriana* zwischen zweiter Hälfte März und Mai 1838 und zum Teil innerhalb von wenigen Tagen und in unmittelbarer Nähe zu den ganz anders gearteten *Kinderszenen* op. 15 und den *Novelletten* op. 21 entstanden. Durch Vermittlung seines Freundes Joseph Fischhof und des Leipziger Verlegers Whistling erschienen sie bereits im September des selben Jahres bei Tobias Haslinger in Wien, noch bevor Schumann in die Kaiserstadt gereist war, wo er sich mehrere Monate lang vergeblich bemühte, eine neue Existenz zu gründen. Er hatte gehofft, den erbitterten Widerstand

Friedrich Wiecks gegen seine Verbindung mit Clara brechen zu können, indem er seiner zukünftigen Frau ein sorgenfreies Leben und eine geeignete Wirkungsstätte in einer musikalischen Metropole ermöglichen wollte.

Die zitierten Briefstellen umreißen sehr präzise den besonderen Standort und die herausragende Bedeutung der *Kreisleriana* in Schumanns Schaffen, aber auch die enge Verknüpfung gerade dieses Werkes mit Claras Persönlichkeit und Kunst und dem schweren Kampf um sie, die er erst 1840 heiraten konnte, nicht zuletzt jedoch die Kühnheit einer unerhört neuartigen Tonsprache. Der Komponist bezeichnet sie sehr treffend als „wunderbar verschlungen ... bei aller Einfachheit, so sprachvoll aus dem Herzen“, worüber seine Braut nicht ohne Grund erstaunt, ja erschrocken sein musste. Schumann bekräftigt diese Beobachtungen in einem Brief vom 5. September 1839 an seinen ehemaligen Lehrer Heinrich Dorn, in dem es u. a. heißt: „Gewiß mag von den Kämpfen, die mir Clara gekostet, manches in meiner Musik enthalten und gewiß auch von Ihnen verstanden worden sein. Das Concert [op. 14], die Sonate [op. 11], die Davidsbündlertänze, die Kreisleriana und die Novelletten [op. 21] hat sie beinah allein veranlaßt.“

Die vorgesehene Widmung der *Kreisleriana* an Clara musste allerdings noch kurz vor dem Erscheinen der Ausgabe zu Schumanns größtem Ärger getilgt werden, weil man den wütenden Wieck nicht noch mehr provozieren wollte. Das Werk wurde dann „Seinem Freunde Herrn F. Chopin zugeeignet“, der wohl Schumann als seinen enthusiastischen Propagandisten, weniger als Komponisten zu schätzen wusste, sich aber immerhin 1840 mit der Dedikation seiner *Ballade* F-Dur op. 38 (in der deutschen Erstausgabe) revanchierte, wodurch sich Schumann sehr geehrt fühlte.

Im Rückblick auf seine frühen Klavierwerke (op. 1–23) meinte Schumann in einem Brief an Carl Koßmaly vom 5. Mai 1843: „Es sind meistens Widerspiegelungen meines wildbewegten früheren Lebens; Mensch und Musiker suchten sich immer gleichzeitig bei mir auszusprechen...“ Die *Kreisleriana* rechnete er in diesem Brief und anderen zu seinen besten Klavierwerken. Umso erstaunlicher erscheint uns heute, dass der Komponist in späteren Jahren eine Anzahl seiner frühen Klavierkompositionen in überarbeiteten Fassungen herausgab, darunter auch die *Kreisleriana*. An den Verlag Whistling in Leipzig, bei dem im August 1850 eine „Neue Ausgabe“ des Werkes erschien, schrieb er am 20. November 1849: „Die Kreisleriana sind

stark revidiert. Ich verdarb mir leider in früheren Zeiten meine Sachen so oft, und ganz muthwilliger Weise. Dies ist nun alles ausgemerzt.“

Die Änderungen sind jedoch keineswegs so tiefgreifend, dass sie an die Substanz der Musik rühren. Es ging wohl hauptsächlich darum, die seit einiger Zeit vergriffenen Werke, nach denen die Nachfrage wegen Schumanns steigender Bekanntheit gestiegen war, wieder auf den Markt zu bringen. Die Notation wurde teilweise etwas vereinfacht, die harmonisch kühnen Schlüsse von Nr. 4 und 5 behutsam geglättet und abgerundet, zahlreiche ritardando- und Adagio-Anweisungen getilgt. Am auffälligsten sind die Abweichungen in Nr. 2, laut Hermann Abert „eines der schönsten Klavierstücke, die je geschrieben wurden“. Die erste Ausgabe hat am Anfang mf statt p, in den Takten 10 und 11 ist die Stimmführung noch etwas herber als in der späteren Ausgabe und es fehlen zwei Wiederholungen, während bei der Reprise des wundervollen lyrischen Hauptthemas, das vielleicht Claras „Gedanken“ (Brief vom 14. April 1838) repräsentiert, in der Neuausgabe 15 Takte hinzukommen.

Alle diese Änderungen, die in der nur sehr selten zu hörenden Erstfassung mitunter musikalisch-charakterlich deutlich wahrnehmbar sind, zielten aber nicht auf eine

Änderung der Intentionen, sondern auf ein noch deutlicheres Herausarbeiten des Profils jedes einzelnen Stücks, wodurch das rhapsodisch-chaotische Element der ersten Ausgabe sozusagen etwas domestiziert werden sollte. Eine Vermengung der beiden Versionen, zu der bereits Clara Schumann in ihren Ausgaben (der alten Gesamtausgabe und der sog. „Instruktiven Ausgabe“, die nicht identisch sind und gerne verwechselt werden) gelegentlich tendierte und wie sie leider auch von berühmten Interpreten praktiziert wurde, ist sicher nicht im Sinne des Komponisten.

Seinem belgischen Verehrer Simonin de Sire hat Schumann am 15. März 1839 brieflich Aufschluss über die Wahl des Titels *Kreisleriana* gegeben und zugleich allzu einfachen programmatischen Deutungen eine Absage erteilt: „Das Stück ‚Kreisleriana‘ liebe ich am meisten von diesen Sachen [op. 15–20]. Der Titel ist nur von Deutschen zu verstehen. Kreisler ist eine von E. T. A. Hoffmann geschaffene Figur, ein excentrischer, wilder, geistreicher Capellmeister. Es wird Ihnen manches an ihm gefallen. Die Ueberschriften zu allen meinen Compositionen kommen mir immer erst, nachdem ich schon mit der Composition fertig bin.“ Dass E. T. A. Hoffmann mit seinen 1820/22 in Berlin erschienenen *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie*

des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern und den bereits erwähnten *Kreisleriana* in den *Fantasiestücken in Callot's Manier* Schumanns Inspiration in gewisser Weise gelenkt haben mag, bleibt unbestritten; auch darf nicht übersehen werden, dass Schumann das Urbild des Kapellmeisters Kreisler, den genialisch-verkommenen Komponisten Ludwig Böhner (1787–1860) gekannt und dessen Autobiographie 1834 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlicht hat.

Entscheidender für die kompositorische Struktur und den Stil des Werkes aber ist der Einfluss Johann Sebastian Bachs, auf den Schumann selbst immer wieder hingewiesen hat. So schrieb er am 31. Januar 1840 an Dr. Keferstein: „Das Tiefcombinatorische, Poetische und Humoristische der neueren Musik hat seinen Ursprung aber zumeist in Bach...“, womit Schumann nicht nur die hier erwähnten Komponisten Mendelssohn, Bennett, Chopin und Hiller, sondern vor allem sich selbst charakterisiert hat. Gerade die *Kreisleriana*, in denen barocke Motorik und Harmonik, das Festhalten an einem Motiv und die überall vorherrschende polyphone Durcharbeitung des Satzes sich mit höchsten virtuosen Ansprüchen verbinden und damit zu einem vorher nicht gekannten Ausdruck sowohl von dämonischer

Wildheit wie von zartester Empfindung vorstoßen, bezeugen Schumanns schöpferische Auseinandersetzung mit Bach, „diesem Hohen,“ vor dem er „tagtäglich ... beichte“ und durch den er sich „zu reinigen und stärken trachte“, wie es im eben zitierten Brief heißt.

Zu bewundern ist aber auch die planvolle Anordnung der acht *Fantasien* – so der Untertitel des Zyklus – die durch die Tonartenfolge (d-Moll, B-Dur, g-Moll, B-Dur, g-Moll, B-Dur, c-Moll, g-Moll) und den regelmäßigen Wechsel zwischen schnellen und langsamen Sätzen gewährleistet wird. Die drei lyrischen Ruhepunkte (Nr. 2, 4, 6) stehen als einzige Stücke in Dur, tragen aber jeweils in ihren bewegteren Mittelteilen Keime zu der hektischen Unrast in sich, die in Nr. 1, 3, 5 und 7 zu immer neuen Höhepunkten gesteigert wird. Der ruhig ausklingende Epilog der sehr raschen Nr. 7 schlägt die Brücke zu Nr. 8, einem gespenstischen, gigueartigen Stück mit eigentümlich synkopisch verschobenen Bassakzenten, das, einem Totentanz gleich, am Schluss im dreifachen Pianissimo zerstäubt. Das Thema dieses einzigartigen Stücks hat Schumann 1841 in veränderter Gestalt in das Finale seiner ersten Sinfonie, der *Frühlings-sinfonie* B-Dur op. 38, aufgenommen.

Nachtstücke op. 23

Die vier *Nachtstücke* op. 23 entstanden Ende März 1839 in Wien. Sie bilden damit das letzte der dort komponierten Klavierwerke; denn am 5. April 1839 reiste Schumann zurück nach Leipzig, nachdem sein Plan, sich in der Kaiserstadt und Musikmetropole eine Existenz zusammen mit Clara Wieck aufzubauen, gescheitert war. Er musste nun den zermürbenden Kampf um seine Braut gegen den renitenten und mit unfairen Mitteln kämpfenden Friedrich Wieck weiterführen, während Clara Wieck ohne ihren Vater schon seit mehreren Monaten in Paris konzertierte und unterrichtete.

Die *Nachtstücke* sind noch mehr als andere Werke durch einschneidende biographische Ereignisse geprägt. Am 30. März 1839 schrieb Schumann noch von Wien aus an Clara in Paris: „Ich bot in den letzten Tagen meine ganze Kraft auf, noch zwei große Compositionen zu vollenden, die ich schon an Mechetti [Verleger in Wien] vergeben habe, doch ist es die Frage, ob ich sie fertig bringe, da ich in Leipzig nöthig werde – und – hörst Du, auch in Zwickau – mein Bruder Eduard ist sehr krank.“ Im Brief vom Ostermontag, dem 1. April 1839, werden diese Ängste konkreter: „Wie es wieder einmal gestern in meinem Herzen aus sah, kann ich Dir

nicht sagen. Therese [Frau des Bruders Eduard] hat mir einen trostlosen Brief geschrieben, ich kenne diese Briefe, denen dann gleich die Todesnachricht folgt; auch hatte ich eine Ahnung, eine merkwürdige Ahnung vorigen Montag u. Dienstag.“ Im Tagebuch notierte Schumann damals: „Seit Montag an einer ‚Leichenphantasie‘ geschrieben – wie merkwürdig meine Ahnungen; auch der Abschied von Eduard, und wie er noch so gut war, wird mir klar.“

Eduard Schumann, Roberts ältester Bruder, geboren am 25. Februar 1799 in Ronneburg, damals Alleininhaber der väterlichen Verlagsbuchhandlung in Zwickau, starb am 6. April 1839. Noch bevor er die endgültige Todesnachricht erhalten hatte, schrieb Schumann am 7. April 1839 auf der Rückreise von Wien nach Leipzig aus Prag an Clara Wieck: „Von einer Ahnung schrieb ich Dir; ich hatte sie in den Tagen vom 24sten bis 27sten März bei meiner neuen Composition; es kommt darin immer eine Stelle vor, auf die ich immer zurückkam; die ist, als seufzte Jemand recht aus schwerem Herzen ‚ach Gott‘ – ich sah bei der Composition immer Leichenzüge, Särge, unglückliche verzweifelte Menschen, und als ich fertig war und lange nach einem Titel suchte, kam ich immer auf den: Leichenphantasie – Ist das nicht merkwürdig? – Beim Componiren

war ich auch oft so ergriffen, daß mir die Thränen hervorkamen und wußte doch nicht warum und hatte keinen Grund dazu – da kam Theresens Brief und nun stand es klar vor mir.“ Am Ende des Briefes heißt es noch: „...doch bekommt er [Mechetti] noch seine Leichenphantasie, die ich aber ‚Nachtstücke‘ nennen will...“

Nach Leipzig zurückgekehrt, musste sich Schumann zunächst um die immer härter werdenden gerichtlichen Auseinandersetzungen mit Friedrich Wieck kümmern. Dieser verweigerte nicht nur die Zustimmung zur Eheschließung – Clara Wieck war noch keine 21 Jahre alt und damit noch nicht volljährig –, sondern verleudete Schumann auch in aller Öffentlichkeit. Erst am 24. November 1839 teilte Schumann Clara mit: „Ich bring jetzt meine *Nachtstücke* in Ordnung f. Mechetti – verzeih den unwillkührlichen Mond dazu.“ Schumann hatte auf dem Blatt aus Versehen einen großen runden Tintenklecks gemacht! Zu Weihnachten 1839 schenkte er ihr das Manuskript der *Nachtstücke*. Clara Wieck machte sich sogleich daran, Fehler zu korrigieren und sogar kompositorische Verbesserungsvorschläge zu machen, auf die Schumann teilweise einging.

Die Idee, das Werk dem musikalisch interessierten und begabten Ernst Adolph

Becker (1798-1874), damals Bergschreiber [beamteter Protokollführer des Bergamtes] in Freiberg bei Dresden, der zu den engsten Freunden des Komponisten und seiner Braut gehörte, zu widmen, entstand damals. Becker war nicht nur ein früher und sachkundiger Bewunderer der Musik Schumanns, sondern auch ein erfahrener Jurist und als solcher in dem schweren Kampf mit Friedrich Wieck der wichtigste Ratgeber und zugleich Mittelsmann. Somit ist die Widmung auf dem Titelblatt des im Juni 1840 bei Pietro Mechetti in Wien erschienenen Erstdrucks („Herrn Bergschreiber F. A. Becker in Freiberg zugeeignet“) ein Zeichen großer Dankbarkeit. Dass dabei versehentlich ein F statt eines E gedruckt wurde, hat der Freundschaft sicher keinen Abbruch getan.

Nachdem Clara ihre Korrekturen beendet hatte, meldete Schumann ihr am 17. Januar 1840 nach Berlin, wohin sie sich zu ihrer Mutter Mariane Bargiel geflüchtet hatte:

„Die Nachtstücke hab' ich ganz in Ordnung gebracht. Was meinst Du, wenn ich sie so nännte:

1. Trauerzug.
2. Curiose Gesellschaft.
3. Nächtliches Gelage.
4. Rundgesang mit Solostimmen.

Ich denke aber, die Musik spricht das ohnehin deutlich aus. Ist's nicht so? Schreibe mir Deine Meinung!“

Darauf antwortete Clara am 19. Januar 1840: „Die Nachtstücke hast Du Dir recht schön und sinnig ausgedacht, für uns die wir Dich ganz verstehen, herrlich! Aber für das Publikum! Selbst Kenner wissen nicht was Du damit willst und stoßen sich daran. Ich meine Du läßt es bei dem allgemeinen Titel ‚Nachtstücke‘ der sehr bezeichnend schon ist. Die Musik darin spricht ja doch viel mehr noch aus als sich bezeichnen läßt – der Kenner wird das erkennen.“ Schumann befolgte Claras Rat und tilgte die Titel, die sich noch in der Stichvorlage fanden, durch einen Brief vom 21. Januar 1840 an den Verleger. Nach Erscheinen der Ausgabe schrieb Schumann am 28. Juni 1840 an Becker: „Beifolgend die Nachtstücke, die Dich recht oft und freundlich an mich erinnern möchten. Das erste und letzte werden Dir wohl am meisten zusagen.“ Das übersandte Exemplar trägt die handschriftliche Widmung „Seinem Lieben Freund Becker“.

Die *Nachtstücke* op. 23 sind in ihrer teils düsteren und verhaltenen Art eher untypisch für die in Wien entstandenen Werke, von denen einige einen neuen, in Schumanns Tonsprache zuvor eher unbekanntem heiter-gelösten Stil ausprägen. Wie fast immer bildet die Folge der Tonarten (C-Dur, F-Dur, As-Dur, F-Dur) einen sinnvoll disponierten Zyklus, der allerdings nicht so geschlossen erscheint wie bei der *Kreisleriana* op. 16, so dass man die Stücke auch durchaus einzeln vorführen kann. Clara Schumann spielte seit 1854 oft nur das vierte Stück, Vladimir Horowitz nahm leider nur das dritte und vierte auf. Einem mal verhaltenen, mal bedrohlichen harmonisch instabilen Trauermarsch in C-Dur (!) („Trauerzug“) folgt als scharfer Kontrast eine „Curiose Gesellschaft“.

„Das zweite [Stück] ... in F-Dur macht mit seinen laufenden Achtelfiguren und Akkord-Ketten die enge Verwandtschaft zum ersten Stück sowohl in der Richtung des Melos wie in der Harmonik deutlich spürbar. Die Großform ähnelt der des ersten Stückes, deutlich sind die Phasen der Entwicklung markiert, und bei strenger Faktur des Satzes zieht ein phantastischer Reigen vorüber.“ (Martin Schoppe) Das scherzoartige dritte Stück („Nächtliches Gelage“), das in der dritten der *Skizzen für den Pedalflügel* op. 58 (1845) einen bemerkenswerten Nachhall findet, stei-

gert sich über eine kapriziöse Episode in cis-Moll/A-Dur zu einem dämonischen Taumel, der schließlich leise verhallt. Das letzte Stück („Rundgesang“) ist ein inniges „Lied ohne Worte“ mit einer klanglich raffinierten Begleitung von extrem weiten Griffen, die an eine Gitarre erinnert. Joachim Draheim

Florian Uhlig

„Florian Uhlig spielt meisterhaft. Die Interpretationen lassen sich mit allerhöchsten Beispielen vergleichen. Bei dieser erstaunlich originellen CD handelt es sich um ein Ereignis.“

(Süddeutsche Zeitung)

So urteilte der Kritikerpapst Joachim Kaiser über eine im Jahr 2009 erschienene Einspielung von Florian Uhlig mit Beethovens Klaviervariationen für das Label hänssler CLASSIC. Seitdem veröffentlichte Florian Uhlig bei diesem Label rund 15 weitere Aufnahmen, die von der internationalen Fachpresse hoch gelobt und mit Auszeichnungen bedacht wurden (z.B. Preis der Deutschen Schallplattenkritik): das Gesamtwerk für Klavier und Orchester von Robert Schumann und Dmitri Schostakowitsch, Klavierkonzerte von Ravel, Poulenc, Françaix, Debussy und Penderecki, sowie das Gesamtwerk für Klavier solo von Ravel und Schumann. Insgesamt 15 CDs sind für den Schumann-Zyklus geplant, 10 sind bislang erschienen.

Florian Uhlig wurde in Düsseldorf geboren und gab mit zwölf Jahren seinen ersten Klavierabend. Er studierte am Royal College of Music und an der Royal Academy of Music in London, wo er seine Ausbildung mit dem Konzertexamen abschloss.

Weitere wichtige Impulse erhielt er durch die Arbeit mit Peter Feuchtwanger und durch seine Promotion an der University of London über die Rolle des Interpreten im Kontext des musikalischen Gattungsbegriffs.

Bei Florian Uhlig verbinden sich Gegensätze auf ungewöhnliche Art und Weise. Einerseits ist er in der deutschen Musiktradition verwurzelt, mit der man Ernsthaftigkeit, Stil und Struktur verbindet. Andererseits entwickelte er während seines jahrelangen Aufenthaltes in London einen individuelleren Umgang mit dem musikalischen Werk als auf dem „Kontinent“ üblich: pointierte Freiheiten, exzentrische Repertoire-Kombinationen und Neugier auf musikalische Raritäten.

Sein Orchesterdebüt gab Florian Uhlig 1997 im Londoner Barbican. Seitdem führt ihn eine rege Konzerttätigkeit in die bedeutendsten internationalen Säle. Er konzertiert mit Orchestern wie dem BBC Symphony Orchestra, dem Beijing Symphony Orchestra, der Deutschen Radio Philharmonie, der Dresdner Philharmonie, der Hong Kong Sinfonietta, dem Polnischen Radio- Sinfonieorchester, dem Simón Bolívar Youth Orchestra of Venezuela, dem National Symphony Orchestra of Taiwan, dem Kammerorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Stuttgarter

Kammerorchester und dem Wiener Kammerorchester. Seine künstlerische Zusammenarbeit verbindet ihn mit Dirigenten wie Krzysztof Penderecki, Josep Caballé, Claus Peter Flor, Eivind Gullberg Jensen, Kristjan Järvi, Michael Sanderling und Gerard Schwarz.

Einladungen zu Festivals führten Florian Uhlig u.a. zu den Beethovenfestivals in Bonn und Warschau, zu Lorin Maazels Castleton Festival, zum Menuhin Festival Gstaad, zum Hong Kong Arts Festival, zu den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, France Musique Paris, zum Schleswig-Holstein Musik Festival, zu den Schwetzingen Festspielen und den Wiener Festwochen.

Neben seiner solistischen Tätigkeit ist Florian Uhlig ein vielgefragter Kammermusiker und Liedpianist. Er war der letzte Partner des legendären Baritons Herman Prey.

Im Jahr 2009 rief Florian Uhlig in Südafrika das Johannesburg International Mozart Festival ins Leben. Als Künstlerischer Leiter lenkt er seitdem die Geschichte dieses zweiwöchigen Festivals, das zusätzlich zu hochkarätig besetzten Sinfonie-, Chor-, Kammer- und Solokonzerten wichtige Impulse im Bereich interdisziplinärer künstlerischer Projekte, zeit-

genössischer Musik, sowie Jugendförderung und gesellschaftlicher Integration setzt.

Zum Sommersemester 2014 wurde Florian Uhlig auf eine Professur für Klavier an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden berufen. Er gibt Meisterkurse in Deutschland, Großbritannien, Kanada, Hong Kong, Südkorea, China und in der Schweiz.

Im Mai 2015 wurde Florian Uhlig in London die Ehrenmitgliedschaft der Royal Academy of Music verliehen.

www.florian-uhlig.com

Robert Schumann Complete Piano Works 11

Several attempts have been made over the last sixty years or so to record all Robert Schumann's works for solo piano, a fascinating cosmos full of variety that ranges from extremely virtuosic pieces for the concert hall to valuable literature for piano tuition. This attractive but difficult quest has unfortunately been marked by a lack of the necessary care, not to mention purely artistic deficiencies, so that none of the releases deserves the name "complete recording". Since Schumann published several works (*Impromptus* op. 5, *Davidsbündlertänze* op. 6, *Symphonic Studies* op. 13, *Concert sans Orchestre* or Sonata in F Minor op. 14 and *Kreisleriana* op. 16) in two more or less different versions, it is not legitimate in a "complete recording" to include only one of the versions, let alone to amalgamate two of them. Moreover, works published at remote places as well as unpublished works and fragments that could easily be completed without too much speculation, have so far been taken into account only in exceptional cases.

Florian Uhlig's 15-CD set is the first genuine complete recording of Robert Schumann's works for solo piano. On CDs sensibly concentrating on different themes (e.g. "Robert Schumann and the

sonata", "The young virtuoso", "Schumann in Vienna", "Schumann and the counterpoint", "Variations"), the pianist for the first time attempts to present all the original piano works between 1830 (*Abegg Variations* op. 1) and 1854 (Theme and Variations in E flat Major), using the latest critical editions and/or first editions. Several of those CDs include first recordings. The introductory notes written by Joachim Draheim, who has discovered and/or edited a number of the works, throw light on the biographical and historical backgrounds of the respective groups of works.

Schumann and E.T.A. Hoffmann

The world of literature played a special part in the life of Robert Schumann, who was the son of a bookseller, publisher, writer and translator. He spent a long time deliberating whether to be a musician or a writer. As a pupil of the Zwickau grammar school, where he founded a pupils' literary society, and as a reluctant law student in Leipzig and Heidelberg, he wrote poems, dramas (left in a fragmentary state) and novels; he translated texts by the likes of Sophocles, Theocritus, Bion, Moschus, Tibullus, Horace, Petrarch and Ossian; as the editor and owner of Europe's leading music journal *Neue Zeitschrift für Musik* (New magazine for

music) in Leipzig, which he founded in 1834 and managed until 1844, he very quickly gained renown as a brilliant and influential essayist and music commentator. His interest in language and literature is not just a feature of his songs, choral works and operas but also, to a significant degree, shapes the aesthetic concept of his instrumental music, be it in the form of narrative ideas or aptly chosen headings.

Besides Jean Paul, whom he described as his favourite writer and who influenced his literary style, he also took a keen and well-informed interest in the works of Byron, Shakespeare, Goethe, Heine, Eichendorff, Rückert, Hölderlin and many other authors, some of whom are now forgotten. By 1831 he had discovered the writings of the legendary composer, conductor, writer and lawyer Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, who was born in Königsberg (now Kaliningrad) in 1776 and died in 1822. Diary entries from that year run as follows: "Read that accused E.T.A. Hoffmann this evening... One hardly dares to breathe while reading Hoffmann." (June 5), "Dear God! What a great mind!" (July 21). On several occasions, Schumann considered making Hoffmann's stories *Doge und Dogaresa* (The doge and the dogaresa) and *Die Bergwerke zu Falun* (The mines of Falun) into an operatic

libretto; some drafts have survived. It seems, however, that he was most fascinated by Hoffmann's work as a music commentator and reviewer. He is unlikely to have known many of Hoffmann's compositions, which by that time were largely forgotten, still rooted in the style of the 18th century but in some cases highly interesting (such as the early Romantic opera *Undine*). One score he did know, however, was that of the opera *Aurora*, which Schumann examined in Vienna in late 1838.

Throughout his life, Hoffmann identified himself as a musician, particularly as a music director and composer, in which capacity he certainly enjoyed success at times. All his other duties, including his regular occupation as a lawyer and Prussian official, were conscientiously carried out but subordinate to his musical pursuits. It was music that paved the way for his development as a writer: from 1809 onwards he worked for the Leipzig *Allgemeine Musikalische Zeitung*, the most significant music journal of the early 19th century, initially writing reviews of new compositions (including works by Beethoven, whom he greatly admired) and later musical novellas including *Ritter Gluck* and *Don Juan* as well as satirical essays that were later published as the *Kreisleriana* section of the *Fantasiestücke*

in *Callots Manier* (Fantasy pieces in Callot's style), a collection published in Bamberg in 1814/15 under the subtitle "pages from the diary of a travelling enthusiast" and with a preface by Jean Paul in the form of a humorous mock review. It is fascinating to see how the musician and writer Hoffmann created a new Romantic aestheticism in music through his unconventional interpretation of Mozart's *Don Giovanni* and works by Beethoven (Piano Trios op. 70, Fifth Symphony in C minor op. 67), that is to say, works that we now ascribe to Viennese Classicism.

On December 22, 1834, during the first year of his *Neue Zeitschrift für Musik*, Schumann published a "musical fantasy from Kreisleriana by E.T.A. Hoffmann". His *Dichtergarten* (poets' garden) is an anthology of music-related statements made by a variety of people, ranging from biblical figures through ancient philosophers to 19th century writers. Schumann was working on this anthology shortly before his mental breakdown in February 1854. He lists some excerpts from the *Kreisleriana* section of the *Fantasiestücke* under the heading "Beethoven's instrumental music", including the following key sentences: "Music is the most romantic of all arts; one might almost say it is the only truly romantic one because its only subject is the infinite. – Orpheus's lyre opened the

gates of Orcus. Music opens up an unknown realm to humankind, a world that has nothing in common with the material world surrounding man, a world in which he leaves behind all definite feelings in order to surrender to inexpressible longing."

Some titles from the fields of literature and the visual arts (another field that interested Schumann somewhat) were adapted by Schumann and many subsequent composers as titles for pieces of music. Such examples include *Novelletten*, *Blumenstück* ("flower piece"; after Jean Paul), *Arabeske*, *Humoreske*, *Märchenbilder* (fairy tale scenes) and *Märchenzählungen* (fairy tales). However, it would be wrong to assume that these works were intended to be programme music. The titles were always chosen after the music had been composed and were often swapped so as "to give a better indication of how the music should be performed and understood". This observation was made by Schumann himself in relation to the *Kinderszenen* op. 15 when writing to his former teacher Heinrich Dorn on September 5, 1839.

In 1841 Schumann made the following comments in a review of Julius Schäffer's *Songs without Words* op. 4: "There are secret states of mind in which an allusion

by the composer in the form of words can lead more speedily to a better understanding and for which the listener is bound to be grateful." This can certainly be said of the three works on this CD, the titles of which Schumann found in the texts of E.T.A. Hoffmann. In addition to the *Fantasiestücke* (op. 12), a title that he used a further three times (op. 73 for clarinet and piano, op. 88 for piano trio and op. 111 for piano), and the *Kreisleriana* section of the *Fantasiestücke*, he needed to look no further than his idol Jean Paul to find the title "Nachtstück" ("night piece" or nocturne).

Hoffmann's "Nocturnes, published by the writer of the *Fantasiestücke* in Callot's style" were published in two volumes in Berlin in 1817; "The Sandman" in the first volume is the best-known story and was the inspiration for Act I (Olympia) of Jacques Offenbach's *The Tales of Hoffmann*. Helmut Prang commented as follows: "In this work the writer turns to the nocturnal side of life and nature, a dimension that had been newly discovered in the Romantic era; the menacing and sinister side to humankind; the dark forces of wrongdoing and hatred or the demonic powers of madness and despair." The interchangeable nature of such titles is underscored by the observation that some of the pieces from *Fanta-*

siestücke op. 12, namely "Des Abends" (in the evening), "Grillen" (whims), "In der Nacht" (in the night), "Traumes Wirren" (dream's confusions), could have been called *Nachtstücke* too.

Fantasiestücke op. 12

"I may well have written more difficult and extensive works, but nothing... that would so easily flow from my heart as these little pieces. This is why I am presenting them to you. Perhaps you could tell me whether these pieces might find the way to other peoples' hearts, the path that they so longingly seek, and whether I might have any prospects of accomplishing something that, without my blushing too much, could be presented before expert eyes such as yours, an ambition that I so fervently pursue as I learn and live in the arts."

These are the words with which Robert Schumann, on February 9, 1838, presented his *Davidsbündlertänze* op. 6 and *Fantasiestücke* op. 12, the latter recently published in two volumes by Breitkopf & Härtel in Leipzig, to Louis Spohr in Kassel, who commented in a letter, dated April 22, to Schumann's friend Henriette Voigt: "We, too, are looking forward to meeting Herr Schumann; we are very fond of some of his compositions, particularly the

Phantasiestücke.” The eight-part cycle that Spohr heard played by his second wife Marianne, an excellent pianist, is one of the few works from Schumann’s early compositional phase that enjoyed considerable popularity soon after being published. On October 27, 1839, he proudly reported to his fiancée Clara Wieck that between 250 and 300 copies had been sold although the edition was barely mentioned at all in the music press at the time.

On November 29, 1837, Schumann recommended some individual pieces to Clara, who was giving concerts in Vienna: “None of my music is really suitable for public performance except two pieces from the Phantasiestücke: ‘In the Night’ and ‘Dream’s Confusion.’” Clara eagerly requested the new work several times and eventually received a copy. On February 12, 1838, he then asked her to give her opinion: “Let me know how much you like the Phantasiestücke and Davidsbündler-tänze – be honest and tell me not as your fiancé but as your husband – understand? I think you could publicly perform ‘Dream’s Confusion’ with the ‘Evening’ piece. ‘In the Night’ seems too long to me.”

Clara replied on March 3: “My favourite pieces are ‘Fable’, ‘Soaring’, ‘In the

Evening’, ‘Whims’ and the ‘End of the Song’.” After playing her fiancé’s new pieces to “some connoisseurs” and receiving their praise, she gave her verdict a day later: “The Fable, the Whims and Why? This question is so intriguing and speaks to the heart in such a way that it cannot be answered at all. The ‘End of the Song’ is the most beautiful ending a song has ever had; in places it vividly reminds me of Zumsteeg.”

This response clearly delighted Schumann; he particularly appreciated the surprising reference to the Lieder and ballad composer Johann Rudolf Zumsteeg, from whom the young Schubert took valuable inspiration. In Zumsteeg’s famous ballad *Lenore* (based on a text by Gottfried August Bürger) the joyous anticipation of a wedding tips over into a dirge. “I must praise you all the more,” we read in the letter of March 17, “for having thought of Zumsteeg in connection with the ‘End of the Song’. At the time, I thought: well, ultimately it is all going to resolve itself into a happy wedding. But at the end, my painful anxiety about you returned, and so it sounds like wedding bells and death knells combined ...”

Schumann eventually became very fond of *In the Night*, the piece that initially seemed too long to him and lies at the

heart of the entire cycle. He wrote the following to Clara in a letter dated April 21, 1838: “I have just received a letter from [Schumann’s friend Karl] Krägen; he sends many compliments in respect of the Phantasiestücke and is very enthusiastic in his usual way; the Night is great and beautiful, he writes, and his favourite piece; I would pretty much say the same. After I had finished it, I found, to my delight, that it contained the story of ‘Hero and Leander’. Of course you know it: Leander swims through the sea every night to his beloved, who awaits him at a beacon and shows him the way with a burning torch. It is a beautiful, romantic old story. When I play ‘In der Nacht’, I cannot get this vision out of my head – first he plunges into the sea; she calls him; he answers; he battles through the waves and reaches the land safely; then the cantilena when they embrace each other; then, when he has to leave, he cannot part with her until the night shrouds everything in darkness again. I must say, I imagine Hero to look just like you and if it was you sitting at that beacon, I would certainly be learning to swim. Do tell me if the music suggests the same vision to you.”

The *Fantasiestücke*, which were written in Leipzig in the summer of 1837 and submitted to the Breitkopf & Härtel publish-

ing house on August 7, 1837, with an appeal for “goodwill”, were very aptly described by Anton Rubinstein as “remarkably fanciful, yet very popular”. The sustained popularity of individual pieces, notably *In the Evening*, *Soaring*, *Why?*, *In the Night* and *Dream’s Confusion*, owes much to the fact that Schumann succeeds here for the first time in writing expansive and conspicuously structured character pieces that are not excessively difficult and were more comprehensible and accessible to contemporaries than *Papillons* op. 2, *Davidsbündlertänze* op. 6 and *Carnaval* op. 9, with their alterations of heterogeneous musical aphorisms, or the enormous technical challenges of the *Toccatas* op. 7 and the *Symphonic Studies* op. 13.

Schumann most clearly acknowledged this fact when he wrote to Clara in Paris on January 25, 1839: “You often play *Carnaval* to those who still know nothing by me at all, – would the *Fantasiestücke* not be better? In *Carnaval*, one piece always annuls another, which not everyone can bear; the *Phantasiestücke*, however, enable one to spread out comfortably [in a steadier musical flow].” In a letter of February 8, 1838, to his Belgian admirer Simonin de Sire he counted the *Fantasiestücke* as works in which he offered something “more refined and artistically worthy” than anything before, whereas

the letters sent in 1843 and 1844 to the music commentator and composer Carl Kossmaly describe them as among his “finest piano compositions”. A brief piece in F minor was found in the engraver’s copy without a heading but with three stars as its title. This piece has certain similarities with *Soaring*, was crossed out by Schumann and did not appear in print until 1958, illogically as op. 12/9.

Like nearly all of Schumann’s early piano works, the cyclical unity of op. 12 is provided by the extremely precise arrangement of keys, tempo and proportions without giving rise to the close integration found in such works as *Kreisleriana* op. 16, which was written a year later. The first volume (nos. 1–4) is characterised by two alternations of D flat Major and B flat Minor, lyrical dreaminess and heroically defiant or, at times, burlesque temperament. The rhythmic tension between duple and triple time of *In the Evening* is mirrored by the dialogue between the upper voices in *Why?*.

The sentiment of the second volume ranges from the agitated passion of F Minor (*In the Night*) to the reassuring F Major epilogue of *End of the Song*. Sandwiched in between are *Fable* in C Major, with its truly “narrative” character and its oscillations between tranquillity and

excitement, and *Dream’s Confusion* in F Major, the almost salon-like elegance and enthralling brilliance of which are rather unusual for Schumann but will incur displeasure (of the kind sometimes expressed) only if one fails to hear the demonically bizarre undertones of this pianistic showpiece.

Schumann picked his dedicatees carefully: the personality of the dedicatee, particularly if a musician, often gives interesting insight into the character of the work and the manner in which the composer intended it to be played. The *Fantasiestücke for pianoforte ... Oeuv. 12* are dedicated to “Miss Anna Robena Laidlaw”. The young British pianist Robena Ann(e) Laidlaw (1819–1902; Schumann reversed the order of her first two names for “musical” reasons; “Laidlav” is a printing error), a pupil of Henri Herz and Ludwig Berger, gave a poorly attended matinee at the Leipzig Gewandhaus on July 2, 1837. In the *Neue Zeitschrift für Musik* Schumann praised her “thoroughly good and unique performance”.

Schumann, who was totally cut off from Clara Wieck and was not even in correspondence with her, befriended the charming young lady who travelled with her mother and was just half a year older than his fiancée, and for some time after their

engagement in August 1837, he jokingly tried to make Clara jealous of this “rival”. At times of fine weather, he would take Laidlaw and her mother on leisurely walks and boat trips in the area around Leipzig. After Robena Laidlaw moved on to Königsberg, Schumann sent her a letter on August 19, 1837: “I will forever have very fond memories of your stay here; the message I am now writing is expressed more clearly in eight fantasy pieces for pianoforte that will soon be published and have your name on the frontispiece. Although I have not specially requested permission to dedicate the work, the pieces are yours – the whole of the Rosenthal Woods, with their romantic associations, is present in the music.” Indeed, the dedicated copy is annotated in Schumann’s handwriting: “In memory of those days in July 1837”.

Kreisleriana op. 16

On April 14, 1838, Robert Schumann wrote to his fiancée Clara Wieck: “Oh Clara, there is such music in me now, and such beautiful melodies always! You know, since my last letter [of March 17–19] I have finished another whole book of new things. ‘Kreisleriana’ I shall call it; you, and an idea of yours, play the chief part, and I shall dedicate it to you – yes, to you and to no-one else – then you shall

smile so sweetly when you find yourself in it again. – My music now seems to me so wonderfully intricate yet very simple; it speaks so entirely from the heart and affects everybody to whom I play it, as I now often like to do!”

After Clara received the new work in the form of a galley proof four months later, she gave her first thoughts in her letter of July 30 (and also corrected some engraving errors): “I then sat down at the piano... and played it. You will not believe how enraptured I was; the ideas are so beautiful; how humorous so much of it is, and then again how mystic. To be sure, I must play it more often if I am to fully appreciate it. I recognised you in every note... I cannot really say what I most liked, for I played it in such excitement that I always found the last thing I played to be the most beautiful. I am astonished by your spirit, by all the new ideas – you know, I am sometimes frightened by you and ask myself if it is really true that this man is going to be my husband? Sometimes I feel that I could never be enough for you, but I hope that you might still love me for that reason alone!” Schumann wrote in the postscript to a letter to Clara, dated August 3, 1838: “Play my Kreisleriana sometimes! A positively wild love is captured in some of the pieces, as is your life and mine and many of your glances.”

The composer is repeatedly documented as having stated that *Kreisleriana* was written between the second half of March and May 1838, some of the pieces within just a few days and in close proximity to two very different works: *Kinderszenen* op. 15 and *Novelletten* op. 21. Through the mediation of his friend Joseph Fischhof and Leipzig-based publisher Friedrich Whistling, they were published by Tobias Haslinger in Vienna in September that year, even before Schumann had travelled to the imperial capital where he spent several months trying in vain to carve out a new livelihood. He had hoped to end Friedrich Wieck's bitter opposition to his relationship with Clara by guaranteeing his future wife a carefree life and suitable workplace in a great musical city.

The quoted correspondence very precisely sums up the special position and outstanding significance of *Kreisleriana* in Schumann's works, but also the close connection between this work and Clara's personality and artistry as well as its direct relevance to the bitter tug-of-war over her, which dragged on until Clara was finally able to marry Robert in 1840. Furthermore, the letters highlight the audacity of an unprecedented tonal idiom. The composer very aptly describes his music as "wonderfully intricate yet very simple; it speaks so entirely from the

heart", a quality that must have understandably astonished, or even shocked his fiancée. Schumann affirms these observations in a letter, dated September 5, 1839, to his former teacher Heinrich Dorn, in which he wrote: "Some of the struggles I have had over Clara may certainly be reflected in my music and may certainly have been recognised by you. The Concerto [op. 14], the Sonata [op. 11], the Davidsbündlertänze, *Kreisleriana* and *Novelletten* [op. 21] were almost entirely inspired by her."

However, the words dedicating *Kreisleriana* to Clara had to be erased, to Schumann's extreme annoyance, shortly before the edition was published so as to avoid provoking the furious Friedrich Wieck any further. The work was then "dedicated to his friend Mr F. Chopin", who respected Schumann as an enthusiastic propagandist on his behalf but did not hold him in such high regard as a composer. Nevertheless, Chopin returned the favour to Schumann in 1840 by dedicating to the latter his *Ballade* in F major op. 38 (in its first German edition), for which Schumann felt highly honoured.

Looking back on his early piano works (opp. 1–23), Schumann wrote in a letter, dated May 5, 1843, to Carl Kossmaly: "These are mostly reflections of my wildly

agitated earlier life; man and musician constantly vie for expression..." In this letter, and others, he described *Kreisleriana* as one of his finest piano works. It seems all the more astonishing now that, in later years, the composer published a number of his early piano compositions, including *Kreisleriana*, in revised versions. In a letter to the Whistling publishing house in Leipzig, which published a "new edition" of the work in August 1850, he wrote on November 20, 1849: "The *Kreisleriana* pieces have been extensively revised. In my earlier days, unfortunately, I very often spoiled my pieces in an entirely mischievous manner. All of this has now been expunged."

The changes are however by no means so profound as to affect the substance of the music. The main objective was probably to reintroduce onto the market the works that had for some time been out of print but were now in greater demand on account of Schumann's growing renown. Some of the notation was simplified; the harmonically daring endings to nos. 4 and 5 were carefully smoothed out and rounded off; numerous *ritardando* and *adagio* marks were erased. The most striking deviations are found in no. 2, described by Hermann Abert as "one of the most beautiful piano pieces ever written". The first edition opens *mf* instead of *p*;

the line patterns of bars 10 and 11 are somewhat harsher than those of the later edition and two repeats are missing, while the reprise of the wonderful lyrical main theme, which might depict Clara's "idea" (see letter of April 14, 1838), adds 15 bars to the new edition.

All these changes, the musical character of which is often clearly perceptible in the very rarely played first version, do not, however, mark any change of intention but are intended to bring out more clearly the profile of each and every piece, thus somewhat taming the rhapsodically chaotic element of the first edition. It was certainly not the composer's intention to mix the two versions, a practice that Clara Schumann occasionally tended to adopt in her editions (the old complete edition and the "instructive edition", which are not identical and often confused). The same practice was unfortunately adopted by famous performers too.

In a letter dated March 15, 1839, Schumann gave his Belgian admirer Simonin de Sire an explanation of *Kreisleriana* as his choice of title and at the same time rejected simplistic programmatic interpretations: "I love *Kreisleriana* the most out of all these pieces [opp. 15–20]. The title can be understood only by Germans. *Kreisler* is a character created by E.T.A.

Hoffmann, an eccentric, wild, witty kapellmeister. You will find some aspects of him appealing. The headings for all my compositions never come to me until I have finished composing the work." It is undisputed that E.T.A. Hoffmann inspired Schumann to some extent through his novel *The Life and Opinions of the Tomcat Murr together with a Fragmentary Biography of Kapellmeister Johannes Kreisler on Random Sheets of Waste Paper* (Berlin, 1820/22) and the aforementioned Kreisleriana section of *Fantasiestücke in Callots Manier*; it is also worth noting that Schumann knew the archetype of Kapellmeister Kreisler, the ingenious but deranged composer Johann Ludwig Böhner (1787–1860), and published his autobiography in the *Neue Zeitschrift für Musik* in 1834.

The compositional structure and style of the work is however more greatly influenced by Johann Sebastian Bach, to whom Schumann himself frequently made reference. For instance, he wrote the following to Dr Keferstein on January 31, 1840: "The profoundly combinatory nature, poetry and humour of recent music are mostly derived from Bach...", qualities that Schumann ascribed not just to the composers mentioned here (Mendelssohn, Bennett, Chopin and Hiller) but also to himself. *Kreisleriana* is a work in which

Baroque dynamism and harmonies, adherence to a single motif and the ever-dominant polyphonic elaboration of the piece are combined with extremely virtuosic moments, thus venturing into unprecedented expression of demonic frenzy and very tender feeling. In this way, Schumann documents his creative interest in Bach, "the sublime figure" before whom he "confessed his failings every day..." and through whom he "endeavoured to purify and strengthen" himself, as is mentioned in the cited letter.

What is also admirable, though, is the carefully arranged order of the "eight fantasies" (to quote the cycle's subtitle), which follows the tonal sequence of D Minor, B flat Major, G Minor, B flat Major, G Minor, B flat Major, C Minor and G Minor and is characterised by the regular alternation of fast and slow movements. The three lyrical points of calm (nos. 2, 4, 6) are the only pieces in the major but each has a more agitated middle section that sows the seeds of the hectic unrest that gains ever-increasing intensity in nos. 1, 3, 5 and 7. The tranquil epilogue that ends the fast-paced no. 7 bridges the gap to no. 8, an eerie, gigue-like piece with curious offbeats in the bass line, which, reminiscent of a "dance macabre", ends up fading away triple piano. A variation of the theme underpinning this unique piece

was incorporated by Schumann into the finale of his first symphony, the "Spring Symphony" in B flat Major op. 38, in 1841.

Nachtstücke op. 23

The four *Nachtstücke* op. 23 were written in Vienna in late March 1839. They are therefore the last of the piano works Schumann composed there; on April 5, 1839, he returned to Leipzig following the failure of his plan to earn a living on the great Viennese music scene together with Clara Wieck. He now had to resume the legal battle of attrition for his fiancée's hand against the recalcitrant and devious Friedrich Wieck. Clara Wieck had already been giving concerts and working as a teacher in Paris without her father for several months.

More than any of his other works, the *Nachtstücke* are inspired by significant biographical events. Schumann wrote the following from Vienna to Clara in Paris on March 30, 1839: "Over the last few days I have been putting all my energy into completing two large compositions, which I have already assigned to Mechetti [a publisher in Vienna], but I am not sure I will be able to finish them because I am needed in Leipzig and, can you believe it, in Zwickau too – my brother Eduard is very ill." These fears are further specified

in a letter dated Easter Monday, April 1, 1839: "I cannot begin to describe the state my heart was in yesterday. Therese [wife of his brother Eduard] sent me an ominous letter; I know these letters, which are promptly followed by a notification of death; I also had a premonition, a peculiar premonition the previous Monday and Tuesday." Schumann noted in his diary at the time: "Since Monday I have been working on a 'funereal fantasy' – what strange thoughts; also, the parting from Eduard, and how good he was, is becoming clear to me."

Eduard Schumann, Robert's oldest brother who was born in Ronneburg on February 25, 1799, was at the time the sole owner of their father's publishing house in Zwickau and died on April 6, 1839. Even before he had received confirmation of his brother's death, Robert Schumann wrote the following to Clara Wieck from Prague on his return journey from Vienna to Leipzig on April 7, 1839: "I wrote to you about a premonition; it came to me in the days between March 24 and 27, when I was writing my new composition; there is a recurring passage to which I kept returning; it is as though someone was sighing with a heavy heart 'oh God' – when writing the piece, I kept seeing funeral processions, coffins, unhappy despairing people, and when I had finished

it and had long sought a title, I kept coming back to 'funereal fantasy' – Is that not curious? While composing, I was often so overcome that tears came forth and I really did not know why and had no reason for them – then Therese's letter arrived and it was plain to me." At the end of the letter, we read: "...he [Mechetti] certainly will get his funeral fantasy, but I will call it 'Nachtstücke'..."

After returning to Leipzig, Schumann first had to deal with the increasingly bitter legal battle with Friedrich Wieck, who not only refused the couple his permission to marry (Clara Wieck was not yet 21 years old and thus still a minor) but also very publicly slandered Schumann, who eventually informed Clara on November 24, 1839: "I am now finalising my *Nachtstücke* for Mechetti – please excuse the unintended moon!" Schumann had mistakenly left a large round ink blot on the page! He gave her the manuscript of *Nachtstücke* for Christmas in 1839. Clara Wieck immediately set about correcting mistakes and even suggesting compositional improvements, some of which were endorsed by Schumann.

The decision was then made to dedicate the work to the musically minded and talented Ernst Adolph Becker (1798–1874), who at the time was the Bergschreiber,

that is, the examining magistrate in the mining office at Freiberg near Dresden, and one of the closest friends of the composer and his fiancée. Becker was not just an early, very knowledgeable admirer of Schumann's music; he was also an experienced lawyer and therefore Schumann's most valuable adviser and mediator in the difficult litigation against Friedrich Wieck. It follows that the dedication on the front page of the first printed edition published by Pietro Mechetti in Vienna in June 1840 ("Dedicated to Herr Bergschreiber F. A. Becker in Freiberg") was a gesture of great gratitude. The fact that an F was mistakenly printed instead of an E surely did not detract from their friendship.

On January 17, 1840, after Clara had finished her corrections, Schumann reported to her in Berlin, where she had found refuge with her mother Mariane Bargiel:

"I've finalised the *Nachtstücke*. What do you think of the following titles:

1. Trauerzug (funeral procession)
2. Curiose Gesellschaft (strange company)
3. Nächtliches Gelage (nocturnal revels)
4. Rundgesang mit Solostimmen (roundelay with solo voices)?

I think the music speaks clearly enough without these titles, though, don't you think? Let me know your opinion."

Clara replied on January 19, 1840: "You have really beautifully and ingeniously conceived your *Nachtstücke*, wonderful for those of us who fully understand you! But for the public: even experts will not know what you mean and it will bother them. I think you should settle for the general title 'Nachtstücke', which is very revealing in itself. Indeed, the music says far more than can be described; connoisseurs will realise this." Schumann followed Clara's advice and sent a letter, dated January 21, 1840, to the publisher asking for the titles to be erased from the engraver's copy. After the edition was published, Schumann wrote the following to Becker on June 28, 1840: "I enclose the *Nachtstücke*, which are intended to be a frequent and friendly reminder of me. The first and final pieces will probably most appeal to you." The copy he sent bears the hand written dedication "To his dear friend Becker".

The sometimes sombre and subdued mood of *Nachtstücke* op. 23 is somewhat uncharacteristic of the works written by Schumann in Vienna, some of which exhibit a new, cheerful and relaxed style that is without real precedent in the composer's previous musical idiom. As is nearly always the case, the order of keys (C Major, F Major, A flat Major, F Major) forms a logically structured cycle, though

this progression does not seem as coherent as the one found in *Kreisleriana* op. 16, with each piece well suited for performance on its own. Clara Schumann often played just the fourth piece from 1854 onwards and Vladimir Horowitz, unfortunately, recorded just the third and fourth pieces. A now subdued, now menacing, harmonically unstable funeral march in C Major ("Trauerzug") is followed by a sharp contrast in "Curiose Gesellschaft".

"The second [piece] ... in F Major features continuous quaver figures and chordal sequences that draw clear parallels with the first piece, both in the direction of its melos and in its harmonies. The extensive form resembles that of the first piece, with clearly marked-out phases of development, and, despite the piece's rigid structure, a fantastic round dance passes by." (Martin Schoppe) The scherzo-like third piece ("Nächtliches Gelage"), which is remarkably echoed in the third of the *Skizzen für den Pedalflügel* (Sketches for pedal-piano) op. 58 (1845), builds up through a capricious episode in C sharp minor/A Major into a demonic frenzy, which in the end quietly fades away. The final piece ("Rundgesang") is an intimate "song without words" with a sophisticated accompaniment peppered with extreme intervals that are reminiscent of a guitar.

Joachim Draheim

Florian Uhlig

"Florian Uhlig plays in masterly fashion. His interpretations bear comparison with the very best. This astonishingly original CD is a real event."

(Süddeutsche Zeitung)

That was the assessment published by the doyen of music critics, Joachim Kaiser, of the recording of Beethoven's piano variations released on the hängsler CLASSIC label in 2009. Since then, Florian Uhlig has recorded some 15 other releases on the same label, all of which have received high praise in the international journals and won awards (e.g. German Record Critics' Prize): complete works for piano and orchestra of Robert Schumann and Dmitri Shostakovich, piano concertos by Ravel, Poulenc, Françaix, Debussy and Penderecki, and Ravel's and Schumann's complete works for solo piano. 15 CDs are scheduled for the Schumann cycle, 10 of which have already been released.

Florian Uhlig was born in Düsseldorf and gave his first piano recital at the age of twelve. He studied in London at the Royal College of Music and the Royal Academy of Music, finishing with the concert diploma. He was also influenced by working with Peter Feuchtwanger and by his research towards a PhD thesis at the University of London on the role of the

performer in the context of musical genre.

Florian Uhlig reconciles contradictions in an unusual manner. On the one hand, he is rooted in the German music tradition, which is associated with seriousness, style and structure, while on the other, his many years in London have led him to develop more of an individual approach to musical works than is usual on the "continent": pointed liberties, eccentric combinations of repertoire and curiosity about rare works.

Florian Uhlig made his orchestral debut at the Barbican in London in 1997. Since then he has appeared at leading concert halls across the world, performing with orchestras like the BBC Symphony Orchestra, the Beijing Symphony Orchestra, the Deutsche Radio Philharmonie, the Dresden Philharmonic, the Hong Kong Sinfonietta, the Polish Radio Symphony Orchestra, the Simón Bolívar Youth Orchestra of Venezuela, the National Symphony Orchestra of Taiwan, the Bavarian Radio Chamber Orchestra, the Stuttgart Chamber Orchestra and the Vienna Chamber Orchestra. He has worked with conductors like Krzysztof Penderecki, Josep Caballé, Claus Peter Flor, Eivind Gullberg Jensen, Kristjan Järvi, Michael Sanderling and Gerard Schwarz. Florian Uhlig has performed at the Beet-

hoven Festivals of Bonn and Warsaw, Lorin Maazel's Castleton Festival, the Menuhin Festival in Gstaad, the Hong Kong Arts Festival, the Mecklenburg-Vorpommern Festival, France Musique Paris, the Schleswig-Holstein Music Festival, the Schwetzingen Festival and the Vienna Festwochen. In addition to his solo activities Florian Uhlig is much in demand as a chamber musician and lieder pianist. He was the last partner of the legendary baritone Hermann Prey.

In 2009, Florian Uhlig founded the Johannesburg International Mozart Festival in South Africa. As Artistic Director, he has since then guided the fortunes of the two-week music festival, which presents symphony and choral concerts as well as chamber and solo recitals featuring top-class ensembles and artists, additionally exerting important influences in the fields of interdisciplinary projects, contemporary music, the promotion of young artists and social integration.

Beginning with the summer semester of 2014, Florian Uhlig was appointed Professor of Piano at the Musikhochschule Carl Maria von Weber in Dresden. He holds master classes in Germany, Great Britain, Canada, Hong Kong, South Korea, China and Switzerland.

Florian Uhlig was accorded Associateship of the Royal Academy of Music in London in May 2015.

www.florian-uhlig.com

Aufnahmedatum / Recording dates:

21. - 23.12.2015

Aufnahmeort / Recording venue:

Menuhin Hall, Yehudi Menuhin School, Stoke d'Abernon, Cobham, Surrey, Großbritannien

Tonmeister / Producer and Editor:

Mike Purton

Tontechniker / Recording Engineer:

Tony Faulkner

Konzeption und Texte / Concept and liner notes: Dr. Joachim Draheim

Instrument: Steinway D

Foto / Photo: Marco Borggreve

Booklet editing: SME

Übersetzung / English Translation: Janet and Michael Berridge

Design: Birgit Fauseweh



© & © 2018 by hänssler CLASSIC / Profil Medien GmbH
info@haensslerprofil.de, www.haensslerprofil.de
Manufactured in Austria

HC17037

