

Schumann

Character Pieces II

Vier Märsche op. 76 • Geschwindmarsch op. 99, 14

Waldszenen op. 82 • Drei Fantasiestücke op. 111

Gesänge der Frühe op. 133 • Papillon D-Dur

Schumann

Charakterstücke II

Florian Uhlig

Piano



Robert Schumann (1810-1856)

- 11 **Papillon D-Dur *** 3:14
(1829/30?, ursprüngliche Fassung des „Papillon“ op. 2, Nr. 11, Fragment, ergänzt von Joachim Draheim)

aus: **Albumblätter op. 124** (erschienen 1853)

- 12 Nr. 2 Leides Ahnung (1835) 1:18
13 Nr. 8 Leid ohne Ende (1835) 3:20
14 Nr. 19 Phantasiestück (1839) 1:42

Vier Märsche op. 76 (1849, erschienen 1849)

- 15 Nr. 1 Mit größter Energie 3:30
16 Nr. 2 Sehr kräftig – Etwas ruhiger –
Erstes Tempo 3:56
17 Nr. 3 „Lager-Szene“: Sehr mäßig –
Etwas schneller – Im ersten Tempo 3:34
18 Nr. 4 Mit Kraft und Feuer – Sehr gehalten –
(Erstes Tempo) – Coda 4:54

- 19 **Geschwindmarsch op. 99, Nr. 14** 3:07
(1849, erschienen 1851)

- 20 **Präludium b-Moll op. 99, Nr. 10** 1:16
(1839, erschienen 1851)

Waldszenen op. 82 (1848/49, erschienen 1850)

- 21 Nr. 1 Eintritt. Nicht zu schnell 2:02
22 Nr. 2 Jäger auf der Lauer. Höchst lebhaft 1:21
23 Nr. 3 Einsame Blumen. Einfach 1:59
24 Nr. 4 Verrufene Stelle. Ziemlich langsam 2:48
25 Nr. 5 Freundliche Landschaft. Schnell 1:04
26 Nr. 6 Herberge. Mäßig 1:56
27 Nr. 7 Vogel als Prophet.
Langsam, sehr zart 2:59
28 Nr. 8 Jagdlied. Rasch, kräftig 2:35
29 Nr. 9 Abschied. Nicht schnell 3:34

Drei Fantasiestücke op. 111

(1851, erschienen 1852)

- 30 Nr. 1 Sehr rasch,
mit leidenschaftlichem Vortrag 2:21
31 Nr. 2 Ziemlich langsam 4:30
32 Nr. 3 Kräftig und sehr markiert 3:12

Gesänge der Frühe op. 133

(1853, erschienen 1855)

- 33 Nr. 1 Im ruhigen Tempo 2:32
34 Nr. 2 Belebt, nicht zu rasch:xx 2:19
35 Nr. 3 Lebhaft 2:19
36 Nr. 4 Bewegt 3:02
37 Nr. 5 Im Anfang ruhiges,
im Verlauf bewegter Tempo 2:38

Florian Uhlig, Klavier

* **Erstaufnahme/First Recording**

Motto zu „Verrufene Stelle“

(„Waldszenen“ op. 82, Nr. 4)

[Friedrich Hebbel]

Die Blumen, so hoch sie wachsen,
Sind blaß hier, wie der Tod;
Nur Eine in der Mitte
Steht da im dunkeln Roth.

Die hat es nicht von der Sonne:
Nie traf sie deren Gluth;
Sie hat es von der Erde,
Und die trank Menschenblut.

Robert Schumann

Sämtliche Werke für Klavier 13

Seit über 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, *Davidsbündlertänze* 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 sehr problematisch, unter dem Etikett „Gesamtaufnahme“ nur eine dieser Fassungen einzuspielen oder gar sie 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.

Die 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.

Charakterstücke II

Papillon D-Dur, Bunte Blätter op. 99, Albumblätter op. 124

Als Schumanns Erfolg als Komponist seit der Mitte der 1840er Jahre ständig zunahm, was auch an den höheren Honoraren für seine Kompositionen abzulesen ist, wurde er von Verlegern immer wieder mit dem Wunsch nach leicht spielbarer und damit gut verkäuflicher Klaviermusik konfrontiert. Da sich sein kompositorisches Interesse inzwischen aber fast ausschließlich auf andere, größer dimensionierte Gattungen (Oper, Sinfonie, Konzert, Kammermusik, Chorballeade usw.) konzentriert hatte, lehnte Schumann solche Angebote mit eiserner Konsequenz immer wieder ab. Er wollte seine Verleger aber nicht ständig vor den Kopf stoßen und fand schließlich eine pragmatische Lösung: Er sammelte, ordnete und überarbeitete kleinere und technisch meist nicht zu anspruchsvolle Klavierstücke, die meist zu größeren zyklischen Werken gehört hatten, aber aus formalen, nicht musikalischen Gründen aussortiert worden waren, Albumblätter und Gelegenheitswerke für Familie und Freunde sowie frühe Skizzen aus den Jahren 1832 bis 1849 und gab sie als *Bunte Blätter* op. 99 (Dezember 1851) und als *Albumblätter* op. 124 (Dezember 1853) heraus.

Beide Sammlungen erschienen bei dem kleinen, aber rührigen Verleger Friedrich Wilhelm Arnold in Elberfeld, beide in zierlichem Notenstich und mit besonders ansprechenden farbigen ornamentalen Titelblättern. In beiden ist jedem Stück das Entstehungsjahr – leider nicht immer korrekt – beigegeben – Schumann verschleierte also die Tatsache nicht, dass es sich hier nicht um planvoll disponierte Zyklen handelt, sondern um nachträgliche Zusammenstellungen von Einzelstücken aus verschiedenen Jahren.

Leides Ahnung (op. 124, Nr. 2) gehört zu den zwischen 1831 und 1835 entstandenen Exercices [sic!] (*Etüden in Form freier Variationen über ein Beethoven'sches Thema*), die in ehrgeiziger Weise und mit zum Teil hohem technischen Aufwand den Anfang des Allegretto a-Moll (2. Satz) aus der 7. Sinfonie (A-Dur, op. 92) variieren. Zwei der drei Entwürfe des Zyklus blieben unvollständig; alle drei wurden erst 1976 von Robert Münster (München, Henle) veröffentlicht; *Leides Ahnung* mit den für Schumann so typischen parallelen Oktaven ist somit der einzige Teil der Variationen, den der Komponist für publikationswürdig hielt. *Leid ohne Ende* (op. 124, Nr. 8) entstand wohl 1837 zusammen mit den *Fantasiestücken* op. 12 (erschienen 1838), wie schon der Schumann-Biograph Wasielewski bemerk-

te, was durch ein gemeinsames Skizzenblatt mit *Des Abends* op. 12, Nr. 1 bestätigt wird, das Schumann am 29. Juli 1837 einem Herrn Streben (Pseudonym für Ernst Graf Sperling, einem Leipziger Bekannten) schenkte.

Das *Phantasiestück* A-Dur (op. 124, Nr. 19), eine der subtilsten Miniaturen, die Schumann geschrieben hat, bildet auf eigentümliche Weise eine Brücke zwischen den frühen Klavierwerken und dem „Liederjahr“ 1840. Im *Brautbuch* finden sich unter dem Datum des 22. April 1838 fünf Takte in As-Dur ohne Überschrift, die Keimzelle zum späteren nach A-Dur transponierten *Phantasiestück*, das Schumann 1839 offenbar ausarbeitete – darauf deutet das Datum im Erstdruck – und am 19. November 1839 von Leipzig aus an Clara Wieck, die damals bei ihrer Mutter Mariane Bargiel in Berlin lebte, schickte: „Hier auch das Scherzino; Du hattest den Anfang gern; spiel es recht wie gelegentlich, namentlich den Schluß.“ Im Postskriptum eines Briefes von Robert an Clara vom 16. Februar 1840, in dem er erstmals konkret von Liedern und mehrstimmiger Vokalmusik schrieb, heißt es: „Hier, meine Klara, leg' ich noch ein Liedchen bei; ich hab's eben gemacht. Lies erst den Text gut und gedenke dann Deines/ Roberts/ Es ist eigentlich das Scherzino in anderer Form.“

Die Identität dieses ersten Liedes, das Robert seiner Clara zukommen ließ, war lange umstritten, bis Thomas Synofzik durch weitere Briefzeugnisse beweisen konnte, dass es sich um den berühmten *Nussbaum* (*Myrthen* op. 25, Nr. 3) handelte. Vergleicht man nun die Takte 1-2 bzw. 5-6 bzw. 9-10 des *Nussbaum* mit den Takten 4-6 des *Phantasiestücks*, so wird klar, dass es sich nur um das bisher nicht identifizierte Scherzino handeln kann. Obwohl Lied und Klavierstück nur im heiter-gelösten Tonfall und in diesem einen markanten Detail (Quintmotiv mit Terzfall) übereinstimmten, haben wir hier einen faszinierenden Beleg dafür, dass sich der miraculöse „Liederfrühling“ schon im Herbst 1839 ankündigte, zum Beispiel auch in der betont sanglichen Stimmführung von Klavierstücken, und sozusagen organisch aus dem Klavierschaffen mit seinem poetischen, redenden bzw. singenden Charakter erwuchs.

Im Oktober 1839 plagte sich Schumann mit einer gewissen Verbissenheit „an einem dummen Präludium und Fuge“, wie er am 27. Oktober 1839 seiner Braut Clara Wieck mitteilte. Fertig wurde nur das wild-bewegte *Präludium* b-Moll, das als Nr. 10 in den *Bunten Blättern* op. 99 1851 publiziert wurde. Eine behutsam ergänzte Version von Präludium und Fuge b-Moll, von dem es zwei fragmentarische Ent-

würfe gibt, ist auf der CD 1 *Schumann und der Kontrapunkt* (hänssler CLASSIC 98.032) mit Florian Uhlig zu hören.

Der noch unveröffentlichte *Papillon* D-Dur hat im Autograph (im Robert-Schumann-Haus Zwickau) zwar keine Überschrift und ist zudem ein Fragment, das aber durch Ergänzung eines einzigen Taktes am Ende des Trios und Reprise des Hauptteils ganz leicht zu vollenden war, aber der erste Teil stellt nichts anderes dar als eine Vorstufe mit zum Teil markanten Abweichungen zum Hauptteil der Nr. 11 aus den *Papillons* op. 2. Das folgende Trio in B-Dur ist dagegen aus dem Anfang des langsamen Satzes (Andante, Takte 20ff.) des unvollendet gebliebenen Klavierquartetts c-Moll (1829), das erst 2010 in einer korrekten Ausgabe (Mainz, Schott, hrsg. von Joachim Draheim) erschien, gewonnen worden. In der gedruckten Fassung der *Papillons* op. 2 (1832) folgt hier ein gänzlich anderes Stück (Più lento, G-Dur). Das reizvolle Charakterstück in Form einer etwas zeremoniösen Polonaise ist somit ein schönes Beispiel für Schumanns überlegten, kritischen und konstruktiven Umgang mit dem von ihm geschaffenen und gesammelten musikalischen Material; für die *Bunten Blätter* op. 99, die meist längere Stücke enthielten, kam es dennoch nicht in Frage, da mehr als die Hälfte schon in verbesserter Form publiziert war.

Vier Märsche op. 76

Als Anfang Mai 1849 die Revolution in Dresden zu blutigen Barrikadenkämpfen und Straßenschlachten eskalierte und man den überzeugten Republikaner Schumann zu einer „Sicherheitswache“ einziehen wollte, floh die Familie auf abenteuerlichen Schleichwegen am 5. Mai aus der Stadt, zunächst auf das Gut Maxen zu dem befreundeten Ehepaar Serre, das gleichfalls republikanisch gesinnt war, dann in das nahegelegene Dorf Kreischa. Bis in den Juni hinein blieb die Familie dort, wo man auch am 8. Juni Schumanns 39. Geburtstag feierte. Das unmittelbare Erleben der blutigen Revolution, die von preußischem Militär mit äußerster Brutalität niedergeschlagen wurde, hielt Schumann jedoch nicht im geringsten vom Komponieren ab, worüber sich Clara Schumann schon damals sehr wunderte. Als ihr Mann in Seelenruhe an seinem *Liederalbum für die Jugend* op. 79 arbeitete, schrieb sie in ihr Tagebuch: „Merkwürdig erscheint mir, wie die Schrecknisse von außen seine innern poetischen Gefühle in so ganz entgegengesetzter Weise erweckt. Über den ganzen Liedern schwebt ein Hauch der höchsten Friedlichkeit, mir kommt alles darin wie Frühling vor, lachend wie die Blüten.“

Gleich nach seiner Rückkehr nach Dresden komponierte Schumann jedoch zwischen

dem 12. und 16. Juni 1849 fünf Märsche für Klavier, von denen er vier am 17. Juni an seinen Verleger Whistling nach Leipzig schickte und dazu bemerkte: „Sie erhalten hier ein paar Märsche – aber keine alten Dessauer – sondern eher republicanische. Ich wußte meiner Aufregung nicht beßer Luft zu machen – sie sind in wahren Feuereifer geschrieben. Bedingung: sie müssen gleich gedruckt werden – sie müssen mit sehr großen Notenköpfen gestochen werden – Und da ich die Ausstattung einer Composition immer dem Inhalt gemäß eingerichtet wünsche, so soll auf dem Titel nichts als auf dem Beiblatt steht, kommen – dies Wenige aber mit den größten Schriften – und zwar mein Name obenhin, da ich sonst das 1849 nicht anzu-bringen weiß, das diesmal nicht fehlen darf. Eben so wünscht ich einen Umschlagtitel mit wo möglich noch größerer Schrift – wie sie ja jetzt Mode sind. –“ Der Verleger erfüllte Schumanns Wünsche prompt, so dass er schon am 10. August 1849 ein Exemplar des Drucks an Liszt schicken konnte und dazu schrieb: „Eine Neuigkeit leg' ich Ihnen bei – IV Märsche – und es soll mich freuen, wenn sie Ihnen zusagen. Die Jahreszahl, die darauf steht, hat diesmal eine Bedeutung, wie Sie leicht einsehen werden. O Zeit – O Fürsten – O Volk! –“

Als die Märsche am 11. November 1849 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* rezensiert

wurden, war die Revolution in Deutschland und ganz Europa gescheitert, doch der Kritiker hatte Schumanns Intention sehr wohl verstanden: „Man denke sich nicht Märsche gewöhnlicher Art unter den vorliegenden; wir möchten sie Rhapsodien im Marsch-Charakter nennen. Die Jahreszahl 1849, die sie an der Stirne tragen, bedeutet nicht bloß die Zeit ihres Entstehens und Erscheinens; auch ohne dieselbe würde man den Stücken ansehen, daß sie auf der Höhe des modernen Bewußtseins stehen, und daß sie nicht im Boden des Verlebten und Ueberwundenen wurzeln. [...] Daraus geht wohl genugsam hervor und wir brauchen uns nicht weiter darüber auszulassen, daß Schumann hier wieder einen Schatz von interessanten, wahrhaft neuen Combinationen geboten hat. Da ist Saft und Kraft, Feuer und Leidenschaftlichkeit! Da findet sich auch Arbeit; aber sie ist nur Mittel zum Zweck, und das ist unserer Ansicht nach die Hauptsache.“

Die Vortragsanweisungen zu den beiden ersten Märschen in Es-Dur („Mit größter Energie“) und B-Dur („Sehr kräftig“) weisen unmissverständlich darauf hin, wie ernst es Schumann mit dem revolutionären Hintergrund dieses vierteiligen, tonartlich geschlossenen Zyklus war, während der strenge Marsch-Rhythmus immer wieder variiert oder unterlaufen wird, so dass eher der Eindruck von Charakterstücken in

Marschform entsteht. Der vierte Marsch in Es-Dur bildet den glanzvollen Abschluss des Opus – ihm geht ein mit „Lager-Szene“ (B-Dur) überschriebenes, eher leichtgewichtiges Stück voran, das, wäre es ein Sonatenzyklus, wohl die Position des Scherzo vertritt. Umso gewichtiger und klangmächtiger, eine Orchestrierung geradezu beschwörend, ist das Finale, in dessen lyrischem Trio in H-Dur sich das zart angedeutete Zitat der *Marseillaise* (Takte 34ff.) wie ein wehmütiger Abgesang auf die gescheiterte Revolution ausnimmt. Zu Schumanns 40. Geburtstag am 8. Juni 1850 brachte ihm der Leipziger Paulinerchor zusammen mit Mitgliedern des Opernorchesters ein Ständchen dar, bei dem neben einem Choral und zwei Chorliedern Schumanns auch eine orchestrierte Fassung des Marsches op. 76, Nr. 4 erklang. Schumann hielt sich damals zur Vorbereitung der Premiere seiner Oper *Genoveva* in Leipzig auf – die Orchesterfassung des Marsches, deren Autor nicht genannt wird, scheint verlorengegangen zu sein; einen Rekonstruktionsversuch legte Joachim Draheim 1998 vor (Karlsruhe, Tre Media/Ricordi). Einen fünften Marsch in g-Moll hielt Schumann damals zurück und publizierte ihn erst 1851 in den *Bunten Blättern* op. 99 als Nr. 14 unter dem treffenden Titel *Geschwindmarsch*.

Waldszenen op. 82

„Als sie eintraten, sahen sie Dorian Gray. Er saß am Klavier, den Rücken ihnen zugekehrt, und blätterte in einem Bande von Schumanns ‚Waldszenen‘. ‚Sie müssen mir die Noten leihen, Basil!‘ rief er aus. ‚Ich muß diese Musik lernen, sie ist einfach entzückend.‘“ Mit dieser Szene beginnt das 2. Kapitel von Oscar Wildes Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* (erschienen 1890), ein Zeugnis für die weitreichende Beliebtheit, die Robert Schumanns *Waldszenen* op. 82 40 Jahre nach ihrer Entstehung auch im Ausland bereits erlangt hatten. „Sie empfangen hier die Waldszenen – ein lang und viel von mir gehegtes Stück. Möchte es Ihnen Lohn bringen, und wenn keinen ganzen Wald, so doch einen kleinen Stamm zum neuen Geschäft!“, schreibt Schumann am 8. Oktober 1850 selbst voller Zuversicht aus Düsseldorf an den Verlag Bartholf Senff in Leipzig, der in diesem Jahr gegründet worden war.

Das im November 1850 dort erschienene neue Werk fand jedoch nicht nur beim Publikum, sondern auch in der Fachwelt lebhaft Anerkennung. So schreibt der Rezensent der *Berliner Musik-Zeitung Echo* am 5. Januar 1851: „Unsere Dichter und Musiker flüchten seit einiger Zeit vorzugsweise gern in die Waldeinsamkeit, so gleichen diese neuen Clavierstücke den

trefflichen Waldliedern von Gustav Pfarrius. In beiden würde der spähere Kritiker vielleicht Reisig finden, aber er sucht nicht danach; er erfreut sich an dem geheimnißvollen Rauschen, an fern erklingenden Weisen, mystischen Blumen des musikalischen Zauberwaldes und wünscht dem Componisten viele Spieler, die auf seine Wesenheit eingehen und ihn mit Geschicklichkeit und Verständniß vortragen können.“

Den revolutionären Ereignissen der Jahre 1848/49 schenkte der politisch immer interessierte und republikanisch gesinnte Schumann viel Aufmerksamkeit, wie an den *Märschen* op. 76 zu hören war. Durch emsiges Schaffen schirmte er sich von den aufwühlenden Geschehnissen des Tages ab. Es entstanden nach Beendigung der Oper *Genoveva* op. 81 im Spätjahr 1848 in Dresden so verschiedenartige Werke wie die Musik zu Byrons *Manfred* op. 115 und das *Album für die Jugend* op. 68, gleich im Anschluss an die vierhändigen *Bilder aus Osten* op. 66 zwischen dem 24. Dezember 1848 und dem 6. Januar 1849 auch wieder eine Reihe von zweihändigen Klavierstücken, was durch Eintragungen im Haushaltbuch und im Handexemplar belegt ist, als letztes Stück *Vogel als Prophet*.

Der Wald als spezifisch romantischer Idealraum spielt auch in Schumanns Werk eine bedeutende Rolle. Webers *Freischütz* und

Eichendorffs Gedichte, die er hoch verehrte, sind hier u. a. die Vorbilder und Inspirationsquellen. Im *Liederkreis* op. 39 (nach Eichendorff, 1840), im 2. Teil von *Das Paradies und die Peri* op. 50 (1843), im 4. Akt der Oper *Genoveva* (1848) und im 1. Teil der Chorballette *Vom Pagen und der Königstochter* op. 140 (1852) sowie in zahlreichen Liedern und Chorliedern hat Schumann seine Affinität zu dieser Sphäre eindrucksvoll bewiesen. Ihre immer wiederkehrenden Motive – rauschende Bäume und Quellen, singende Vögel, einsame Wanderer, Jäger, Hörnerklang, Dunkel und nächtliche Stille –, jene geheimnisvolle Vermischung von Geborgenheit und Bedrohung haben auch seine Phantasie angeregt. Eine Folge von Charakterstücken für Klavier, in denen diese Thematik durchgespielt werden konnte, lag damit sozusagen in der Luft. Die musikalische Umsetzung gelang Schumann mühelos und ohne ein Abgleiten ins genrehafte Klischee. Die wechselnden Bilder schließen sich durch planvolle Anordnung der Tonarten (B-Dur/d-Moll/B-Dur/d-Moll/B-Dur/Es-Dur/g-Moll/Es-Dur/B-Dur) und motivische Beziehungen zwischen den einzelnen Stücken zu einem zyklisch geordneten Ganzen zusammen.

Dennoch haben einige der *Waldszenen* auch als losgelöste Einzelstücke sehr bald Berühmtheit erlangt, so vor allem *Vogel als Prophet*, eine der subtilsten Kostbar-

keiten romantischer Klaviermusik. Es war ein Lieblingsstück Hermann Hesses, der es sich manchmal von Clara Haskil vorspielen ließ. Er spricht von *Vogel als Prophet* als einem „holden und geheimnisvollen“ Stück. Auch die *Verrufene Stelle* (mit einem Gedicht von Hebbel als Motiv), in der Bachsche Kontrapunktik und eine kühne, dissonanzenreiche Harmonik sich zu beklemmender Wirkung verbinden, und das frisch-virtuose *Jagdlied* wurden früh sehr geschätzt. Der Einfluss von Mendelssohns Tonsprache, der in Schumanns späteren Werken wie in den *Waldszenen* immer wieder herauszuhören ist, hat besonders das letzte Stück, *Abschied*, geprägt. Es ist neben der *Erinnerung* (op. 68, Nr. 28) die schönste Huldigung für den frühverstorbenen Freund: der erste Teil erscheint wie die Evokation eines „Lieds ohne Worte“; im Mittelteil mit seinen zarten polyphonen Verflechtungen bricht dann wieder Schumanns unverwechselbarer Stil durch.

Ursprünglich hatte Schumann nicht nur der *Verrufenen Stelle*, sondern auch fünf weiteren Stücken, nämlich *Eintritt*, *Jäger auf der Lauer*, *Vogel als Prophet*, *Jagdlied* und *Abschied* literarische Motti voranstellen wollen. Vorgesehen waren hier Strophen und Verse von Eichendorff sowie aus zwei damals beliebten Gedichtsammlungen: dem *Jagdbrevier* von Heinrich Laube (Leipzig 1841) und den *Waldliedern* von

Gustav Pfarrius (Köln 1850). Zu den Texten gehört auch Eichendorffs „Hüte dich! Sei wach und munter!“ (zu *Vogel als Prophet*, von Schumann als op. 39, Nr. 10 bereits 1840 vertont (*Zwielicht*)). Diese Motti, aber auch die Überschriften vieler Stücke bei Schumann wollen nach der oft bekundeten Absicht des Komponisten nicht als programmatische Festlegungen verstanden werden, sondern als poetische Fingerzeige für den Hörer wie für den Spieler zur Verdeutlichung des musikalischen Charakters. Sie wurden immer erst nach der Komposition gesetzt. Dass Schumann es bei den *Waldszenen* dann in der gedruckten Ausgabe bei dem einen Motto mit Hebbels eindrucksvollen Versen bewenden ließ, spricht für sein sicheres künstlerisches Gespür. Die zum Teil ziemlich platten Reimereien von Laube und Pfarrius hätten dagegen, so hübsch sie auch bisweilen zu den Titeln der Stücke passen, seine *Waldszenen* gefährlich in die Nähe jener biederen Feld-, Wald- und Wiesenromantik gerückt, der seine Musik nicht zugerechnet werden darf. Die bis ins frühe 20. Jahrhundert reichende musikalische Rezeption von Schumanns *Waldszenen* enthält neben zahllosen epigonalen Salonprodukten auch einige herausragende und originelle Werke, z. B. Stephen Hellers *Im Walde* op. 86 und 128 und Edward MacDowells *Amerikanische Waldidyllen* op. 51.

Drei Fantasiestücke op. 111

Den Titel „Fantasiestücke“ hat Schumann, wie so oft, aus der Literatur, von E. T. A. Hoffmann entlehnt; Vorbild waren die *Fantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten* (1814/15). Der Komponist verwendete ihn für op. 12 (1838, für Klavier), op. 73 (1849, für Klarinette und Klavier), op. 88 (1842/50, für Klaviertrio) und schließlich op. 111 (1852, *Drei Fantasiestücke für Pianoforte*), die im August 1851 in Düsseldorf entstanden waren. Clara Schumann notierte am 15. September 1851 in ihrem Tagebuch: „R. hat drei Klavierstücke von sehr ernstem leidenschaftlichem Charakter komponiert, die mir außerordentlich gefallen.“ Lange schwankte er, ob er diese Stücke nicht „Romanzen“ nennen sollte, womit er einen unmissverständlichen Hinweis auf die 1840 erschienenen *Drei Romanzen für das Pianoforte* op. 28 gab, die formal im einzelnen und in der Gesamtanlage des Zyklus bemerkenswerte Ähnlichkeit aufweisen (auf der CD „Charakterstücke I, hänsler classic CD 98.646“). *Die Drei Romanzen* op. 28 sind Heinrich II., Graf (seit 1851 Fürst) von Reuß-Köstritz (1803-1852) gewidmet, die *Drei Fantasiestücke* op. 111 seiner Frau Clotilde, geb. Gräfin Castell-Castell (1821-1860).

Wenn man weiß, mit welcher Bedachtsamkeit Schumann Widmungen zu vergeben pflegte, so wird man dies als subtilen Hinweis auf die Verwandtschaft der beiden Zyklen, zwischen denen mehr als zehn Jahre liegen, verstehen müssen. In beiden Werken wird ein lyrischer Ruhepunkt – in op. 28 die berühmte, viel gespielte Fis-Dur-Romanze, ein Lieblingsstück Clara Schumanns, in op. 111 das wundervolle Schubert-nahe As-Dur-Stück („Ziemlich langsam“) – von weitausgesponnenen, kraftvollen und leidenschaftlichen Stücken in schnellem Tempo, in op. 111 beide in einem an Beethoven gemahnenden c-Moll, umrahmt. Schumann knüpfte aber stilistisch doch eher an die Fantasiestücke op. 12, diesmal allerdings ohne Überschriften, an und hoffte zudem, den Verleger mit einem gut verkäuflichen Werk „für die grossen Kosten der Oper [*Genoveva*] entschädigen zu können“. „...schwer sind sie nicht, aber freilich auch nicht leicht“, meinte er im eben zitierten Brief an den Verlag Peters vom 22. August 1851. Leider täuschte sich Schumann – die *Fantasiestücke* op. 111 gehören trotz ihrer herausragenden Qualität zumindest im Konzertsaal noch immer zu den verhältnismäßig am wenigsten gespielten Klavierwerken des Komponisten.

Gesänge der Frühe op. 133

Schumanns *Gesänge der Frühe* op. 133 sind nicht, wie schon geschrieben wurde, seine letzte Komposition, wohl aber das letzte Klavierwerk, dessen Drucklegung er noch selbst betrieben und überwacht hat. Den zwischen dem 15. und 18. Oktober 1853 in Düsseldorf entstandenen fünf Klavierstücken folgten noch mehrere Kammermusikkompositionen sowie im Februar/März 1854 die sog. *Geistervariationen* für Klavier. Dennoch haben diese Stücke den Charakter eines Vermächtnisses. Unter dem tiefen Eindruck der Kompositionen des jungen Brahms, den er im selben Monat mit seinem berühmten Aufsatz *Neue Bahnen* als kommenden Meister in die Musikwelt einführte, stoßen sie kühn in musikalisches Neuland vor und sind den vorangegangenen Klavierwerken kaum vergleichbar, was Interpretieren, Hören und Biographen bis zum heutigen Tag immer wieder verstört hat, so dass nicht selten die vollkommen absurde Behauptung aufgestellt wurde, die Stücke seien von der nahen Krankheit überschattet und deswegen kompositorisch misslungen.

Schon zwischen 1849 und 1851 plante Schumann einen Zyklus von Klavierstücken unter dem Titel *Gesänge der Frühe*. *An Diotima*, eine Huldigung an die Romangestalt der Priesterin Diotima in

Hölderlins *Hyperion*. Schumanns Jugendfreund Emil Flehsig berichtete: „...von Hölderlins 40-jährigem geistigen Nachleben wusste er schon in den 1820er Jahren und sprach davon mit scheuer Ehrfurcht.“ Der Untertitel „An Diotima“, der einmal sogar zum Obertitel wurde, blieb in seinen Aufzeichnungen bis in das Autograph hinein erhalten und wurde erst im Druck, der 1855 bei F. W. Arnold in Elberfeld erfolgte, gestrichen und durch „...der hohen Dichterin Bettina“ ersetzt. Schumann kannte und schätzte die Schriftstellerin und Amateurkomponistin Bettina von Arnim (1785-1859) schon seit längerer Zeit; sie gehörte 1855 zu den wenigen Personen, die den kranken Komponisten in Endenich besuchen durften. Während Clara Schumann die „5 Frühgesänge“, wie sie im Tagebuch schrieb, als „ganz originelle Stücke... aber schwer aufzufassen“ bezeichnete, versuchte Schumann in einem Brief vom 24. Februar 1854, drei Tage vor seinem Selbstmordversuch, dem Verleger Arnold das neue Werk zu erläutern. Er nannte es „5 charakteristische Stücke für das Pianoforte“ und bemerkte dazu: „Es sind Musikstücke, die die Empfindungen beim Herannahen und Wachsen des Morgens schildern, aber mehr aus Gefühlsausdruck als Malerei“, womit er Beethovens Worte über die *Pastorale* beinahe wörtlich zitiert.

Michael Struck fasst seine erhellende Analyse (1984) der *Gesänge der Frühe* folgendermaßen zusammen: „Formale und instrumentalistische Merkmale des Zyklus stehen in engem Zusammenhang mit seiner ‚poetischen‘ Konzeption. In Entsprechung zum Titel des Werkes lassen sich verschiedene Typen des ‚Gesanges‘ erkennen: ‚Choral‘ bzw. ‚choralähnliches Lied‘ (Nr. 1 und 5), imaginäres ‚Duett‘ bzw. ‚Lied mit Instrumentalbegleitung‘ (Nr. 2 und 4), ‚Jagd-‘ bzw. ‚Kriegslied‘ mit ‚Hörnersatz‘ (Nr. 3). Wie in anderen Stücken Schumanns mit ähnlich zeilen- bzw. ‚strophentypischer‘ Reihung von Themenversionen (besonders von 1853) verweist auch hier der Titel auf eine imaginäre vokale bzw. verbale Komponente („Gesänge der Frühe“). Die ‚poetische‘ Konzeption wird durch diesen Werkstitel ‚Gesänge der Frühe‘ die ursprüngliche, in den Titel integrierte Widmung ‚An Diotima‘ sowie durch Schumanns ausdrucksdeutende Hinweise umrissen. Hölderlins Diotima-Gestalt beeinflusste Schumann bei der Komposition offenbar zunächst im Sinne einer ‚poetischen Idee‘. Später unterblieb der Hinweis auf Diotima, doch spielt der Titel weiterhin auf eines der zentralen Themen in Hölderlins Dichtungen – Wechsel von der Nacht zum Tage, Anbruch des Morgens – an.“ Während Clara Schumann diese Stücke niemals im Konzertsaal spielte, für den sie auch wenig geeignet sind,

hat Brahms aus der choral- oder hymnenartigen Nr. 1 um 1880 durch geschickte Unterlegung eines Textes aus Schillers *Glocke* („Dem dunkeln Schoß der heiligen Erde / Vertraut der Sämann seine Saat...“) einen vierstimmigen Chorsatz gemacht und damit seinem verehrten Freund und Mentor einen ergreifenden musikalischen Nachruf geschaffen.

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 Jahre 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, 12 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. Wei-

tere 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 von 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 Hermann 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, zeitge-

nössischer 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

Motto to "Verrufene Stelle"
("Waldszenen" op. 82, no. 4)

[Friedrich Hebbel]

The flowers, high as they grow,
They are pale here, like death;
Only one in the middle
Stands aloft in dark red.

Owe nothing to the sun:
Never did its warmth reach them;
Has something of the earth,
And that one drank human blood.

Robert Schumann Complete Piano Pieces 13

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.

Character Pieces II

Papillon in D major, Bunte Blätter op. 99, Albumblätter op. 124

As Schumann's success as a composer steadily grew from the mid-1840s onwards, a process measurable by the increased remuneration for his compositions, he was constantly courted by publishers for easy-to-play piano music that would sell well. In the meantime, however, his interest had largely turned to other, more expansive fields of composition (opera, symphony, concerto, chamber music, choral ballad etc), thus Schumann would rigorously refuse such offers. Nevertheless, he was ready to make some allowance for his publishers' demands, and finally settled on a practical compromise. He collected, collated and arranged smaller and technically less challenging piano pieces that had formed part of larger cyclical works but had been dropped on account of formal considerations rather than because of their musical quality, album leaves and occasional works for family and friends and early sketches from the years 1832 to 1849, and offered them to the public as *Bunte Blätter* op. 99 (December 1851) and as *Albumblätter* op. 124 (December 1853).

Both collections were brought out by the small but enterprising publisher Friedrich Wilhelm Arnold in Elberfeld (now Wuppertal), each of them with tastefully engraved music and with particularly attractive and ornamental title pages in colour. Each piece is credited with the – sometimes incorrect – year of its composition, showing that Schumann did not profess to be presenting carefully planned cycles but was merely putting together compilations of individual pieces written at various times in his career.

Leides Ahnung (op. 124, no. 2) is one of the *Exercices* ("studies in the form of free variations on a theme of Beethoven") written between 1831 and 1835, which skilfully and ambitiously vary the beginning of the A minor Allegretto from the second movement of the Seventh Symphony (A major, op. 92). Two of the three drafts of the cycle were left incomplete, all three being published for the first time by Robert Münster (Munich, Henle) in 1976; *Leides Ahnung*, with its parallel octaves so typical of Schumann, is accordingly the only part of the variations that the composer deemed worthy of publication. *Leid ohne Ende* (op. 124, no. 8) will have been written in 1837 together with the *Fantasiestücke* op. 12 (published 1838), as Schumann biographer Wasielewski observed, confirmation being pro-

vided by a draft page shared with *Des Abends* op. 12, no. 1, which Schumann gave to a Herr Streben (pseudonym for Count Ernst Sperling, a Leipzig acquaintance) on July 29, 1837.

The *Phantasiestück* in A major (op. 124, no. 19), one of the most delicate miniatures Schumann ever wrote, forms an intriguing bridge between the early piano works and the “Liederjahr” (year of song) of 1840. Schumann’s *Brautbuch* (bridal book) includes five bars in A flat major without heading dated April 22, 1838, the germ of the “fantasy piece” later transposed to A major, which Schumann evidently worked up in 1839 – as suggested by the date in the first edition – and sent from Leipzig on November 19 that year to Clara Wieck, who was then living with her mother Mariane Bargiel in Berlin: “Here then is the Scherzino; you liked the beginning; play it just like occasionally, specifically, the ending.” In the postscript to a letter to Clara on February 16, 1840, which for the first time expressly mentions Lieder and vocal music for mixed voices, Robert writes: “Here, my Klara, I add another little song, I have just done it. Read the text carefully and think then of your / Robert / It is actually the Scherzino in another form.”

The identity of this song, the first that Robert was to send to his Clara, was long disputed, until Thomas Synofzik demonstrated on the basis of other correspondence that it referred to the famous *Nussbaum* (Myrthen op. 25, no. 3). A comparison of bars 1-2 or 5-6 or 9-10 of *Nussbaum* with bars 4-6 of the *Phantasiestück* shows that it can be none other than the previously unidentified *Scherzino*. Although the song and the piano piece agree only in their merry, carefree mood and in this one striking detail (fifth-interval motif with falling third), they supply fascinating evidence that the miraculous “Lieder spring” was heralded in the autumn of 1839, notably in his quite songful treatment of piano pieces, and grew as it were organically out of his piano writing with its poetic character suggestive of speech or song.

As he wrote to his betrothed Clara Wieck on October 27, 1839, Schumann was persevering somewhat obsessively “with a stupid Prelude and Fugue.” He completed only the wild and stormy Prelude in B flat minor, which was published in 1851 as no. 10 of his *Bunte Blätter* op. 99. A conservatively enhanced version of the B flat minor *Prelude and Fugue*, of which there are two fragmentary drafts, is to be found on CD 1 *Schumann and Counterpoint* (hänssler CLASSIC 98.032) with the pianist Florian Uhlig.

The still unpublished *Papillon* in D major has no heading in the autograph (in the Robert-Schumann-Haus in Zwickau) and is furthermore a fragment that can nevertheless very easily be completed by adding a single bar at the end of the trio and return of the main part, but the first part represents nothing else but an early stage, with some striking differences, of the main part of no. 11 of *Papillons* op. 2. The ensuing Trio in B flat major is then drawn from the beginning of the slow movement (Andante, bars 20ff.) of the unfinished Piano Quartet in C minor (1829), first published in correct form (Mainz, Schott, ed. Joachim Draheim) in 2010. In the printed edition of *Papillons* op. 2 (1832), it is followed by a quite different piece (Più lento, G major). The charming character piece in the form of a somewhat ceremonious polonaise is a good example of Schumann’s considered, critical and constructive approach to the musical material he has created and combined; it was a method that could not be applied to the *Bunte Blätter* op. 99, mostly consisting of longer pieces, as more than half of this piece had already been published in a revised version.

Four Marches op. 76

When the revolution escalated into bloody battles at the barricades and fighting in

the streets of Dresden early in May 1849, efforts were made to assign Schumann to a “security watch”, and the committed Republican fled the city with his family by hazardous byways on May 5, first to his equally Republican friends the Serres on Gut Maxen, then to the nearby village of Kreischa. The family stayed there till June, celebrating Schumann’s 39th birthday there on the 8th of the month. First-hand experience of bloody revolution, suppressed by the Prussian forces with utmost brutality, did not deter Schumann in the slightest from composing, a cause of great amazement to Clara Schumann at the time. When her husband was contentedly working on his *Liederalbum für die Jugend* op. 79, she wrote in her diary: “It seems remarkable to me how the terrors of the outside world awaken his inner poetic feelings in such contradictory manner. Over all the songs hovers an air of utter peacefulness, it all comes across to me like the spring, joyful as the flowers.”

Immediately after his return to Dresden, however, Schumann composed five marches for piano between June 12 and 16, 1849, of which he sent four to his publisher Whistling in Leipzig on June 17, commenting: “You will find here a few Marches – but no old *Dessauer* [marches for princes] – rather republican

ones. I could find no better outlet for my agitation – they were truly composed in the white heat of passion. Condition: they must be printed at once – they must be engraved with very large note heads – And as I wish the layout of a composition always to be arranged in accordance with the content, so nothing shall appear above the title other than what is on the insert – but this little in the largest type – and with my name as well, as I otherwise do not know how to add the year 1849, which on this occasion must be present. Just so I should wish a cover title with if possible even larger type – as is now the fashion. – ” The publisher promptly satisfied Schumann’s wishes, and on August 10, 1849, the composer sent a printed copy to Liszt, writing: “I enclose a novelty for you – IV Marches – and I should be glad if they appeal to you. The date that appears above them has on this occasion a meaning that you will readily appreciate. O Times – O Princes – O People! –”

When the marches were reviewed in the *Neue Zeitschrift für Musik* on November 11, 1849, the revolution was over in Germany and throughout Europe, but the critics had not failed to grasp Schumann’s meaning: “Let there be no expectation of Marches of the usual kind among the present set; we should call them Rhapsodies of march-like character. The year 1849

that they bear at their head means more than merely the time of their creation and publication; even without it, one would see from the pieces that they represent the height of modern consciousness, and that they are not rooted in the soil of what is past and gone. [...] The clear consequence is, and we need spend no more time upon it, that Schumann has here offered a wealth of interesting, truly new combinations. There is sap and strength, fire and passion! There is work to be found too; but it is only a means to an end, and that in our view is the main thing.”

The performance instructions for the first two marches in E flat major (“With the greatest energy”) and B flat major (“Very powerful”) clearly show how seriously Schumann took the revolutionary background of this four-part cycle in related keys, where the strict march rhythm is constantly varied or subverted, so as to create the impression of character pieces in march form. The fourth march in E flat major brilliantly concludes the set – preceded by a B flat major “Camp Scene”, relatively lightweight and comparable in its third place to the scherzo of a sonata. The finale, then, is all the more weighty and rich in sound, positively calling out for orchestration, with a lyrical trio in B major that tenderly alludes to the

Marseillaise (bars 34ff.) as if in wistful recollection of the failed revolution.

To mark Schumann’s 40th birthday on June 8, 1850, the choir of the Leipzig Paulinerkirche joined with members of the opera orchestra to serenade him: a chorale and two of Schumann’s songs for choir were complemented by an orchestrated version of op. 76, no. 4. Schumann was in Leipzig to prepare for the premiere of his opera *Genoveva* – the march’s orchestral version, whose author is unknown, seems to be lost; Joachim Draheim’s attempt at a reconstruction dates from 1998 (Karlsruhe, Tre Media/Ricordi). Schumann wrote a fifth march in G minor, but held it back till 1851, when it appeared as no. 14 of *Bunte Blätter* op. 99 with the apt title *Geschwindmarsch* (quick march).

Waldszenen op. 82

“As they entered they saw Dorian Gray. He was seated at the piano, with his back to them, turning over the pages of a volume of Schumann’s ‘Forest Scenes’. ‘You must lend me these, Basil,’ he cried. ‘I want to learn them. They are perfectly charming.’” This is the scene that opens Chapter 2 of Oscar Wilde’s novel *The Picture of Dorian Gray* (published in 1890), proof of the far-reaching popularity of

Robert Schumann’s “woodland scenes” 40 years after their composition. “Please find enclosed the Waldszenen – a piece long and fervently tended by me. May it yield you reward, and if not a whole wood, then at least a little trunk to support your new business!” wrote Schumann from Düsseldorf on October 8, 1850, himself confident of success, to the publishing house of Bartholf Senff founded that year in Leipzig.

Published in November 1850, the new work was well received not only by music-lovers but among professional critics. On January 5, 1851, the critic of the *Berliner Musik-Zeitung Echo* wrote: “Our poets and musicians have for some time now taken pleasure in retreating into sylvan solitude, and these new piano pieces resemble the excellent Waldlieder by Gustav Pfarrius. The strolling critic might find kindling in both, but that is not what he seeks; he delights in the secret rustling, the distant airs borne by the breeze, mystic blossoms of the enchanted musical forest, and wishes the composer many players who enter into the spirit of his pieces and perform them with dexterity and understanding.”

The revolutionary events of 1848/49 captured the attention of the politically aware and republican-minded Schumann,

as the Marches of op. 76 have revealed. By immersing himself in his work, he shielded himself against the upheavals of that period. After finishing his opera *Genoveva* op. 81 in Dresden late in 1848, he wrote such diverse works as the music to Byron's *Manfred* op. 115 and his *Album for the Young* op. 68, and immediately after composing his four-hand *Bilder aus Osten* (pictures from the East) op. 66 between December 24, 1848 and January 6, 1849 he produced a new series of piano pieces for two hands, as his household book and personal copy reveal, concluding with *Vogel als Prophet*.

The forest as a specifically Romantic realm plays a major part in Schumann's oeuvre. Weber's *Freischütz* and Eichendorff's poems, which he valued highly, are among the models and sources of inspiration for his "woodland" works. The *Liederkreis* op. 39 (after Eichendorff, 1840), the second part of *Das Paradies und die Peri* op. 50 (1843), Act IV of *Genoveva* (1848) and the first part of the choral ballad *Vom Pagen und der Königstochter* op. 140 (of the page and the king's daughter, 1852) amply demonstrate Schumann's affinity with this sphere, as do numerous Lieder and songs for choir. Their ever-recurring motifs – rustling trees and tinkling springs, bird-song, lonely wanderers, hunters, horn calls, dusk and nocturnal stillness – all

excited his imagination with their mysterious mixture of shelter and danger. A series of character pieces for piano reflecting this thematic complex was thus only to be expected. The musical realization gave Schumann no trouble, nor did he lapse into the stock images of the genre. The alternating images form a coherent cycle thanks to their related keys (B flat major/D minor/B flat major/D minor/B flat major/E flat major/G minor/E flat major/B flat major) and the motivic relationships between the individual pieces.

For all that, some of the *Waldszenen* rapidly won fame as pieces in their own right, notably "Bird as Prophet", one of the finest gems of Romantic piano music. It was a favourite of Hermann Hesse's, and the writer would sometimes ask Clara Haskil to play it for him. He speaks of *Vogel als Prophet* as a "lovely and mysterious" piece. Other pieces much loved from early on include *Verrufene Stelle* (inspired by Hebbel's description of an "accursed place"), with its sinister air enhanced by Bachian counterpoint and a bold, dissonant harmonic structure, and the bright and virtuosic "hunting song" *Jagdlied*. The influence of Mendelssohn's tonal language, which is constantly in evidence in Schumann's later works and not least in *Waldszenen*, has had particu-

lar impact on the last piece, *Abschied* (parting). Like the "remembrance" of *Erinnerung* (op. 68, no. 28) it is a fine tribute to the friend he outlived: the first part seems like the evocation of a "song without words", while the middle section with its tender polyphonic interweaving once again reveals Schumann's inimitable style.

Schumann had originally planned to preface not just *Verrufene Stelle* but each of five other pieces (*Eintritt*, *Jäger auf der Lauer*, *Vogel als Prophet*, *Jagdlied* and *Abschied*) with a literary motto or epigraph. He had in mind verses and lines by Eichendorff and from two volumes of poetry then popular: the *Jagdbrevier* by Heinrich Laube (Leipzig 1841) and the *Waldlieder* of Gustav Pfarrus (Cologne 1850). The texts also include Eichendorff's "Hüte dich! Sei wach und munter!" (Take care! Be awake and alert!) for *Vogel als Prophet*, already set by Schumann in 1840 as op. 39, no. 10 (*Zwielicht*). These epigraphs, like the headings of many Schumann pieces, are not to be understood as programmatic assertions – a point constantly reiterated by the composer – but as poetic pointers to the listener or the player to illustrate the musical character of the piece. They were only ever added after a piece had been composed. In the case of the *Waldszenen*, Schumann re-

frained from all but Hebbel's cautionary lines, showing sound artistic judgement. The often somewhat hackneyed rhymes of Laube and Pfarrus might have suited the titles of the pieces nicely, but they would have shifted his *Waldszenen* dangerously close to the petit-bourgeois Romanticism of field, wood and pasture, with which his music does not deserve to be associated. The musical legacy of Schumann's *Waldszenen*, lasting into the early years of the 20th century, consists of countless jejune salon pieces alongside a handful of outstandingly original works, notably Stephen Heller's *Im Walde* opp. 86 and 128 and American composer Edward MacDowell's *Woodland Sketches* op. 51.

Three Fantasy Pieces op. 111

As he so often did, Schumann took his title *Fantasiestücke* from literature, in this case from E.T.A. Hoffmann and specifically from the writer's *Fantasy pieces in the manner of Callot. Leaves from the diary of a travelling enthusiast* (1814/15). The composer used it for his op. 12 (1838, for piano), op. 73 (1849, for clarinet and piano), op. 88 (1842/50, for piano trio) and finally op. 111 (1852, *Drei Fantasiestücke für Pianoforte*), written in Düsseldorf in August 1851. Clara Schumann noted in her diary on September 15, 1851: "R. has composed three piano pieces of

very serious passionate character, which please me extraordinarily well." For a long time he was in two minds whether to call them "Romances", an unmistakable reference to his *Drei Romanzen für das Pianoforte* op. 28 of 1840, which are remarkably similar in form both individually and as a cycle (on "Charakterstücke I", hänsler classic CD 98.646). The *Drei Romanzen* op. 28 are dedicated to Heinrich II, Count (from 1851 Prince) of Reuss-Köstritz (1803-1852), the *Drei Fantasiestücke* op. 111 to his wife Clotilde, née Countess Castell-Castell (1821-1860).

When one is aware of the thought which Schumann customarily gave to his dedications, one is bound to see this as a subtle hint to the affinity between the two cycles, separated by more than ten years. In each work, a lyrical point of repose – in op. 28 the famous, much played F sharp major Romance, a favourite piece of Clara Schumann's; in op. 111, the wonderful Schubertesque A flat major piece ("Fairly slow") – is framed by wide-ranging, powerful, passionate pieces in fast tempo, both of those in op. 111 being in a C minor indebted to Beethoven. Stylistically, however, Schumann was creating more of a link to the *Fantasiestücke* op. 12, albeit without titles to the individual pieces, and hoped to assist his publisher with a work that would sell well

"so as to compensate him for the heavy costs of the opera", namely *Genoveva*; "... they are not difficult, but not exactly easy either," he told Peters Verlag in that letter of August 22, 1851. Alas, Schumann was mistaken – the *Fantasiestücke* op. 111 remain among the composer's least played works, at least in the concert hall, despite their exceptional quality.

Gesänge der Frühe op. 133

Schumann's op. 133 "songs of the early morning" do not form his last composition, as one may sometimes read, but they are indeed the final piano work of his that he personally saw through the press. Written in Düsseldorf between October 15 and 18, 1853, the five pieces were followed by several chamber compositions and the "Ghost" variations for piano of February/March 1854. Nevertheless, these pieces have the character of a last testament. Deeply impressed by the compositions of the young Brahms, whom he had introduced to the music world in his famous essay "Neue Bahnen" as the master who is to come, his *Gesänge der Frühe* strike out boldly into unexplored musical territory and are scarcely to be compared with his earlier piano works – as performers, listeners and biographers

have learned to their cost ever since – leading to the totally absurd claim that the pieces were overshadowed by his impending illness and thus a compositional misadventure.

Schumann was planning a cycle of piano pieces between 1849 and 1851 with the title *Gesänge der Frühe*. An *Diotima*, a reference to the priestess Diotima in Hölderlin's early novel *Hyperion*. Schumann's boyhood friend Emil Flechsig reported: "he knew of Hölderlin's 40-year-long spiritual night as early as the 1820s and spoke of it with subdued awe." The subtitle "To Diotima", at one time the main title, was retained in his sketches as far as the autograph copy, only to be replaced in the edition published by F.W. Arnold in Elberfeld in 1855 by "...the high poetess Bettina". Schumann had long known and admired the writer and amateur composer Bettina von Arnim (1785-1859); by 1855 she was one of the few people allowed to visit the composer in the Endenich nerve clinic. While Clara Schumann described the "5 Frühgesänge", as she wrote in her diary, as "quite original pieces ... but hard to grasp", Schumann sought in a letter of February 24, 1854, three days before he threw himself into the Rhine, to offer his publisher an explanation of the new work. He called it "5 characteristic pieces for the pianoforte" and added: "These are pieces of music that

depict one's sensations at the approach of day and the growing of the light, but more as an expression of feeling than as painting", quoting Beethoven's remarks about his Pastoral Symphony almost word for word.

Michael Struck sums up his enlightening 1984 analysis of the *Gesänge der Frühe* thus: "Formal features of the cycle and the nature of its instrumental style are closely linked to its 'poetic' conception. In accordance with the work's title, different types of 'song' can be identified: 'chorale' or 'chorale-like song' (nos. 1 and 5), imagined 'duet' or 'song with instrumental accompaniment' (nos. 2 and 4), 'hunting song' or 'song of war' with 'horn writing' (no. 3). As in other pieces of Schumann's with similar line- or stanza-based ordering of theme versions (particularly from 1853), the title refers to a supposed vocal or verbal component ('Songs of the Dawn'). The 'poetic' concept is adumbrated in this title 'Gesänge der Frühe' and the original dedication 'To Diotima' included in it and in Schumann's explanatory guide to expression. Hölderlin's Diotima figure evidently at first influenced Schumann in his composition in the sense of a 'poetic idea'. Later the reference to Diotima was dropped, but the title continues to allude to one of the central themes in Hölderlin's poems: transition from night to day, when morning breaks." Whereas Clara

Schumann never played these pieces in the concert hall, for which they are in any case little suited, Brahms adapted the chorale- or hymn-like no. 1 about 1880, sensitively setting it to a text from Schiller's *Lied von der Glocke* ("To the dark womb of the holy earth / The sower entrusts his seed ...") in four-part choral writing, thus paying a moving musical tribute to his revered friend and mentor.

Joachim Draheim

Translation: Janet and Michael Berridge

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 hänssler 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, 12 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 Or-

chestra, 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 Beethoven 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:

20. - 22. Dezember 2017

Aufnahmeort / Recording venue:

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

Tonmeister und Schnitt / 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, Berlin

Design: Birgit Fauseweh



© & © 2019 by hänssler CLASSIC / Profil Medien GmbH

info@haensslerprofil.de, www.haensslerprofil.de

Manufactured in Austria

HC17039

