

Robert Schumann

Sämtliche Werke für Klavier solo | Complete Works for Piano Solo



Schumann und die Sonate I
Schumann and the Sonata I
Vol. 1 | CD-No. 98.603



Der junge Virtuose
The Young Virtuoso
Vol. 2 | CD-No. 98.632



Charakterstücke I
Character Pieces I
Vol. 3 | CD-No. 98.646



Schumann in Wien
Schumann in Vienna
Vol. 4 | CD-No. 98.650



Schumann und seine Töchter
Schumann and his Daughters
Vol. 5 | CD-No. 98.011



Album für die Jugend
Album for the Young
Vol. 6 | CD-No. 98.013



Schumann und der Kontrapunkt
Schumann and the Counterpoint
Vol. 7 | CD-No. 98.032



Davidsbündler gegen Philister
Davidsbündler against Philistines
Vol. 8 | CD-No. 98.050

Schumann
Scenes from Childhood
Novellettes

Kinderszenen op. 15

Novelletten op. 21

Schumann
Kinderszenen
Novelletten

Florian Uhlig
Piano

hänssler
CLASSIC
SCM





Robert Schumann: „Kinderszenen“ und „Novelletten“

Kinderszenen

Leichte Stücke für das Pianoforte op. 15 (1837/38, erschienen 1839)

1	Nr. 1 Von fremden Ländern und Menschen	1:37
2	Nr. 2 Kuriose Geschichte	1:06
3	Nr. 3 Hasche-Mann	0:33
4	Nr. 4 Bittendes Kind	0:51
5	Nr. 5 Glückes genug	1:12
6	Nr. 6 Wichtige Begebenheit	0:53
7	Nr. 7 Träumerei	2:35
8	Nr. 8 Am Kamin	1:04
9	Nr. 9 Ritter vom Steckenpferd	0:37
10	Nr. 10 Fast zu ernst	1:27
11	Nr. 11 Fürchtenmachen	1:28
12	Nr. 12 Kind im Einschlummern	1:42
13	Nr. 13 Der Dichter spricht	2:00

Stücke, die für die *Kinderszenen* hätten ausgewählt werden können:

14	Botschaft op. 124, Nr. 18 (1838, erschienen 1853)	1:14
15	Phantasietanz op. 124, Nr. 5 (1838, erschienen 1853)	0:50
16	Albumblatt II (Fata Morgana) op. 99, Nr. 5 (1838, erschienen 1851)	0:49
17	Ländler op. 124, Nr. 7 (1837, erschienen 1853)	0:59
18	Impromptu op. 124, Nr. 9 (1838, erschienen 1853)	1:09
19	Albumblatt IV (Jugendschmerz) op. 99, Nr. 7 (1838, erschienen 1851)	1:58
20	Walzer op. 124, Nr. 10 (1838, erschienen 1853)	0:54
21	Ahnung D-Dur, auch Albumblatt D-Dur (zugleich Vorstudie zur Novellette D-Dur op. 21, Nr. 5, 1838?, erschienen 2009)	1:33
22	Novellette op. 99, Nr. 9 (1838, erschienen 1851)	3:11

Novelletten op. 21

(1838, erschienen 1839)

23	Nr. 1 Markiert und kräftig – Trio	4:48
24	Nr. 2 Äußerst rasch und mit Bravour – Intermezzo: Etwas langsamer, durchaus zart – Erstes Tempo	6:14
25	Nr. 3 Leicht und mit Humor – Intermezzo: Rasch und wild – Erstes Tempo	5:00
26	Nr. 4 BallmäÙig. Sehr munter – Noch schneller – Erstes Tempo	3:40
27	Nr. 5 Rauschend und festlich – Etwas langsamer – Sehr lebhaft – Etwas langsamer	8:59
28	Nr. 6 Sehr lebhaft, mit vielem Humor	4:21
29	Nr. 7 Äußerst rasch – Etwas langsamer – Erstes Tempo	3:00
30	Nr. 8 Sehr lebhaft – Trio I: Noch lebhafter – Wie früher – Trio II: Hell und lustig – Fortsetzung: Einfach und gesangvoll – Tempo wie im vorigen Stück – Adagio – Fortsetzung und Schluss: Munter, nicht zu rasch – Nach und nach lebhafter – Innig – Tempo I	11:27
Total Time:		77:11

Höhe: 120 mm

Robert Schumann: Sämtliche Werke für Klavier 9 „Kinderszenen“ und „Novelletten“

Seit etwa 60 Jahren sind immer wieder Versuche unternommen worden, Robert Schumanns Gesamtwerk für Klavier zu zwei Händen, einen faszinierenden Kosmos von großer Vielfaltigkeit 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, sodass 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 unstatthaft, unter dem Etikett „Gesamtaufnahme“ nur eine dieser Fassungen einzuspielen oder die Fassungen gar 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 Erstaussgaben 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.

Das Jahr 1838 und die erste Hälfte des Jahres 1839 beschreiben in der komplexen Beziehung von Robert Schumann zu Clara Wieck, der gefeierten jungen Klaviervirtuosin und Komponistin, mit der er seit August 1837 offiziell verlobt, aber nach dem Willen ihres Vaters, des ehrgeizigen und geldgierigen Klavierpädagogen Friedrich Wieck strikt getrennt ist, eine entscheidende Phase zwi-

schen Euphorie und Verzweiflung. In dieser Zeit können die Liebenden nämlich fast nur durch Briefe, die von Clara Wiecks Seite über Deckadressen empfangen werden müssen, miteinander in Verbindung treten, was zu einem sensationell umfangreichen Briefwechsel von brennender Intensität führte, mit Briefen, die an mehreren Tagen geschrieben wurden und deren Länge im Druck zum Teil über zehn Seiten reicht. Sie geben tiefe Einblicke in das Seelenleben der beiden hochsensiblen Musiker, die sich von Anfang an als gleichberechtigte Partner in einem musikalischen Dialog verstanden, wie er auch in der Musik der beiden geführt wurde, aber auch in ihrem verzweifelten Kampf um die erstrebte, aber von Friedrich Wieck verhinderte Eheschließung der noch nicht volljährigen Clara, nicht zuletzt in die Entstehungsgeschichte von Schumanns Werken in dieser Zeit. Sie gehören zu seinen wichtigsten und z. T. später erfolgreichsten: die *Kinderszenen* op. 15, die *Kreisleriana* op. 16, die *Arabeske* op. 18, das *Blumenstück* op. 19, die *Humoreske* op. 20 und die *Novelletten* op. 21.

Dass auf dieser CD die von der Nachwelt überstrapazierten *Kinderszenen* op. 15 und die weitaus weniger bekannten und beliebten *Novelletten* op. 21 vom Frühjahr 1838 samt Stücken aus dem Umfeld beider Zyklen erscheinen, hat aber noch weitere Gründe. Beide Werke entstanden fast gleichzeitig, die *Novelletten* (mit Ausnahme der Nummer

8) zwischen dem 20. Januar und 10. April, die *Kinderszenen* zum Teil zwischen dem 12. Februar und 17. März 1838; in Briefen Schumanns und in seinem Tagebuch werden sie auch oft in einem Atemzug genannt. Zudem schrieb Schumann, als er die inzwischen verlorene Stichvorlage der *Kinderszenen* am 21. März 1838 an den Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig schickte: „Die beifolgenden Kinderszenen empfehle ich Ihrem Wohlwollen; sie sollten erst den Anfang zu den Novelletten bilden, doch finde ich es passender, daß sie in einem aparten Hefte erscheinen ...“ In der Stichvorlage der *Novelletten*, die ebenfalls bei Breitkopf & Härtel erschienen und die erhalten ist, wurde die Bemerkung auf dem Titelblatt *Mit einem Anhang von Kindergeschichten* wieder gestrichen – die beiden Werke sollten also ursprünglich in einer Ausgabe, wenn auch in mehreren Heften, zusammengefasst werden.

Obwohl die *Kinderszenen* op. 15 als einziges der frühen Klavierwerke (außer den *Paganini-Etüden* op. 3 und 10, die sozusagen für alle Berufspianisten geschrieben sind) keine Widmung tragen und die *Novelletten* im Erstdruck im Juli 1839 dem mit Schumann befreundeten und von ihm hochgeschätzten Pianisten Adolph Henselt (1814–1889), einem Schüler von Johann Nepomuk Hummel und später einem der Stammväter des russischen Musiklebens und der russischen Klaviertradition, „zugeeignet“ sind,

wurden im Grunde beide Werke für Clara Wieck komponiert und sind ohne ihre Inspiration und lebhaftige Teilnahme, auch als Interpretin, nicht zu denken. Das geht aus dem Briefwechsel der beiden hervor sowie für die *Novelletten* auch aus einem viel zitierten Brief Schumanns an seinen ehemaligen Kompositionslehrer Heinrich Dorn vom 5. September 1839: „Gewiß mag von den Kämpfen, die mir Klara gekostet, Manches in meiner Musik enthalten und gewiß auch von Ihnen verstanden worden sein. Das Concert [sans Orchestre op. 14], die Davidsbündlertänze, die Kreisleriana und die *Novelletten* hat sie beinahe allein veranlaßt.“

Kinderszenen op. 15

Die *Kinderszenen* op. 15 gehören ohne Zweifel zu den bekanntesten und beliebtesten, aber auch zu den am häufigsten missverstandenen Werken der Klavierliteratur. Ihre zunächst eher zögernde Rezeption durch Schumanns Zeitgenossen begann mit einer problematischen Rezension von Ludwig Rellstab; als der dreizehnteilige Zyklus seit etwa 1870 als Ganzes und in besonderem Maße die Nummer 7, die *Träumerei*, einen geradezu beispiellosen Siegeszug durch die Musikwelt begann, wurde das Verständnis für die Qualität und Eigenart dieser kostbaren musikalischen Aphorismen durch eine Flut von zum Teil abenteuerlichen und

geschmacklosen Bearbeitungen, Textierungen, poetischen Ergüssen, Illustrationen und nicht selten absurden Interpretationen und Analysen immer mehr vernebelt. Der anfechtbaren Inspirationstheorie, die Hans Pfitzner im Rahmen seiner bissigen Polemik gegen die zeitgenössische Musik und Ästhetik im Hinblick auf die *Träumerei* entworfen hat, wurde bereits von Alban Berg ebenso geistvoll wie überzeugend widersprochen. Dagegen blieben und bleiben manche Details ihrer Entstehungs- und Drucklegungsgeschichte bis heute im Dunkeln.

Am 17. März 1838 schrieb Schumann aus Leipzig an Clara Wieck, die damals als Klaviervirtuosin in Wien Triumphe feierte: „Und daß ich es nicht vergeße, was ich noch komponiert – War es wie ein Nachklang von Deinen Worten einmal, wo Du mir schriebst ‚ich käme Dir auch manchmal wie ein Kind vor‘ – Kurz, es war mir ordentlich wie im Flügelkleid und hab da an die 30 kleine putzige Dinger geschrieben, von denen ich ihrer zwölf ausgelesen und ‚Kinderszenen‘ genannt habe. Du wirst Dich daran erfreuen, mußst Dich aber freilich als Virtuosin vergeßen – Da sind denn Überschriften wie ‚Fürchtensmachen – Am Camin – Hasche Mann – Bittendes Kind – Ritter vom Steckenpferd – Von fremden Ländern – Curiose Geschichte‘ pp. und was weiß ich! Kurz, man sieht Alles, und dabei sind sie leicht zum Blasen ...“

Von den „an die 30 kleinen putzigen Dingern“ lassen sich mit einiger Sicherheit nur einige nachweisen, die Schumann 1851 in den *Bunten Blättern* op. 99 und 1853 in den *Albumblättern* op. 124 publiziert hat: *Albumblatt II* op. 99, Nr. 5, im Autograph *Fata Morgana* genannt, *Albumblatt IV* op. 99, Nr. 7 (*Jugendschmerz* im Autograph) sowie aus op. 124, Nr. 5 (*Phantasietanz*), Nr. 7 (*Ländler*), Nr. 9 (*Impromptu*), Nr. 10 (*Walzer Es-Dur*) und Nr. 18 (*Botschaft*). Ein Skizzenblatt mit einer ersten Version der Nr. 9 (*Ritter vom Steckenpferd*) und dem Incipit von Nr. 6 (*Wichtige Begebenheit*), auf dem sich die vollständige, auf den 20. Oktober 1837 datierte Niederschrift des *Ländler* op. 124, Nr. 7 sowie Skizzenincipits zu weiteren Stücken befinden, die sowohl auf den Herbst 1837 wie auf das Jahr 1838 zu datieren sind, läßt die Vermutung zu, dass Schumann bei den *Kinderszenen* (mit Ausnahme der Nummern 5, 7 und 8) auch auf Entwürfe und Ideen vom Herbst 1837 zurückgegriffen haben könnte. Auch im *Brautbuch* finden sich einige sehr kurze und fragmentarische Skizzen zwischen Juli 1837 und März 1838 (*Anfang einer musikalischen Geschichte*, *Liliput*, *Spanisch*, *Etude* u.a.), die als fertige Stücke vielleicht einen Platz in den *Kinderszenen* hätten finden können. Auch das 2009 mit allzu großem und zum Teil dilettantischem Getöse uraufgeführte und publizierte Stück *Ahnung*, das Clara Schumann am 7. Oktober 1856 als Albumblatt verschenkte, hätte

wohl hineingepasst. Schumann verwendete das Material allerdings in stark modifizierter Form in der *Novellette* op. 21, Nr. 5 (Takt 88 ff. und Takt 231 ff.), ein weiterer Beweis für die enge Zusammengehörigkeit der beiden doch so unterschiedlichen Werke.

Durch Schumanns Übersiedlung nach Wien, wo er für sich und Clara eine neue Existenz schaffen wollte, verzögerte sich die Drucklegung der *Kinderszenen* bis zum Januar/Februar 1838; zudem war die Ausgabe so fehlerhaft, dass schon im März eine revidierte Neuauflage nötig wurde, die aber auch nicht frei von Fehlern war und zudem Metronomangaben enthielt, die nicht von Schumann stammten, von ihm aber nicht korrigiert wurden, obwohl 1853 dafür die Möglichkeit gegeben war. Clara Wieck war jedoch schon früh im Besitz von Abschriften, die leider wie das Gesamtautograph sowie die Stichvorlage alle verloren sind. Der Austausch über die *Kinderszenen*, deren Druck Clara Wieck im März 1839 in Wien erhielt, gehört zu den aufschlussreichsten Dokumenten musikästhetischer Diskussion, die wir kennen; hier nur einige Auszüge aus dem Briefwechsel:

Clara Wieck an Robert Schumann, 1. September 1838:

„Fremde Leute, fremde Länder‘ [= Nr. 1] sind doch auch gar zu schön! Der Anfang ... ist hinreißend. Deine Musik ist so ganz ei-

gen, sie erfaßt einen, als sollte man darin untergehen, und dann wieder versetzt sie in die schönsten Träume; könnt' ich's doch nur aussprechen, wie mir oft dabei zu Muth wird.“

**Robert Schumann an Clara Wieck,
17. März 1839:**

„Hast Du die Kinderscenen nun? Wie gefällt Dir denn das? Und steigen Dir liebliche Bilder auf? Das ‚bittende Kind‘, das ‚Kind im Einschlummern‘ u. ‚der Dichter spricht‘ nimm nur ja noch einmal so langsam, als Du es bisher genommen. Das ist auch recht arrogant von mir, nichtwahr? Aber ich kenne Dich, Klärchen, und Dein Feuer?“

**Clara Wieck an Robert Schumann,
22./24. März 1839:**

„Wem hast Du denn die Kinderscenen gewidmet? Nicht wahr, die gehören nur uns beiden, und sie gehen mir nicht aus dem Sinn, so einfach, so gemüthlich, so ganz ‚Du‘ sind sie, schon kann ich Morgen nicht erwarten, um sie gleich wieder zu spielen ... Wie viel liegt doch in Deinen Tönen, und so ganz versteh ich jeden Deiner Gedanken, und möchte in Dir und Deinen Tönen untergehen. Dein ganzes Innere offenbart sich einem in diesen Scenen, diese rührende Einfachheit, als z.B. ‚das bittende Kind! Man sieht es, wie es bittet mit zusammen gefalteten Händchen, und dann Kind im Einschlummern! Schöner kann man die Au-

gen nicht schließen. In diesem Stück liegt so etwas Eigenes, so etwas Abentheuerliches, ich suche immer die Worte. Das erste ‚Von fremden Ländern und Menschen‘ war schon von früher her ein Lieblingsstück von mir, ich spielte es immer, man kann sich dabei so ganz in die fremden Länder versetzen. ‚Die curiose Geschichte‘ lieb ich auch sehr, jetzt aber ‚Hasche-Mann‘, das ist spaßhaft, ganz außerordentlich geschildert. ‚Glückes genug‘ brachte in mir ein so ruhiges Gefühl hervor, und der Gang nach F dur, der ist so erhebend; ist es Dir dabei nicht, als wolltest Du aufgehen in Deinem Glück? – Die wichtige Begebenheit spiele ich gern und sehr gewichtig; der 2te Theil ist köstlich. ‚Träumerei‘ – bei diesem glaub ich Dich am Clavier zu sehen – es ist ein schöner Traum.“

**Robert Schumann an Clara Wieck,
4. April 1839:**

„Vorgestern erhielt ich noch Deinen lieben Brief über die Kinderscenen. Was hab ich auch dabei geschwärmt und geträumt, als ich sie schrieb. Und wenn Du mich fragst, ob denn Deine Gedanken dabei auch die meinigen seien, so denke ich mit Entzücken, ja, sie sind es. Was ich schüchtern gedichtet, vielleicht bringt es uns die Wirklichkeit. Ja, meine Klara, glaube daran, wir werden ganz glücklich werden, wenn wir nur immer uns treu fortlieben, und wenn wir immer fromm und bescheiden bleiben.“

Wie eine kalte Dusche muss auf Schumann dann die Rezension der *Kinderszenen* von Ludwig Rellstab, einem Musikkritiker-Dilettanten, der sich in diesen Jahren auch durch seine dümmlichen Abqualifizierungen der Werke Chopins unsterblich blamiert hat, in der Zeitschrift *Iris im Gebiete der Tonkunst* vom 9. August 1839 gewirkt haben, in der u.a. zu lesen ist: „... ein Kind, das nicht drei Hände hat (und selbst dann würde manches demselben schwer fallen), kann diese kleinen Stückchen nicht spielen. Für jede ausgewachsene Hand aber bleiben immer noch schwierige Lagen und Verbindungen genug ... Endlich und hauptsächlich ist aber der geistige Gehalt dieser Sätzchen durchaus nicht für das Kind; es müßte ein Kind sein, dessen Geschmack schon durch die schärfsten und anreizendsten Gewürze alle Unschuld verloren hätte. So können wir denn den Titel „Kinderscenen“ nur für einen halten, der den Phantasiegang des Componisten bezeichnen sollte, seine Schöpfung aber so wenig den Kindern zuwieß, wie ein Pastorale für Hirten geschrieben ist ...“

Schumann hat sich dagegen nicht nur im September 1839 in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* in ungewöhnlich scharfer Form verwahrt, er schrieb auch am 5. September 1839 an Heinrich Dorn: „Ungeschickteres und Bornirteres ist mir aber nicht leicht vorgekommen, als was Rellstab über meine Kinderscenen geschrieben. Der meint wohl, ich

stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche die Töne dann danach. Umgekehrt ist es. Doch leugne ich nicht, daß mir einige Kinderköpfe vorschwebten beim Componiren: die Überschriften entstanden aber natürlich erst später und sind eigentlich weiter nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung. Rellstab sieht aber wahrhaftig nicht viel über das ABC hinaus manchmal und will nur Accorde ...“ Jenseits unsinniger Analysen, die bei den *Kinderszenen* von einer vorgefassten Form, gar einem Sonatensatz ausgehen, was durch die Entstehungsgeschichte zwingend widerlegt wird, oder fruchtloser Diskussionen über programm-musikalische Aspekte ist der Bezug zur romantischen Literatur und Ästhetik (E.T.A. Hoffmann, Jean Paul, Novalis), der hier nicht im Detail ausgeführt werden kann, und zur Idee der „Kindheit“ unbestreitbar und von entscheidender Bedeutung. „In jedem Kinde liegt eine wunderbare Tiefe“ lautet ein früher Aphorismus Schumanns, der wie kein anderer bedeutender Komponist eine Beziehung zu Kindern und jungen Menschen hatte, und dies nicht nur deswegen, weil er später selbst ein glücklicher Familienvater war. Dass „Kindheit“ neben Natur, Religion und der Welt des Übernatürlichen, etwa in Märchen und Legenden, zu den wichtigsten Projektionen romantischer Ästhetik gehörte, was ein völlig neues, weniger rationalistisches Bild von Kindern mit sich brachte, war für Schumann ebenso selbstverständlich

wie für seine eben genannten literarischen Vorbilder und Lehrmeister.

Die *Kinderszenen* wurden, wohl auch verleitet durch den Untertitel im Erstdruck „Leichte Stücke“, der wohl nur zur Verkaufsförderung eingesetzt wurde, mit dem tatsächlich zu pädagogischen Zwecken geschriebenen *Album für die Jugend* op. 68 (1848) immer wieder in einen Topf geworfen. Besonders ärgerlich ist dies, wenn bis vor einiger Zeit noch gemeinsame Ausgaben der beiden Werke angeboten wurden. Die *Kinderszenen* sind nicht für Kinder und nicht für den Unterricht komponiert worden, was Schumann in einem Brief vom 6. Oktober 1848 an seinen getreuen Adepten Carl Reinecke unmissverständlich klargestellt hat: „Von den *K i n d e r s c e n e n* unterscheiden sie [die Stücke im ursprünglich ‚Weihnachtsalbum‘ genannten ‚Album für die Jugend‘ op. 68] sich durchaus. Diese sind Rückspiegelungen eines Älteren und für Ältere, während das Weihnachtsalbum mehr Vorspiegelungen, Ahnungen, zukünftige Zustände für *J ü n g e r e* enthält.“

Novelletten op. 21

Ein größerer Gegensatz als den zwischen den beinahe aphoristischen *Kinderszenen* und den breit ausgeführten *Novelletten* lässt sich kaum vorstellen – die Erstausgabe der *Kinderszenen*, graphisch besonders anspre-

chend mit Zierrahmen gestaltet, umfasst 18 Notenseiten für 13 Stücke, die der *Novelletten* 51 Seiten für 8 Stücke, beide im Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig, Schumanns Hauptverleger, die 8., erst nach Beendigung der sieben ersten Stücke komponierte *Novellette* dauert ungefähr genauso lang wie die ersten neun Stücke der *Kinderszenen* zusammen. Und doch haben beide Zyklen so viel Gemeinsames, den kontrapunktisch sauber durchgearbeiteten, dennoch pianistisch sehr attraktiven Klaviersatz, der auch auf Schumanns intensive Bach-Studien in den Jahren zuvor zurückzuführen ist, der in den *Novelletten* ins Konzertant-Virtuose gesteigert ist, die oft experimentelle Harmonik, die eindeutige Tonartzuordnungen bisweilen verschleiert, den engen Bezug zur Literatur und zu Clara Wieck.

Am 6. Februar 1838 schrieb Schumann an seine Braut: „Da habe ich Dir denn auch so entsetzlich viel komponirt in den letzten drei Wochen – Spaßhaftes, Egmontgeschichten, Familienscenen mit Vätern, eine Hochzeit, kurz äußerst Liebenswürdige – und das Ganze *Novelletten* genannt, weil Du Clara heißst und *Wiecketten* nicht gut genug klingt.“ Die letzte Bemerkung, eine für Schumann typische Sprachspielerei, bezieht sich auf die auch von Mendelssohn hochgeschätzte englische Sopranistin Clara Novello (1818–1908), die nur ein Jahr älter als Clara war und gerade in den Gewand-

hauskonzerten gefeiert wurde. Schumann schrieb damals über die Tochter des englischen Verlegers und Mozart-Verehrers Vincent Novello: „Seit Jahren hat mir nichts so wohlgethan, als diese Stimme, die sich überall kennt und beherrscht, des zartesten Wohllautes voll, jeder Ton scharf begränzt wie auf einer Tastatur, dieser edelste Vortrag, ihre ganze einfache bescheidene Kunst, die nur das Werk und den Schöpfer glänzen läßt.“

Natürlich darf die Deutung von „*Novellette*“ als „kleine *Novelle*“ dabei nicht übersehen werden; am 3. April 1838 teilte Schumann Joseph Fischhof mit: „Nächstens erscheint viel. So ist mir’s noch nie von Herzen gegangen, als in der letzten Zeit – drei [sic!] Hefte *Novelletten* (größere zusammenhängende abenteuerliche Geschichten).“ und am 30. Juni 1839 dem Komponisten und Mitarbeiter der *Neuen Zeitschrift für Musik* Hermann Hirschbach: „Von mir sind jetzt vier [sic!] Hefte *Novelletten* erschienen, inig zusammenhängend und mit großer Lust geschrieben, im Durchschnitt heiter und obenhin, bis auf einzelnes, wo ich auf den Grund gekommen.“ Zwei der *Novelletten* haben einen expliziten literarischen Bezug. Das mit „Rasch und wild“ überschriebene Intermezzo der dritten *Novellette*, im Tagebuch als *Macbeth* bezeichnet, veröffentlichte Schumann bereits im Mai 1838 unter dem Titel *Intermezzo* im 2. Heft der Mu-

sikbeilagen zum Jahrgang 1838 der *Neuen Zeitschrift für Musik* vorab und gab ihm die berühmten Anfangsworte „When shall we three meet again, / In thunder, lightning or in rain?“ der Hexenszene aus Shakespeares Tragödie *Macbeth* als Motto bei. In einer Anmerkung dazu schrieb er: „Den letzten Beitrag [in der Sammlung] erklärt und entschuldigt das Motto aus ‚*Macbeth*‘ in einiger Hinsicht, es ist ein Bruchstück aus einem größeren Satz, wo er noch mehr als hier den Eindruck eines wilden phantastischen Schattenspiels hinterlassen mag. Der Komponist wünschte nicht, daß man die Musik für eine Unterlage des angeführten Mottos hielte, es ist umgekehrt, er fand erst später jene dem Sinne der Musik nahekommenen Worte.“

Die virtuos-aufräuschende zweite *Novellette* in D-Dur („Äußerst rasch und mit Bravour“) schickte Schumann am 20. April 1838 an den von ihm bewunderten überragenden Pianisten Franz Liszt, der sich in der Folgezeit immer wieder publizistisch und als Interpret für Schumanns damals hauptsächlich von Kennern und Kollegen geschätzte revolutionäre Klavierwerke einsetzen sollte. Den Hauptteil überschrieb er dabei mit *Sarazene* und das Intermezzo in A-Dur mit *Suleika* und bezog sich dabei auf zwei Gedichte aus dem *West-östlichen Divan* des von ihm hochverehrten Goethe, die er in einem Brief an Clara vom 20. April 1838 für sie

abschrieb, bezeichnenderweise ohne den Hinweis auf die zweite *Novellette*, aber mit der Bemerkung: „Es ist das Feinste, was die deutsche Literatur bis jetzt aufzuweisen hat.“ Natürlich sah Schumann in dem getrennten Liebespaar „Sarazene“ und „Suleika“, das sich gegenseitig inspiriert und mittels der Dichtkunst miteinander kommuniziert wie er und Clara mithilfe der Musik, ein Spiegelbild des eigenen Lebens und Wirkens. Der von Schumann mit „Sarazene“ bezeichnete Ausschnitt aus dem *Buch Suleika* beginnt mit folgenden Worten:

„Freude des Daseins ist groß,
Größer die Freud am Dasein.
Wenn du Suleika
Mich überschwänglich beglückst,
Deine Leidenschaft mir zuwirfst
Als wär's ein Ball,
Daß ich ihn fange,
Dir zurückwerfe
Mein gewidmetes Ich:
Das ist ein Augenblick!
Und dann reißt mich von dir
Bald der Franke, bald der Armenier.“

Die ersten zwei Strophen des Gedichts *Suleika* lauten:

„Wie mit innigstem Behagen,
Lied, empfind ich deinen Sinn!
Liebevoll du scheinst zu sagen:
Daß ich ihm zur Seite bin,

*Daß er ewig mein gedenket,
Seiner Liebe Seligkeit
Immerdar der Fernen schenket,
Die ein Leben ihm geweiht.“*

Diesen Text vertonte Schumann im Februar 1840 als Lied und veröffentlichte es als Nr. 9 in den *Myrthen* op. 25, dem kostbaren Brautgeschenk für Clara zur Hochzeit am 12. September 1840. Es ist bestimmt kein Zufall, dass das Lied wie das Intermezzo der *Novellette* in A-Dur stehen und den gleichen schwärmerisch-filigranen musikalischen Gestus aufweisen. Bernhard R. Appel warnt zu Recht: „Ungeachtet der literarischen und außermusikalischen Bezüge, auf die der Komponist selbst hingewiesen hat, sind die ‚Novelletten‘ nicht als illustrative oder programmatisch intendierte Kompositionen zu verstehen. Vielmehr ist Schumann auch in diesem Frühwerk bestrebt, sich von überkommenen Formschemata zu lösen, indem er sich von narrativen Vorstellungen leiten läßt. Außermusikalische Bezüge werden zwar angedeutet, sie dienen jedoch vornehmlich der Legitimierung unkonventioneller Formkonzepte.“

Wie alle zyklisch angelegten Werke Schumanns sind die *Novelletten* nach einem schlüssigen Tonartenplan, diesmal allerdings in etwas loserer Form, disponiert, wobei die Dur-Tonarten in einer für ihn ungewöhnlichen Weise dominieren: Nr. 1 F-Dur,

Nr. 2 D-Dur, Nr. 3 D-Dur, Nr. 4 D-Dur, Nr. 5 D-Dur, Nr. 6 A-Dur, Nr. 7 E-Dur, Nr. 8 fis-Moll – Des-Dur – fis-Moll – D-Dur – B-Dur – d-Moll – B-Dur – D-Dur. Im Gegensatz zu den gleich im Anschluss komponierten *Kreisleriana* op. 16 fehlen hier die lyrischen Ruhepunkte wie auch die Abstürze in tiefste Moll-Depressionen weitgehend, ein Zeichen für die euphorische Stimmung, in der sich Schumann damals befand. Trotz der schmerzlichen Trennung von Clara war er sich nämlich sicher, dass er sie in absehbarer Zeit würde heiraten können – dass dies noch zweieinhalb Jahre dauern würde, konnten beide nicht wirklich ahnen.

Nach einem trotzig-aufrauschenden Marsch (Nr. 1) dominieren die Tanzcharaktere. Nr. 6 A-Dur (Sehr lebhaft, mit vielem Humor) wird im Tagebuch am 29. Januar 1838 als „Ecoassaissending“ [sic!] bezeichnet, Nr. 5 D-Dur (Rauschend und festlich) am 12. März als „Polonaise zu den Novelletten“, Nr. 4 D-Dur (Ballmäßig. Sehr munter) entpuppt sich als ein kapriziöser Walzer der besonderen Art. Auf die Nr. 3 mit dem „Macbeth-Intermezzo“, einen unheimlich aufwirbelnden Hexentanz, der von einem mit „Leicht und mit Humor“ überschriebenen Capriccio umrahmt wird, wurde bereits verwiesen. Nr. 7 E-Dur hat Scherzo-Charakter, ebenso eine als op. 99, Nr. 9 veröffentlichte *Novellette* h-Moll, die im Erstdruck auf 1838 datiert ist und wohl vor der Drucklegung des op. 21

aussortiert wurde, obwohl sie von der Tonart und Faktur her bestens zu den *Novelletten* gepasst hätte.

Eine Sonderstellung nimmt die letzte *Novellette* ein, die Finalcharakter hat und etwa so lang ist wie die Nummern 3, 6 und 7 zusammen und die zuvor präsentierten musikalischen Charaktere noch einmal Revue passieren lässt, ein komplex erweitertes Scherzo mit zwei Trios. In das orchestral (Hornsatz!) gedachte zweite Trio tönt unversehens eine „Stimme aus der Ferne“ hinein, ein augmentiertes, aber unmissverständliches Zitat aus Clara Wiecks Notturmo d-Moll, der Nr. 2 aus den im Dezember 1836 erschienenen *Soirées musicales* op. 6, dem bis dahin reifsten Werk der jungen Virtuosa und Komponistin. Es wird in der *Fortsetzung* (Einfach und gesangvoll) lyrisch weitergesponnen und erscheint im Schlussteil (Nach und nach lebhafter) noch einmal in dramatisch zugespitzter Form und in Oktaven. Dies ist nur eines von vielen Beispielen für die unvergleichliche künstlerische Partnerschaft auf Augenhöhe, die Schumann mit seiner neun Jahre jüngeren Braut verband, die leider aus böswilliger Ignoranz oder militantem Feminismus immer noch gelegentlich gelegnet oder in Frage gestellt wird.

Die *Novelletten*, die Schumann in Briefen an Carl Koßmaly (5. Mai 1843/Januar 1844) zu seinen „besten“ Werken zählte, waren

von Anfang an nicht darauf angelegt, als vollständiger Zyklus gespielt zu werden wie der *Carnaval* op. 9 oder die *Kreisleriana* op. 16. Schumann selbst empfahl Clara am 1. Dezember 1839: „Mit der zweiten in D würdest Du am meisten Effect machen – gewiß: das hat Anfang und Ende, spinnt sich gut aus, daß das Publicum folgen kann, und im Trio hat [sie] auch einen guten Gesang.“ Clara Schumann spielte ab 1868 nur die ersten beiden Stücke; später erfreuten sich auch die Nummern 4 und 8 einiger Beliebtheit. Der von Schumann erfundene Titel „Novellette“ wurde nicht nur von seinen Freunden und Propagandisten Niels Wilhelm Gade (op. 29, für Klaviertrio), Theodor Kirchner (op. 29, für Klavier) und Carl Reinecke (op. 226, für Klavier), sondern noch im 20. Jahrhundert von Zdeněk Fibich und Francis Poulenc übernommen.

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 mit Beethovens Klaviervariation-

nen für das Label *hänssler CLASSIC*. Seitdem veröffentlichte Florian Uhlig bei Hänssler 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, acht 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 Interpretens 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 Bayrischen 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 Geschicke dieses zweiwöchigen Festivals, das zusätzlich zu hochkarätig besetzten Sinfonie-, Chor-, Kammer- und Solokonzerten wichtige Impulse im Bereich interdisziplinärer künstlerischer Projekte, zeitgenössischer 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.

Robert Schumann: Complete Piano Works 9 “Kinderszenen” and “Novelletten”

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.

1838 and the first half of 1839 represented a decisive phase of euphoria and despair in the complex relationship between Robert Schumann and Clara Wieck, the celebrated young piano virtuoso and composer to whom he had been officially betrothed since August 1837. Her father, the ambitious and avaricious piano teacher Friedrich Wieck, had however kept them strictly apart. During that period, their contact was restricted almost exclusively to correspondence, with Robert having to send his letters to Clara via cover addresses. That led to an exceptionally extensive correspondence of burning intensity, with some

letters written over several days that cover ten book pages when set in print. They deliver deep insight into the emotions of the two highly sensitive musicians who from the start saw themselves as equal partners in a musical dialogue that is reflected in the music they composed, and who were involved in a desperate struggle to marry but were prevented from doing so by Friedrich Wieck, Clara not yet being of age. That struggle largely forms the background to Schumann’s works during the period. They are among his most important, and some of them would later be among his most successful: *Kinderszenen* op. 15, *Kreisleriana* op. 16, *Arabeske* op. 18, *Blumenstück* op. 19, *Humoreske* op. 20 and *Novelletten* op. 21.

There are however other reasons why this CD features the overplayed *Kinderszenen* op. 15 and the far less popular *Novelletten* op. 21 of spring 1838, together with pieces written during the period. Both works were composed at almost the same time, *Novelletten* (with the exception of no. 8) between January 20 and April 10, 1838 and much of *Kinderszenen* between February 12 and March 17; they are often mentioned in one breath in Schumann’s letters and diary. Also, when Schumann sent the (now lost) engraver’s model for the *Kinderszenen* to the publisher Breitkopf & Härtel in Leipzig on March 21, 1838, he wrote: “I recommend to your goodwill the enclosed Scenes from

Childhood; they were to form the beginning of the *Novelletten*, but I now think it more appropriate to present them in a separate volume ...” Preserved by Breitkopf & Härtel, the engraver’s model for the *Novelletten* contains the crossed-out remark “with an appendix of children’s tales” on the title page. The two works were thus originally intended to be published together, albeit in several volumes.

Although *Kinderszenen* op. 15 is the only early piano work Schumann wrote (apart from the Paganini études op. 3 and 10, written for professional pianists) that bears no dedication, and although the first edition of *Novelletten* of July 1839 is “presented” to Schumann’s highly esteemed friend, the pianist Adolph von Henselt (1814–1889), a pupil of Johann Nepomuk Hummel and later one of the progenitors of Russian musical life and piano tradition, both works were fundamentally composed for Clara Wieck and are unthinkable without her inspiration and lively participation, both as critic and as performer. That is clear from the couple’s correspondence, and in the case of *Novelletten*, also from a much-quoted letter Schumann wrote to his former professor of composition Heinrich Dorn on September 5, 1839: “I am sure that the battles Clara has cost me may be detected in some of my music and I am sure you have also understood that. She was almost the sole cause

of the ‘Concert sans orchestre’ op. 14, the ‘Davidsbündlertänze’, the ‘Kreisleriana’ and the ‘Novelletten!’”

Kinderszenen op. 15

The *Kinderszenen* op. 15 are without doubt among the most famous and popular but also most misunderstood works in the piano repertoire. Their initially rather hesitant reception by Schumann’s contemporaries began with a problematic review by Ludwig Rellstab; in about 1870 the thirteen-part cycle – and particularly no. 7, *Träumerei* – began to attain almost unprecedented popularity in the musical world, the appreciation of the quality and distinctiveness of these precious musical aphorisms being increasingly obscured by a flood of sometimes hazardous and tasteless arrangements, added texts, poetic outpourings, illustrations and often absurd interpretations and analyses. Hans Pfitzner, known for his caustic polemic against contemporary music and aesthetics, published a contestable interpretation of *Träumerei* that was subsequently contradicted by Alban Berg just as brilliantly and convincingly. The fact remains that we do not know the full compositional and publishing background to the pieces.

On March 17, 1838, Schumann wrote from Leipzig to Clara Wieck in Vienna, where she was enjoying triumphant success

as a virtuoso pianist: “And before I forget, there is something else I have composed – It was like an echo of your words when once you wrote me ‘You sometimes seem like a child to me’ – in short, I was in a proper piano mood and wrote some 30 droll little things from which I have selected twelve and called them ‘Scenes from Childhood’. They will give you pleasure, but then you must forget being a virtuoso. There are titles like ‘Frightening, At the fireside, Blind man’s buff, Pleading child, Knight of the hobby-horse, Of foreign lands, Curious story’, etc. and the devil knows what else! In short, one sees everything, and they are easy to play ...”

Of the “some 30 droll little things”, the only other ones that are certainly known are those that Schumann published in the *Bunte Blätter* op. 99 in 1851 and in the *Albumblätter* op. 124 in 1853. They comprise: *Albumblatt II* op. 99/5, (*Fata morgana* in the autograph), *Albumblatt IV* op. 99/7 (*Jugendschmerz* in the autograph), op. 124/5 (*Phantasietanz*), op. 124/7 (*Ländler*), op. 124/9 (*Impromptu*), op. 124/10 (*Waltz in E flat Major*) and op. 124/18 (*Botschaft*). A sketch including the first version of op. 15/9 (*Ritter vom Steckenpferd*) and the introduction to no. 6 (*Wichtige Begebenheit*), contains the complete score of *Ländler* op. 124/7 dated October 20, 1837, as well as sketched introductions to other pieces from the autumn of 1837 and the year 1838, inviting the assumption that in

the case of the *Kinderszenen* (with the exception of nos. 5, 7 and 8), Schumann might have been referring to drafts and sketches of autumn 1837. The “bridal book” also contains several very short and fragmentary sketches between July 1837 and March 1838 (*Anfang einer musikalischen Geschichte, Liliput, Spanisch, Etüde etc.*), which in their complete form might have found a place in the *Kinderszenen*. *Ahnung*, which Clara Schumann gave away as an album leaf on October 7, 1856 and which was performed and published for the first time in 2009 amid great publicity and dilettantish din, would probably have fitted in as well. Schumann actually used the material in highly modified form in the *Novellette* op. 21/5 (bars 88 ff. and 231 ff.), representing further proof for the close correlation of the two sets, for all their difference.

Schumann’s move to Vienna, where he hoped to build a new life for himself and Clara, delayed the publication of *Kinderszenen* until January/February 1838. That edition turned out to be so full of errors that a revised new edition was necessary; published in March, it was still not free of errors and contained metronome markings added by another person. Schumann did not correct them, although there was a chance to do so in 1853. Clara Wieck had however been in possession of early copies which, together with the entire autograph

and the engraver’s model, have regrettably been lost. The correspondence over the *Kinderszenen*, a published copy of which Clara Wieck received in Vienna in March 1839, is one of the most informative documents of aesthetic discussion we know; there follow a few excerpts:

Clara Wieck to Robert Schumann, September 1, 1838:

“Foreign peoples and foreign lands’ [no. 1] is absolutely beautiful! The beginning ... is captivating. Your music is so unique, it grips one, as if one were to drown in it, and then again, it transports one into the most beautiful dreams; I wish I could express how I often feel while playing.”

Robert Schumann to Clara Wieck, March 17, 1839:

“Do you have the Scenes from Childhood, then? How do you like them? Do lovely pictures come into your mind? Take the ‘Pleading child’, the ‘Child falling asleep’ and ‘The poet speaks’ twice as slowly as you have so far taken them. That is really arrogant of me, isn’t it? But I know you, Clarakins, and your fire!”

Clara Wieck to Robert Schumann, 22/24 March 1839:

“To whom have you dedicated the Scenes from Childhood? They belong only to us two, don’t they, and they will not go out

of my head, they are so simple, so cosy, so altogether ‘you’, and I cannot wait for morning, so I can play them again ... How much your notes contain, and how perfectly I understand each of your ideas, and want to immerse myself in you and your notes. Your whole inner self is revealed in those scenes, such touching simplicity in ‘Pleading child’ for example! One sees the child as it pleads with little hands folded together, and then ‘Child falling asleep’! One cannot close one’s eyes in a more beautiful way. This piece has something so unique about it, something so fantastic, I am still searching for the words. The first piece ‘Of foreign lands and peoples’ has long been one of my favourites. I played it often, and you can feel yourself in the strange countries in them. ‘The curious story’ I love too, while ‘Blind man’s buff’ is amusingly and quite extraordinarily depicted. ‘Happy enough’ gave me such a tranquil feeling, and the change to F Major is so uplifting; do you also feel there as if you were consumed with happiness? I like playing ‘The important event’ and make it very weighty; the second part is delectable. ‘Dreaming’ – here I can just see you at the keyboard – it is a beautiful dream.”

**Robert Schumann to Clara Wieck,
April 4, 1839:**

“I received your sweet letter about the Scenes from Childhood the day before yesterday. How beguiled and dreamy I was myself

while writing them. And should you ask me whether your thoughts here are also mine, I think with rapture ‘Yes, they are.’ What I shyly wrote will perhaps become reality for us. Yes, my Clara, trust that we will be perfectly happy if we always go on loving loyally, and if we always remain innocent and modest.”

Schumann must have come down with a bump with the appearance of the review of *Kinderszenen* in the periodical *Iris im Gebiete der Tonkunst* of August 9, 1839 by Ludwig Rellstab, an amateur music critic who at the time was disgracing himself before posterity with his simple-minded denigration of Chopin’s works. He stated among other things: “... a child who does not have three hands cannot play these little pieces (and even then, some would find the piece difficult). There are quite enough difficult positions and transitions for any grown-up hand ... Finally and principally however, the intellectual content of these little settings is by no means for the child; it would have to be a child whose taste had already lost all innocence through the spiciest and most stimulating condiments. So we can only consider the title ‘Scenes from Childhood’ to be one that describes the composer’s imagination, and his creation is assigned to children as little as a pastorale is written for shepherds ...”

For his part, Schumann not only responded with unusual vigour in his *Neue Zeitschrift*

für Musik of September 1839, but also wrote to Heinrich Dorn on September 5, 1839: “It is hard for me to imagine anything more awkward and narrow-minded than what Rellstab has written about my Scenes from Childhood. He seems to think I imagine a yelling child and then look for the notes. It is vice versa. But I do not deny that I had a number of children in mind while composing. The titles naturally came later and are really nothing other than little hints for performance and interpretation. Rellstab sometimes really sees not much beyond the basics and wants nothing but chords ...” Apart from irrational analyses that give the “Kinderszenen” a preconceived form – even sonata form, though the background cogently refutes that – and fruitless discussions over programmatic aspects, the reference to Romantic literature and aesthetics (E.T.A. Hoffmann, Jean Paul, Novalis, not to be discussed in detail here) and to the idea of “childhood” is indisputable and of decisive significance. “There is wonderful depth in every child” is one of the early aphorisms of Schumann, who related to children and young people more than any other major composer – and not only because he later became a happy father himself. The fact that he placed “childhood” alongside nature, religion and the world of the supernatural in fairy tales and legends as the most important projections of Romantic aesthetics, created a completely new, less rationalistic

picture of children and was just as much a matter of course for as it had been for his literary models and teachers.

Partly due to the subtitle “Light pieces” in the first edition, probably inserted to promote sales, the *Kinderszenen* were often lumped together with the *Album für die Jugend* op. 68 (1848), which was indeed written for educational purposes. This was particularly annoying because both works still shared a single volume until fairly recently. The *Kinderszenen* were intended neither for children nor for teaching, as Schumann unequivocally stated in a letter to his faithful acolyte Carl Reinecke on October 6, 1848: “The pieces in the ‘Scenes from Childhood’ are altogether different [from those in the ‘Album for the Young’ op. 68, originally named ‘Christmas album’]. They are reflections by an adult for adults, while the Christmas album contains rather pretences, ideas and future states for young people.”

Novelletten op. 21

It is hard to imagine a greater contrast than that between the almost aphoristic *Kinderszenen* and the broadly executed *Novelletten*. The first edition of *Kinderszenen*, the cover graphically appealing with decorative frame, comprises 13 pieces on 18 pages of music, whereas the *Novelletten* has 8 pieces taking up 51 pages. Both bear the

name Breitkopf & Härtel in Leipzig, Schumann's main publisher. The eighth *Novellette*, composed after the first seven pieces were completed, lasts approximately as long as the first nine pieces of *Kinderszenen* together. The two cycles nonetheless have in common contrapuntally well-devised but nonetheless very attractive piano writing that derived partly from Schumann's intensive Bach studies in the previous years. In the *Novelletten* it is heightened to virtuosic concerto style, with often experimental harmony and sometimes veiled keys, and close links with literature and Clara Wieck.

Schumann wrote to Clara on February 6, 1838: "I have composed an awful lot for you in the last three weeks – amusing things, Egmont tales, family scenes with fathers, a wedding, in short, extremely friendly stuff – and called the whole *Novelletten* because you are Clara and *Wiecketten* does not sound good enough." The last remark, one of Schumann's typical puns, alludes to the English soprano Clara Novello (1818–1908), who was also highly esteemed by Mendelssohn, was only a year older than Clara and was at that time being celebrated at the Gewandhaus concerts. Schumann wrote of the daughter of the English publisher and Mozart admirer Vincent Novello as follows: "Nothing has done me so much good for years as her voice, which knows and masters every register, is full of the most tender

tones, strictly limits each note like a keyboard, together with the most noble interpretation; all in all, a simple and unpretentious art which lends only the work and the creator brilliance."

The interpretation of "Novellette" as a "small novella" must naturally not be overlooked here; as Schumann informed Joseph Fischhof on April 3, 1838: "Much will appear shortly. I have never written so much from the heart as of late – three volumes of my *Novelletten* (lengthy related adventurous tales)." On June 30, 1839 he wrote to the composer and staff member of the *Neue Zeitschrift für Musik* Hermann Hirschbach: "Four volumes of my *Novelletten* have now appeared, connected by deep feeling and written with great pleasure, generally gay and flippant, all except for one, in which I return to reason." Two of the *Novelletten* have an explicit literary reference. Schumann initially published the third *Novellette*, marked "Rapidly and wildly" and headed *Intermezzo* (*Macbeth* in the diary) in the *Neue Zeitschrift für Musik* in May 1838 in the second book of musical supplements for that year, famously prefacing it with the words "When shall we three meet again, / In thunder, lightning or in rain?" from the witches' scene in Shakespeare's tragedy *Macbeth*. In an annotation, he wrote: "The last piece [in the collection] explains and excuses the motto from 'Macbeth' in several respects, being a fragment

from a larger movement that even more than here may leave the impression of a wild and fantastic shadow play. The composer does not want the music to be regarded as a setting of the quotation; quite the reverse, for he found the words after completing the music."

On April 20, 1838, Schumann sent the virtuosic and blustery second *Novellette* in D Major (Extremely fast and with bravura) to the outstanding pianist Franz Liszt, whom he admired and who later often performed and defended in print Schumann's revolutionary piano works, which were esteemed mainly by connoisseurs and colleagues. Schumann headed the main section "Saracen" and the intermezzo in A Major "Zuleika", referring to two poems from the *West-östlicher Divan* by Goethe, whom he revered. He copied the poems in a letter to Clara of April 20, 1838, for some reason omitting to refer to the second *Novellette* but including the remark: "It is the finest that German literature has yet produced." Schumann naturally saw in the separated lovers Saracen and Zuleika, who inspired one another and communicated with the aid of poetry just as he and Clara did with the aid of music, a reflection of his own life and activity. The extract from *Buch Suleika* which Schumann called *Sarazene* begins with the following words:

*"The joy of existence is great,
greater the pleasure of existing.
When you Zuleika
delight me madly,
throw your passion to me
as if it were a ball,
so that I can catch it,
throw back to you
my devoted self:
that is a moment!
And then I am torn from you
now by the Frank, now by the Armenian."*

The first two stanzas of the poem *Suleika* read:

*"How with most ardent ease,
song, I sense your meaning!
You seem lovingly to say
that I am beside him,*

*That he always thinks of me,
the bliss of his love
always given to the distant one,
who consecrates a life to him."*

Schumann set the latter text as a song in February 1840 and published it as no. 9 in *Myrthen* op. 25 as a special gift to Clara for their wedding on September 12, 1840. It is surely no coincidence that both the song and the intermezzo of the *Novellette* are in A Major and contain the same rapturously delicate musical expression. Bernhard

R. Appel justifiably warns: “Regardless of the literary and extra-musical references the composer has pointed out himself, the ‘Novelletten’ are not intended to be understood as illustrative or programmatic compositions. In this early work, Schumann was much rather endeavouring to break loose from traditional formal schemes by taking the cue from narrative ideas. While extra-musical references are hinted at, they serve mainly to legitimize unconventional formal concepts.”

Like all Schumann’s cycles, the *Novelletten* follow a logical key sequence, but here it is somewhat less strict, with major keys dominating in a manner unusual to him: no. 1 F Major, no. 2 D Major, no. 3 D Major, no. 4 D Major, no. 5 D Major, no. 6 A Major, no. 7 E Major, no. 8 F sharp Minor – D flat Major – F sharp Minor – D Major – B flat Major – D Minor – B flat Major – D Major. In contrast to the *Kreisleriana* op. 16, composed immediately afterwards, the lyrical moments of repose are absent, as to a large extent are the extreme minor key depressions, in keeping with the euphoric mood in which Schumann found himself at the time. In spite of the painful separation from Clara, he felt certain that he would be able to marry her in the foreseeable future – neither of them could guess that the status quo would continue two-and-a-half years longer.

After a defiantly effervescent March (no. 1), dance character dominates. No. 6 in A Major (Very lively, with much humour) is called “Ecoassaissending” [Scotch dance thing] in the diary on January 29, 1838, no. 5 in D Major (Madly and in festive manner) is described on March 12 as “polonaise for the Novelletten”, no. 4 in D Major (In the manner of a ball. Very cheerfully) turns out to be a special kind of capricious waltz. Reference has already been made to no. 3 with the “Macbeth intermezzo”, a weird witches’ dance framed by a capriccio marked “Lightly and with humour”. No. 7 in E Major has the character of a scherzo, as does op. 99/9, a Novellette in B Minor, which is dated 1838 in the first edition and may be presumed to have formed part of op. 21 and removed before publication; it would have fitted well into the scheme of keys and structure of the *Novelletten*.

The last Novellette is exceptional in that it functions as a finale, is about as long as nos. 3, 6 and 7 combined and returns to elements of the foregoing material; it is a complex, extensive scherzo with two trios. The orchestrally conceived second trio (with horn writing) unexpectedly echoes “Voice from afar” in an augmented but unmistakable quotation from Clara Wieck’s *Notturmo* in D Minor, the second piece in the *Soirées musicales* op. 6, published in December 1836 and the most mature work to date by the young pianist and composer. It develops

lyrically and is marked “Simply and melodiously” in the section called *Fortsetzung* (continuation) and reappears in octaves in the final section (Gradually more lively) in dramatically heightened form. This is one of many examples of the unparalleled artistic partnership which Schumann shared with Clara, nine years his junior, and which is unfortunately sometimes still denied or called into question owing to malicious ignorance and militant feminism.

Schumann counted the *Novelletten* among his best works in letters to Carl Kossmaly of May 5, 1843 and January 1844; unlike *Carnaval* op. 9 and *Kreisleriana* op. 16, the pieces were never intended to be performed as a complete cycle. Schumann himself wrote to Clara as follows on December 1, 1839: “You would achieve the best effect with the second in D, to be sure. It has beginning and end, develops well, so that the audience can follow, and also has a good melody in the trio.” Beginning in 1868, Clara Schumann played only the first two pieces; later nos. 4 and 8 enjoyed some popularity as well. Schumann’s title “Novellette” was adopted by his friends and propagandists Niels Wilhelm Gade (op. 29, for piano trio), Theodor Kirchner (op. 29, for piano) and Carl Reinecke (op. 226, for piano), and continued to be used by Zdenek Fibich and Francis Poulenc in the twentieth century.

Joachim Draheim

Florian Uhlig

“Florian Uhlig plays in masterly fashion. His interpretations bear comparison with the 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, 8 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 rec-

onciles contradictions in an unusual manner. On the one hand, he is rooted in the German musical 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 in 1997 at the Barbican in London. He has since then been active 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 Taiwan National Symphony Orchestra, the Bavarian Radio Chamber Orchestra, the Stuttgart Chamber Orchestra and the Vienna Chamber Orchestra. He has worked with conductors like Krzysztof Penderecki, Josep Caballé Domenech, 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.

Florian Uhlig founded the Johannesburg International Mozart Festival in South Africa in 2009. 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 May 2015.

* * *

Aufnahmedatum/Recording dates:

07.–09.11.2014

Aufnahmeort/Place of recording:

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

Executive Producer: Dr. Sören Meyer-Eller

Tonmeister/Producer and Editor: Mike Purton

Tontechniker/Recording Engineer:

Tony Faulkner

Konzeption und Texte/Concept and Texts:

Dr. Joachim Draheim

Instrument: Steinway D

Foto/Photo: Marco Borggreve

English translation:

Janet und Michael Berridge

Coverdesign: Mayerle Werbung

Grafik (Innenseiten): Wolfgang During

Endredaktion/Final editing: hänsler CLASSIC