Faschingsschwank aus Wien
Fantasiebilder op. 26
[1839/40, erschienen 1841]

1	Nr. 1 Allegro: Sehr lebhaft	9:35
2	Nr. 2 Romanze: Ziemlich langsam	2:26
3	Nr. 3 Scherzino	2:14
4	Nr. 4 Intermezzo: Mit größter Energie	2:19
5	Nr. 5 Finale: Höchst lebhaft	5:07

6 **Blumenstück Des-Dur op. 19** 7:38
[1838/39, erschienen 1839]

7 **Vision F-Dur** 0:47
aus: Albumblätter op. 124, Nr. 14
[1838, erschienen 1853]

8 **Klavierstück Des-Dur** 1:24
(1. Fassung der ersten 22 Takte des Blumenstücks op. 19)
[1838, erschienen 1977]

Drei Stücklein
aus: Bunte Blätter op. 99
[1838/39, erschienen 1851]

9	Nr. 1 Nicht schnell, mit Innigkeit	1:40
10	Nr. 2 Sehr rasch	0:54
11	Nr. 3 Frisch	0:54

12 **Arabeske C-Dur op. 18** 6:33
[1838/39, erschienen 1839]

Humoreske B-Dur op. 20
[1838/39, erschienen 1839]

13	Einfach – Sehr rasch und leicht – Noch rascher – Erstes Tempo – Wie im Anfang	6:25
14	Hastig – Nach und nach immer lebhafter und stärker – Wie vorher – Adagio	5:13
15	Einfach und zart – Intermezzo – [Erstes Tempo] – Adagio	5:08
16	Innig – Schneller – [Erstes Tempo]	3:14
17	Sehr lebhaft – Immer lebhafter – Stretta – Mit einigem Pomp	3:32
18	Zum Beschluss – Allegro	6:48

Total Time: 71:51

98.650_TSIBooklet_© DD.indd 2 02.08.12 12:38

Robert Schumann: Sämtliche Werke für Klavier 4

Robert Schumann in Wien

Seit etwa 60 Jahren sind immer wieder Versuche unternommen worden, Robert Schumanns Gesamtwerk für Klavier zu zwei Händen, einen faszinierenden Kosmos von großer Vielfältigkeit und Bandbreite zwischen hochvirtuosen Stücken für den Konzertsaal und wertvoller Literatur für den Klavierunterricht, auf Tonträgern festzuhalten. Diese ebenso reizvolle wie schwierige Aufgabe wurde leider, ganz abgesehen von rein künstlerischen Mängeln, nicht immer mit der gebotenen Sorgfalt angegangen, 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 sehr problematisch, unter dem Etikett „Gesamtaufnahme" nur eine dieser Fassungen einzuspielen oder diese 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.

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 werden auch Erstaufnahmen enthalten. Die Booklets von Joachim Draheim, der einige der Werke entdeckt und/oder ediert hat, erhellen die biographischen und musikgeschichtlichen Hintergründe der jeweiligen Werkgruppe.

DEUTSCH

Arabeske op. 18 – Blumenstück op. 19

Robert Schumanns halbjähriger Aufenthalt in Wien zwischen Oktober 1838 und April 1839 brachte ihm nicht die angestrebte Verpflanzung der *Neuen Zeitschrift für Musik* von Leipzig an eine neue Wirkungsstätte und damit eine Existenzgrundlage für sich und seine Braut Clara Wieck, die nur wenige Monate zuvor in der Kaiserstadt Triumphe als Pianistin gefeiert hatte und zur „kk. Kammervirtuosin" ernannt worden war. Schwierigkeiten mit der österreichischen Zensur und den Verlegern verhinderten diesen kühnen

98.650_TSIBooklet_© DD.indd 3 02.08.12 12:38

Plan; zudem merkte Schumann sehr bald, dass der verflachte und äußerst konservative Musikgeschmack des Wiener Publikums für sein auf Erneuerung gerichtetes Wirken als Komponist und Schriftsteller keinen geeigneten Nährboden darstellte. „Du glaubst nicht, was für Dummheit und Brutalität hier in der Musik herrscht“, schrieb er schon am 30. Dezember 1838 an Clara.

Auf der anderen Seite boten zum Teil hochrangige Konzerte und Opernaufführungen, Begegnungen mit Persönlichkeiten wie den Dichtern Franz Grillparzer und Nikolaus Lenau, dem Klaviervirtuosen Sigismund Thalberg, den Komponisten Conradin Kreutzer, Peter von Lindpaintner und Ignaz von Seyfried, dem Sänger und Sammler von Bach-Autographen Franz Hauser und Mozarts Sohn Franz Xaver und nicht zuletzt die besondere Atmosphäre der Stadt und der Umgebung ihm reiche und inspirierende Anregungen. „Es ist wahr, dies Wien mit seinem Stephansturm, seinen schönen Frauen, seinem öffentlichen Gepränge, und wie es, von der Donau mit unzähligen Bändern umgürtet, sich in die blühende Ebene hinstreckt, die nach und nach zu immer höherem Gebirge aufsteigt, dies Wien mit all seinen Erinnerungen an die größten deutschen Meister muß der Phantasie des Musikers ein fruchtbares Erdreich sein.“ So schrieb Schumann in seinem berühmten Aufsatz über die große C-Dur-Sinfonie (D 944) von Franz Schubert, die er bei Schuberts Bruder Ferdinand entdeckt hatte und deren Aufführung unter Mendelssohns Leitung im Leipziger Gewandhaus und Drucklegung bei Breitkopf & Härtel er sogleich veranlasste.

Nach anfänglicher Stagnation erwachte in Wien auch sein Schaffensdrang wieder zu neuem Leben. In dieser kurzen Zeit entstanden u.a. die *Arabeske* op. 18, das *Blumenstück* op. 19, die *Humoreske* op. 20, der Schlusssatz der Klaviersonate g-Moll op. 22, die *Nachtstücke* op. 23, die ersten vier Sätze des *Faschingsschwank aus Wien* op. 26, die ersten drei der *Vier Clavierstücke* op. 32 sowie der erst 1986 uraufgeführte und 1988 publizierte Konzertsatz d-Moll für Klavier und Orchester, das Fragment gebliebene Relikt eines auf Drängen von Clara Wieck im Januar 1839 begonnenen ambitionierten Klavierkonzerts (auf CD mit Florian Uhlig und der Deutschen Radio-Philharmonie unter der Leitung von Christoph Poppen, hänssler CLASSIC 93.264). Dass die Opera 18, 19, 20, 23 und 26 sowie nicht zuletzt Schumanns Portrait – die bekannte Lithographie von Joseph Kriehuber – schließlich sogar einen Wiener Verleger, nämlich Pietro Mechetti, fanden, dürfte ihn über das Fehlschlagen seines Verlagsprojekts doch einigermaßen hinweggetröstet haben.

Ende 1838 befand sich Schumann, ungeachtet aller Probleme und der schmerzlichen Trennung von Clara, in einer gewis-

98.650_TSIBooklet_© DD.indd 4 02.08.12 12:38

sen schöpferischen Euphorie, wie auch eine Bemerkung in einem Brief an den Pianisten Joseph Fischhof zeigt: „Im Augenblick componire ich stark und möchte mich zum Lieblings-Componisten aller Wienerinnen emporschwingen.“ Diese leicht ironisch gefärbte Behauptung bezieht sich wohl in erster Linie auf die *Arabeske* op. 18 und das *Blumenstück* op. 19, über die Schumann am 15. August 1839 sogar in einem Brief an Ernst Adolph Becker schrieb: „Op. 18 u. 19 sind schwächlich und für Damen; bedeutender aber scheint mir op. 20.“ Nur vier Tage zuvor, am 11. August, hatte er seiner Freundin, der Pianistin Henriette Voigt, mitgeteilt: „Auch sind drei neue Compositionen (aus Wien) angelangt und warten auf Sie – darunter eine Humoreske, die freilich mehr melancholisch, und ein Blumenstück und Arabeske, die aber wenig bedeuten wollen; die Titel besagen es aber ja auch, und ich bin ganz unschuldig, daß die Stengel und Linien so zart und schwächlich.“ Bereits der Entwurf zu den ersten 22 Takten des späteren *Blumenstücks* – der erst 1977 von Joachim Draheim veröffentlicht wurde – im sog. *Brautbuch* ist am Schluss mit dem ironischen Kommentar „In Ermangelung besserer Gedanken niedergeschrieben.“ versehen.

Nach den bisher zitierten Bemerkungen Schumanns erscheint es nicht ganz verwunderlich, ja fast ein wenig boshaft, dass die beiden Stücke denn auch einer Dame gewidmet sind: der Frau des Majors Friedrich Serre, in deren Haus in Maxen, einem kleinen Ort bei Dresden, damals Schumann und seine Braut Clara Wieck häufig verkehrten oder sogar wohnten. Friedrich und Friederike Serre führten in Maxen und in ihrem Dresdener Haus einen weltoffenen Salon, in dem die führenden kulturellen Größen der Zeit, z. B. auch der Dichter Hans Christian Andersen, verkehrten. Aus einem Brief von Schumann an Clara vom 13. März 1839 geht übrigens hervor, dass ursprünglich nur das *Blumenstück* der Majorin Serre, die *Arabeske* aber der von Schumann geschätzten Komponistin Julie von Webenau, geb. Baroni-Cavalcabò, einer Schülerin von Mozarts Sohn Franz Xaver, gewidmet werden sollte. Schumann hat ihr dann stattdessen die *Humoreske* op. 20, die zuerst ohne Widmung bleiben sollte, zugeeignet. Was die Datierung der beiden Stücke betrifft, so herrscht hier einige Unklarheit. Schumann selbst setzt in einem Brief an seinen Verehrer Simonin de Sire vom 15. März 1839 die *Arabeske*, die meist auf 1839 datiert wird, ausdrücklich in das Jahr 1838 und das *Blumenstück* in das Jahr 1839, wohingegen die erste Skizze zu diesem Werk mit „Wien. Oktober 1838“ bezeichnet ist. Fest steht jedenfalls, wenn wir von den Briefen an Clara Wieck vom 13. März und an Simonin de Sire vom 15. März 1839 ausgehen, dass beide Stücke zu diesem Zeitpunkt vollendet waren.

98.650_TSIBooklet_© DD.indd 5 02.08.12 12:38

Schumanns eigene abwertende Urteile über die *Arabeske* und das *Blumenstück*, die wegen der großen Ähnlichkeit des Stils, der Atmosphäre, des Klaviersatzes und der rondoähnlichen Form also bereits von ihrem Schöpfer als Zwillingspaar angesehen wurden, dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, dass er bei diesen Werken eine bemerkenswerte neue Facette seiner Tonsprache entwickelt hat. In Anknüpfung an die *Kinderszenen* op. 15 vom Frühjahr 1838 sind diese beiden Stücke von klanglicher Subtilität und spielerischer Grazie geprägt, die nichts von der abgründigen Dämonie und satztechnischen Komplexität der *Kreisleriana* op. 16 und der *Fantasie* op. 17 ahnen lassen, ohne dass Schumann Zugeständnisse an den zeitgenössischen Salonstil gemacht hätte.

Schumann selbst gibt in einem Brief an Clara Wieck vom 26. Januar 1839 die beste Charakterisierung der *Arabeske* und des *Blumenstücks* und verrät uns zugleich ihre ursprünglichen Titel und Konzeptionen: „Sonst hab' ich fertig: Variationen, aber über kein Thema: Guirlande will ich das Opus nennen; es verschlingt sich Alles auf eigene Weise durcheinander. Außerdem ein Rondelett, ein kleines, und dann will ich die kleinen Sachen, von denen ich so viel habe, hübsch zusammenreihen und sie ‚Kleine Blumenstücke' nennen, wie man Bilder so nennt. Gefällt Dir der Name?" Der endgültige Titel *Arabeske*, der von Schumann in die Musik eingeführt wurde, spiegelt in jedem Fall die romantische Synästhesie wider, über die er selbst einmal geschrieben hatte: „[...] dem Maler wird das Gedicht zum Bild, der Musiker setzt die Gemälde in Töne um. E[usebius]. Die Ästhetik der einen Kunst ist die der andern; nur das Material ist verschieden. – Fl[orestan]." Der ursprüngliche Titel und die zitierten Briefe Schumanns weisen ebenfalls in diese Richtung. Niels Wilhelm Gade (*Arabeske* op. 27, 1854), Stephen Heller (*Arabesques* op. 29, 1845, und *Arabesque* op. 134, Nr. 4, 1872), Emil Hartmann (*Arabesque* op. 16, Nr. 1), Anatol Liadow (*Arabesques*, 1878), Anton Arensky (*Arabesques* op. 67), Claude Debussy (*Deux Arabesques*, 1891), Max Reger (*Aus meinem Tagebuch* op. 82, Heft IV, Nr. 4, 1912), Erwin Schulhoff (*Fünf Arabesken* op. 29, 1919) und andere haben seine Anregung aufgegriffen.

Beim *Blumenstück* ist der literarische Bezug evident: Jean Pauls Roman *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel* (Erstausgabe Berlin 1796/97, 3 Bände), ein Werk seines vergötterten Lieblingsdichters, das er seit seiner Jugend kannte, hat hier Pate gestanden. Jean Paul seinerseits – und damit schließt sich der Kreis – hatte sich von der Malerei anregen lassen. Er schreibt in einem Brief an Christian Otto (Hof, 16. September 1795): „*Die Dornenstücke – eine*

DEUTSCH

98.650_TSIBooklet_© DD.indd 6 02.08.12 12:38

närrische Biographie in meiner Manier – müssen fertig gefärbt werden.“ Stephen Heller, der treue Adept Schumanns, hat für sein Opus 82 (1854) den vollständigen Titel des Romans gewählt: *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke*.

Humoreske op. 20

Die bereits mehrfach erwähnte *Humoreske* op. 20 wurde zwar zusammen mit der *Arabeske* op. 18 und dem *Blumenstück* op. 19 im Frühjahr 1839 an den Wiener Verleger Mechetti verkauft und erschien auch im August 1839 zusammen mit diesen beiden Opera, ist aber nicht nur ungefähr genauso lang wie die beiden anderen Stücke zusammen, sondern auch von ungleich größerem kompositorischem (und biographischem) Gewicht. Sie ist eine der persönlichsten und komplexesten Kompositionen Schumanns, vergleichbar nur der Sonate fis-Moll op. 11, der Sonate f-Moll op. 14, der *Kreisleriana* op. 16 oder der *Fantasie* op. 17. Begonnen im April 1838 in Leipzig, was durch eine Aufzeichnung der ersten 23 Takte unter der Überschrift *Adagio* im *Brautbuch* bezeugt ist, wurde das Werk im März 1839 in Wien beendet.

Am 11. März 1839 schrieb Schumann aus Wien: „Meine liebe Klara, Dir über acht Tage lang nicht zu schreiben, ist das recht? Aber geschwärmt habe ich in Dir, und mit einer Liebe an Dich gedacht, wie ich sie noch gar nicht gekannt. Die ganze Woche saß ich am Clavier und componirte und schrieb und lachte und weinte durcheinander; dies findest Du nun Alles schön abgemahlt in meinem Opus 20, der großen Humoreske, die auch schon gestochen wird. Sieh, so schnell geht es jetzt bei mir. Erfunden, aufgeschrieben und gedruckt. Und so hab’ ich’s gerne. Zwölf Bogen in acht Tagen fertig geschrieben – nicht wahr, da verzeihst Du mir, daß ich Dich habe ein wenig warten laßen.“

Der wiederum der Literatur entlehnte Titel *Humoreske*, der hier erstmals für ein Musikstück verwendet wurde – nach Schumann u.a. von Stephen Heller, Theodor Kirchner, Humperdinck, Mahler, aber auch von Gade, Grieg, Dvořák und Sibelius – könnte leicht missverstanden werden im Sinne einer oberflächlichen und banalen Lustigkeit, wie sie gerade im deutschen Kulturraum verbreitet war und ist. Schumann muss dies geahnt haben, denn er schrieb am 15. März 1839 aus Wien an seinen belgischen Verehrer Simonin de Sire, einen Musikfreund und Amateurkomponisten: „Die Ueberschriften zu allen meinen Compositionen kommen mir immer erst, nachdem ich schon mit der Composition fertig bin. Auch das Wort Humoreske verstehen die Franzosen nicht. Es ist schlimm, daß gerade für die in der deutschen Nationalität am tiefsten eingewurzelten Eigenthümlichkeiten und Begriffe wie das Gemüthliche (Schwärmerische)

98.650_TSIBooklet_© DD.indd 7 02.08.12 12:38

und für den H u m o r , der die glückliche Verschmelzung von Gemüthlich und Witzig ist, keine guten und treffenden Worte in der französischen Sprache vorhanden sind. Es hängt dies aber mit dem ganzen Charakter der beiden Nationen zusammen. Kennen Sie nicht Jean Paul, unseren großen Schriftsteller? Von diesem habe ich mehr Contrapunkt gelernt als von meinem Musiklehrer.“ Am 7. August schrieb Schumann an seinen Freund Ernst Adolph Becker: „Die Humoreske, denk ich, wird Dir gefallen; sie ist aber wenig lustig und vielleicht mein Melancholischstes.“ und am 11. August nennt er im Brief an Henriette Voigt die Humoreske „freilich mehr melancholisch“.

Bernhard R. Appel bemerkte dazu: „Die kompositorischen Mittel, deren sich der Humor in der Musik bedient, beruhen vornehmlich auf dem Prinzip schroffer, überraschender Kontraste, auf strukturellen Brüchen, Digressionen und auf dem geistvollen Spiel mit kompositorischen Normen und Schemata. An die Stelle einer logisch und organisch ausgeformten Werkgestalt, wie sie etwa in der strengen Fuge oder im Sonatensatz vorliegt, tritt in der ‚Humoreske‘ eine scheinbar willkürliche Verknüpfung disparaten musikalischen Materials … Einerseits wird in der Humoreske die Erwartungshaltung des Hörers durch überraschende Affektbrüche, irritierende syntaktische Verformungen und rhythmisch-metrische Verwirrspiele gestört, andererseits ist der Hörer aufgefordert, ebendiese Kunstmittel in Beziehung mit jenen klassischen Normen zu setzen, welche sie konterkarieren.“

Der Versuch, die in fünf Abschnitte zu gliedernde *Humoreske* formal zu analysieren, als vertracktes Rondo oder als überdimensionales Scherzo, führt in der Tat nicht sehr weit, da die wild wuchernden Episoden mit ihrem geradezu obsessiven Kreisen um die Grundtonart B-Dur und ihre Moll-Parallele g-Moll sich bald lyrisch verdichten, bald in toccaten- oder etüdenhafter Weise lospreschen. Diese hektischen Ausbrüche und unerwarteten Abbrüche verweigern sich konventioneller musikalischer Logik. Der spezifische musikalische Humor zeigt sich z.B. auch in einer Passage wie der gegen Ende, die mit „Mit einigem Pomp“ überschrieben ist und die nur aus grotesk aufgeplusterten Begleitfiguren besteht, in deren Mitte sich das Rudiment einer Melodie bemerkbar macht. Man könnte sogar vermuten, dass sich Schumann hier und an einigen anderen Stellen über den schlechten musikalischen Geschmack des damaligen Wiener Publikums lustig machen wollte.

Besondere Rätsel hat auch der mit „Hastig“ überschriebene Abschnitt in g-Moll mit seiner vielschichtigen Satzweise aufgegeben, in dem Schumann zwischen das obere und untere System ein weiteres im Bassschlüssel mit einer „Inneren Stimme“ gesetzt hat.

98.650_TSIBooklet_© DD.indd 8 02.08.12 12:38

Clara Schumann hat dies in einem Brief an den Komponisten, Sänger und Brahms-Freund Georg Henschel vom 14. Mai 1883 erschöpfend erläutert: „Die ‚innere Stimme' kann ich nur dahin erklären, daß sie dem Spieler einen Anhalt zu der in der rechten Hand liegenden Melodie geben soll, der Vortrag also derart sein muß, daß der Hörer die Melodie herausfühlt. Mitgespielt wird aber die innere Stimme nicht. Der Componist hat, glaube ich, in phantastischer Weise die Melodie mehr ahnen lassen wollen, als sie etwa gar markirt, hervorgehoben zu wissen. Es ist aber auch anzunehmen, daß mein Mann sich nichts weiter dabei gedacht, als daß der Spieler sich innerlich die Stimme denkt oder mit summt, so wie man es ja öfter thut, wenn Einem das Herz recht voll ist beim Spielen."

Was Clara Schumann dezent verschweigt, ist die von Hans Joachim Köhler entdeckte Tatsache, dass Schumann hier – nicht zum ersten Mal – eine Komposition seiner Braut Clara „zitiert", wenn auch sozusagen unfreiwillig: die zweite der drei *Romanzen* op. 11, die im Druck 1840 ihm gewidmet sind, und die er vorab unter dem Titel *Andante und Allegro* im September 1839 als Musikbeilage zur *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlichte. Zuvor hatte er sich mit Clara über dieses Stück sogar gestritten, bis er am 10. Juli 1839 einlenkte: „An Deiner Romanze hab' ich nun abermals von Neuem gehört, daß wir Mann und Frau werden müßen. Du vervollständigst mich als Componisten, wie ich Dich. Jeder Deiner Gedanken kömmt aus meiner Seele, wie ich ja meine ganze Musik Dir zu verdanken habe. An der Romanze ist nichts zu ändern; sie muß bleiben, wie sie ist." Am 12. Juli ergänzte er sogar noch: „Wunderbar, wann hast Du das Stück in G moll geschrieben? Im März hatte ich einen ganz ähnlichen Gedanken; Du wirst ihn in der Humoreske finden. Unsere Sympathien sind zu merkwürdig." Die Humoreske ist somit, obwohl sie im Druck nicht Clara, sondern der Komponistin Julie Baroni-Cavalcabò gewidmet ist, eines der vielen eindrucksvollen Zeugnisse für die einmalige musikalische Symbiose von Clara und Robert Schumann, die von der wuchernden Schumann-Trivial- und Psycholiteratur der letzten Jahre immer wieder gegen alle Fakten geleugnet oder in den Schmutz gezogen wird.

Faschingsschwank aus Wien op. 26

Nur kurze Zeit nach dem 10. März 1839, als Schumann die Stichvorlage zur *Humoreske* op. 20 an den Verleger Mechetti geschickt hatte, begann er sein letztes größeres Werk der Wiener Zeit, den fünfsätzigen *Faschingsschwank aus Wien* op. 26, dessen erste vier Sätze zwischen dem 20. und 24. März entstanden, während das Finale erst im Winter 1839/40 in Leipzig komponiert wurde. Es ist das einzige Werk aus dieser Zeit, in dem

98.650_TSIBooklet_© DD.indd 9 02.08.12 12:38

der Bezug zu Wien sogar im Titel erscheint. Dieser Bezug geht sogar weiter, als bisher angenommen wurde. Kazuko Ozawa hat entdeckt, dass das in der Literatur immer mit besonderem Nachdruck hervorgehobene versteckte Zitat der *Marseillaise* im ersten Satz (T. 292 ff.), das musikalische Symbol des Fortschritts, das im Wien Metternichs verboten war, nicht von Schumann selbst in das Werk eingeschmuggelt worden war, sondern bereits in dem von ihm zitierten Walzer *Paris* op. 101 von Johann Strauß (Vater) vorhanden war – daher der ¾-Takt! So schlimm war es mit der Zensur denn wohl doch nicht …

Am 15. März 1839 schrieb Schumann an Simonin de Sire, den späteren Widmungsträger des Werks, das erst im August 1841 bei Mechetti erscheinen sollte, am Ende einer Aufzählung seiner Werke seit 1829 von einer „große[n] romantische[n] Sonate“ und fügte hinzu: „Bei der letzteren bin ich soeben, und es zieht mich ans Clavier, sie zu vollenden. Vielleicht finden Sie auch, daß mein Stil immer leichter und weicher geworden. Früher grübelte ich lange, jetzt streiche ich kaum eine Note. Es kömmt mir alles von selbst, und sogar manchmal ist es mir, als könnte ich immerfort spielen und nie zu Ende kommen.“ Diese treffende Analyse seines eigenen kompositorischen Stils passt zur Notiz im Tagebuch vom 20. März: „Einen Faschingsschwank glücklich angefangen; fünf Sätze, doch sitzen geblieben. Werde ihn aber vollenden.“ Am 24. Januar 1840 heißt es in einem Brief an Clara Wieck: „Die vorigen Tage arbeitete ich an meinem Faschingsschwank und hab’ ihn fertig bis d.h. ohne die letzte Seite, die ich aber in guter Stunde schon noch anfangen will. Er wird Dich sehr amusiren, ist übrigens beleibt worden, wohl an die 30 Seiten.“ Aus diesen Äußerungen geht sehr klar hervor, dass der *Faschingsschwank* von Anfang an als ein mehrsätziges effektvolles Virtuosenstück („romantisches Schaustück“ heißt es im Brief an Clara Wieck vom 7. April 1839) geplant war, ganz im Gegensatz zu der einsätzigen, aber in viele Abschnitte zerfallenden und weniger für den Konzertsaal geeigneten *Humoreske* op. 20. Vielleicht wollte er sogar mit diesem Werk einen von seiner Braut oft geäußerten Wunsch nach Stücken erfüllen, mit denen sie besser für sein bisher nur den Kennern vertrautes Schaffen werben könnte.

Es ist gewiss kein Zufall, dass sich Schumann gleich nach der Vollendung der *Humoreske* op. 20 der Arbeit am *Faschingsschwank* op. 26 widmete und dass beide Werke in B-Dur stehen. Trotzdem kann man sich – bei gleichem technischem und musikalischem Anspruch – keinen größeren Gegensatz vorstellen. Der *Faschingsschwank* gibt mit ähnlichen musikalischen Mitteln, aber formal und inhaltlich gänzlich anders gestaltet, eine klare Antwort auf die Fragen

98.650_TSIBooklet_© DD.indd 10 02.08.12 12:38

aufwerfende *Humoreske*. Wir haben jetzt fünf deutlich gegeneinander abgesetzte Sätze, sodass man tatsächlich, wie Schumann selbst andeutet, von einer Sonate sprechen könnte, bei der an vierter Stelle allerdings ein düster-dramatisches *Intermezzo* in der seltenen Tonart es-Moll eingeschoben wurde. Bezeichnenderweise gehörte es ursprünglich zu den *Nachtstücken* op. 23 und wurde von Schumann vorab im Dezember 1839 als Musikbeilage zur *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlicht; es ist das heimliche Herzstück des Zyklus.

Der von Schumann im Druck verwendete Untertitel *Fantasiebilder* weist auf die *Fantasiestücke* op. 12 zurück, der Haupttitel auf den ursprünglich als *Fasching. Schwänke auf vier Noten* bezeichneten *Carnaval* op. 9 wie überhaupt auf die Idee des „Maskenballs“, die in Schumanns frühen Klavierwerken eine zentrale Rolle spielt und die im rondoartigen ersten Satz im ¾-Takt am deutlichsten wird – hier hätte man allerdings bei einer Sonate eher einen Sonatenhauptsatz erwartet. Dafür ist das Finale mit seinem fast überdrehten virtuosen Schwung als solcher zu erkennen. Auch in den Mittelsätzen treibt Schumann, allerdings diesmal in Maßen, sein ironisches Spiel mit den Gattungskonventionen. Statt eines ausgedehnten langsamen Satzes steht eine zarte, extrem kurze, harmonisch und rhythmisch außerordentlich aparte Romanze, statt eines mehrteiligen Scherzos ein luftiges, nur drei Seiten langes Scherzino, und dann noch im ⅔- statt ¾-Takt, das durch einen ostinaten Rhythmus und eine ganz unerwartete Ausweichung in das ferne A-Dur geprägt ist.

Der *Faschingsschwank aus Wien* ist das letzte größere Klavierwerk, das Schumann abschloss, bevor er sich im Frühjahr 1840 ganz dem klavierbegleiteten Sololied („Liederfrühling“) zuwandte und damit ein völlig neues musikalisches Terrain eroberte. Er hat damit die Funktion eines vorläufigen Fazits seines revolutionären frühen Klavierschaffens, bei dem fast alle bisher verwendeten Formen und Gattungen – Sonate, Sammlung von Charakterstücken, virtuose Etüde, suitenartige Folge von Tanzsätzen – Revue passieren und in origineller Weise miteinander verschmolzen sind. Dass die fünf Sätze einem Tonartenplan (B-Dur, g-Moll, B-Dur, es-Moll, B-Dur) folgen und thematisch verklammert sind, ist bei Schumann selbstverständlich, aber auch mehr oder weniger deutliche Anspielungen, die nicht immer Zitate im eigentlichen Sinne sein müssen, an vorangegangene Werke wie den *Carnaval* op. 9, die *Fantasiestücke* op. 12, die *Kreisleriana* op. 16, die *Novelletten* op. 21 und natürlich die *Humoreske* op. 20 sind kaum zu überhören.

98.650_TSIBooklet_© DD.indd 11 02.08.12 12:38

Drei Stücklein op. 99, Nrn. 1–3, Vision op. 124, Nr. 14

Am Anfang der 1851 erschienenen *Bunten Blätter* op. 99 stehen *Drei Stücklein* in A-Dur, e-Moll und E-Dur, die in ihrer Prägnanz, Stimmungsdichte und glänzenden, aber nicht ausgesprochen virtuosen Machart charakteristisch, sozusagen exemplarisch für fast alle weiteren Stücke der *Bunten Blätter* op. 99 und der *Albumblätter* op. 124 sind, in denen Schumann frühe Skizzen sowie ausgesonderte Einzelstücke aus Zyklen aus den Jahren 1832–1849 doch noch veröffentlichte, da seine Verleger ihn um kleinere und leichter spielbare Klavierstücke gebeten hatten. Sie entstanden zwischen dem 18. und 21. Dezember 1838 in Wien: „Einiges Hübsche componirt, die zwei ersten Notturnis, am 18ten das in A Dur –“ heißt es dazu im Tagebuch. Das erste Stück in A-Dur schickte Schumann am 18. Dezember 1838 unter dem Titel *Wunsch* aus Wien an seine damals in Paris lebende 19-jährige Braut Clara Wieck und schrieb dazu: „Gott grüße Dich mein herziges Mädchen. Du hast Frühling um mich gemacht und goldne Blumen zucken mit den Spitzen hervor, mit andern Worten, ich componire seit Deinen Briefen, ich kann gar nicht laßen vor Musik. Hier hast Du mein kleines Angebinde zum heiligen Christ. Du wirst meinen Wunsch verstehen.“ Clara Wieck antwortete am 26. Dezember: „Schönsten Dank, mein Robert, für Dein schönes inniges Geschenk – es war das Schönste, was Du mir finden konntest, denn es kam aus Deinem Herzen.“ Das Autograph trägt die Widmung *„An meine geliebte Braut zum heiligen Abend 1838“* und enthält gegenüber der Druckfassung zahlreiche interessante Abweichungen, wie auch drei weitere Abschriften, die Schumann als Albumblätter verschenkte, darunter am 27. Dezember 1839 eines an seinen Freund Ernst Adolph Becker. Die *Vision* F-Dur aus den 1853 erschienenen *Albumblättern* op. 124, Nr. 14 ist im *Brautbuch* auf den 13. November 1838 datiert und mit *Fata Morgana* überschrieben, eine blitzend-virtuose Klangstudie von geradezu aphoristischer Kürze.

Joachim Draheim

Florian Uhlig

Florian Uhligs Spiel ist geprägt von Neugier auf Musik in allen Facetten; Leidenschaft bestimmt seine Aktivitäten im Einzugsbereich musikalischer, pianistischer Expression. Die geistige Unrast, die ernsthafte Neugier, den Dingen auf den Grund zu gehen, ist neben und vor einer mühelosen Virtuosität Florian Uhligs wesentliche Gabe; seine Aktivität und Kreativität werden angetrieben von dem Wunsch, dem einzelnen Werk in seinen Verschränktheiten mit der historischen und der gegenwärtigen Wirklichkeit nachzuspü-

98.650_TSIBooklet_© DD.indd 12 02.08.12 12:38

ren. Vom Barock bis zur Gegenwart reicht sein Repertoire, enthält aber keineswegs nur die gängigen „Schlachtrösser“ der Literatur.

Florian Uhlig bewegt sich überall da, wo Komponisten Interessantes formulieren, wo das Handwerk des Klavierspielens sich in Gefühltes und Gemeintes verwandeln darf und muss. Schablonenhaftes Denken und Spielen hat keine Chance. Bei der Zusammenstellung von Recital-Programmen erlaubt er sich Exzentrisches, schlägt mit Eifer über die Stränge, bündelt Bekanntes und Unbekanntes – und dringt immer stilsicher zum Kern der Musik, gewährt das Vergnügen einer geistreichen Klangrede.

Florian Uhlig wurde in Düsseldorf geboren und gab mit zwölf Jahren seinen ersten Klavierabend. Er studierte in London bei Peter Feuchtwanger und setzte seine Studien am Royal College of Music und an der Royal Academy of Music in London fort.

Sein Orchesterdebüt gab Florian Uhlig im Londoner Barbican im Jahre 1997. Seitdem führte ihn eine rege Konzerttätigkeit in die großen Säle von Berlin, Brüssel, Caracas, Dresden, Hongkong, Istanbul, Kapstadt, Köln, London, Luxemburg, München, New York, Paris, Prag, Reykjavik, Salzburg, Seoul, Venedig, Washington und Wien. Florian Uhlig konzertierte mit Orchestern wie dem BBC Symphony Orchestra, der Dresdner Philharmonie, den Münchner Symphonikern, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, den Stuttgarter Philharmonikern, dem Kammerorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Stuttgarter Kammerorchester und dem Wiener Kammerorchester. Er gastierte beim Iceland Symphony Orchestra, beim Simon Bolivar Youth Orchestra of Venezuela und erst kürzlich bei den Freiburger Philharmonikern mit Krzysztof Pendereckis Klavierkonzert unter der Leitung des Komponisten.

Einladungen zu Festivals führten zu Auftritten u.a. beim Beethovenfest Bonn, bei den Kammermusiktagen Schloss Elmau, den Ludwigsburger Schlossfestspielen, dem MDR-Musiksommer, France Musiques Paris, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, den Schwetzinger Festspielen, den Wiener Festwochen u.a.m.

Neben seiner solistischen Tätigkeit ist Florian Uhlig ein gefragter Kammermusiker und Liedpianist. Er war der letzte Partner des legendären Baritons Hermann Prey und arbeitet mit Mirijam Contzen, Alban Gerhardt, Franz Hawlata, Roberto Saccá und Ingolf Turban, dem Consortium Classicum, dem Philharmonia Quartett Berlin, sowie mit den Schauspielern Christoph Bantzer, Cornelia Froboess, Gudrun Landgrebe und Nina Hoger.

Seit 2008 ist Florian Uhlig Künstlerischer Leiter des Johannesburg International Mozart Festivals.

***

98.650_TSIBooklet_© DD.indd 13 02.08.12 12:38

Robert Schumann: Complete Piano Works 4

Robert Schumann in Vienna

For the last sixty years repeated attempts have been made to gather together and record Schumann's complete works for solo piano, a fascinating cosmos of great variety and breadth, ranging from bravura pieces for the concert hall to a valuable resource of works for teaching purposes. Unfortunately this task, appealing and difficult in equal measure, has not always been undertaken with the necessary care, so that, quite apart from purely artistic shortcomings, none of the available recordings truly deserves the description "complete recording". As Schumann published a group of works (*Impromptus* op. 5, *Davidsbündlertänze* op. 6, *Symphonische Etüden* op. 13, *Concert sans orchestre*, otherwise known as the F Minor sonata op. 14, and *Kreisleriana* op. 16) in two slightly or significantly divergent editions, neither a recording of only one of these editions nor a mixture of the two can legitimately be called "complete". Furthermore, certain works published in remote places, and unpublished works and fragments which can be completed without too much wild speculation, have been considered only in exceptional cases.

The first really complete recording of the piano solo works of Schumann is attempted by Florian Uhlig on fifteen thematically linked CDs ("Robert Schumann and the Sonata", "The Young Virtuoso Pianist", "Schumann in Vienna", "Schumann and Counterpoint", "Variations", etc.) with the aim of presenting *all* Schumann's original works for piano between 1830 (the *Abegg Variations* op. 1) and 1854 (the *Ghost Variations*), using the latest scholarly editions and/or the first editions. Several of these CDs also include some first recordings. The booklets by Joachim Draheim, who discovered and/or edited some of these works, throw light on the biographical and music-historical background of each group of works in turn.

Arabeske op. 18 – Blumenstück op. 19

The half-year Robert Schumann spent in Vienna from October 1838 to April 1839 did not enable him to move the *Neue Zeitschrift für Musik* from Leipzig to a new domain and thereby provide a means of existence for himself and his fiancée Clara Wieck, who only a few months previously had celebrated triumphs as a pianist in this imperial city and been named "kk. Kammervirtuosin". Difficulties with Austrian censors and publishers prevented this daring plan; in addition, Schumann very soon found out that the superficial and extremely conservative musical taste of the Vienna audience did not make for a suitable soil to grow his renewal-oriented compositions and writings. "You would not believe the stu-

ENGLISH

98.650_TSIBooklet_© DD.indd 14 02.08.12 12:38

pidity and brutality dominating music here," he wrote to Clara as early as December 30, 1838.

On the other hand, the often high-ranking concerts and opera performances offered opportunities to meet such personalities as the poets Franz Grillparzer and Nikolaus Lenau, the piano virtuoso Sigismund Thalberg, the composers Conradin Kreutzer, Peter von Lindpaintner and Ignaz von Seyfried, the singer and collector of Bach autograph manuscripts Franz Hauser, Mozart's son Franz Xaver, and not least the extraordinary atmosphere of the city and its environs, all of which were for him a rich source of inspiration. "It is true that this Vienna with its St. Stephan's Tower, its beautiful women, its public pomp and the way it stretches off, enveloped by the Danube with innumerable ribbons, into the blossoming plain which gradually rises to ever higher mountains, this Vienna with all its memories of the greatest German masters, simply has to present fruitful soil for a musician's imagination." This is what Schumann wrote in his famous essay on the great C Major Symphony (D 944) by Franz Schubert, which he had discovered at Schubert's brother's, Ferdinand, immediately initiating its performance at the Leipzig Gewandhaus, conducted by Mendelssohn, and having it published by Breitkopf & Härtel.

Following an initial period of stagnation, his urge to be creative also gradually reawakened to new life in Vienna. During this brief period, he wrote the *Arabeske* op. 18, the *Blumenstück* (Flower Piece) op. 19, the *Humoreske* op. 20, the final movement of the Piano Sonata in G Minor op. 22, the *Nachtstücke* (Night Pieces) op. 23, the first four movements of the *Faschingsschwank aus Wien* (Carnival Jest from Vienna) op. 26, the first three of the 4 *Klavierstücke* op. 32, and the concerto movement in D Minor for piano and orchestra, which did not premiere until 1986 and was published only in 1988, a fragment left over from an ambitious piano concerto started at the insistence of Clara Wieck in January 1839 (recorded on CD by Florian Uhlig and the German Radio Philharmonic Orchestra conducted by Christoph Poppen, hänssler CLASSIC 93.264). However, the fact that Schumann's op. 18, 19, 20, 23 and 26, and not least his portrait – the well-known lithograph by Joseph Kriehuber – finally found a Vienna publisher in the person of Pietro Mechetti, are likely to have consoled him somewhat for the failure of his publishing project.

Regardless of all his problems and his distressing separation from Clara, the end of 1838 found Schumann in a kind of creative euphoria, as shown in a remark in a letter to the pianist Joseph Fischhof, "At the moment I am fervently composing and would like to climb up to the position of favorite composer of all the women in Vienna." This slightly ironic statement probably refers primarily to the *Arabeske* op. 18 and the *Blumenstück* op. 19, about which Schumann wrote in a letter to Ernst Adolph Becker on August 15, 1839, "Op. 18 and 19 are feeble and for women; however, op. 20 seems to me to be

98.650_TSIBooklet_© DD.indd 15 02.08.12 12:38

more significant." Only four days previously, on August 11, he had told his friend, the pianist Henriette Voigt, "Three new compositions have turned up (from Vienna) and await you – including a *Humoreske*, which is rather more melancholy, and a *Blumenstück* and *Arabeske*, which do not intend to be significant; the titles say it, and it is not at all my fault that the stems and lines are so dainty and feeble." Even at the end of the draft in the so-called *Bride Book* of the first 22 measures of the later *Blumenstück* – which was not published until 1977, by Joachim Draheim – we find the ironic comment, "Written down for lack of better ideas."

After the remarks by Schumann quoted above, it can only appear rather unsurprising, and even a bit malicious, that both pieces are dedicated to a woman: the wife of Major Friedrich Serre, in whose house in Maxen, a small village near Dresden, Schumann and his fiancée Clara Wieck often socialized or even lived. Friedrich and Friederike Serre kept a cosmopolitan salon in their Dresden house, in which the leading cultural lights of the time came and went, such as the poet Hans Christian Andersen. Incidentally, it follows from a letter from Schumann to Clara of March 13, 1839 that only the *Blumenstück* was originally dedicated to Major Serre's wife, while the *Arabeske* was supposed to be dedicated to the composer Julie of Webenau, née Baroni-Cavalcabò, a pupil of Mozart's son Franz Xaver, who was held in high esteem by Schumann. Instead, Schumann then dedicated to her the *Humoreske* op. 20, which was first intended to remain without a dedication. There is some uncertainty as to the dating of the two pieces. Schumann himself puts the *Arabeske*, which is usually dated 1839, firmly in the year 1838 in a letter to his admirer Simonin de Sire of March 15, 1839, and the *Blumenstück* in 1839, although the first sketch of this work is marked "Vienna. October 1838". At any rate, if we consider the letters to Clara Wieck of March 13 and to Simonin de Sire of March 15, 1839, it is certain that both pieces were finished by this time.

Schumann's own pejorative view of the *Arabeske* and the *Blumenstück*, which were hence seen even by their creator as twins owing to the similarity of their style, atmosphere, piano setting and rondo-like form, must not be allowed to hide the fact that these works develop a remarkable new facet of his musical idiom. Following the *Kinderszenen* (Scenes of Childhood) op. 15 of spring 1838, these two pieces are marked by musical subtleness and playful gracefulness, with no intimation of the demonic inscrutability and compositional complexity of the *Kreisleriana* op. 16 and the *Fantasie* op. 17, although Schumann made no concessions to the salon style of the time.

Schumann himself provides the best characterization of the *Arabeske* and the *Blumenstück* in a letter to Clara Wieck of January 26, 1839, at the same time disclosing to us their original titles and concepts, "Otherwise I have finished: variations, but on no theme. I want to call the

ENGLISH

98.650_TSIBooklet_© DD.indd 16 02.08.12 12:38

opus Guirlande, it engulfs and mixes everything together in its own way. Then there is a Rondelett, a little one. And then I want to put together all the pretty little things, of which I have so many, and call them 'Little Flower Pieces', as pictures are called. Do you like the name?" The final title of *Arabeske*, which Schumann introduced into music, reflects in any case the Romantic synesthesia about which he himself once wrote, "… the picture becomes the painter's music, the musician puts the paintings to music. E[usebius]. The esthetics of one kind of art is that of another; only the material is different. – Fl[orestan]." The original title and Schumann's letters quoted here likewise point in this direction. Niels Wilhelm Gade (*Arabeske* op. 27, 1854), Stephen Heller (*Arabesques* op. 29, 1845, and *Arabesque* op. 134, No. 4, 1872), Emil Hartmann (*Arabesque* op. 16, No. 1), Anatol Liadow (*Arabesques*, 1878), Anton Arensky (*Arabesques* op. 67), Claude Debussy (*Deux Arabesques*, 1891), Max Reger (*From My Diary* op. 82, Vol. IV, No. 4, 1912), Erwin Schulhoff (*Five Arabesques* op. 29, 1919) and others have taken up his suggestion.

In the case of *Blumenstück* the literary reference is clear: Jean Paul's novel *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel* (first edition Berlin 1796–97, 3 volumes), a work of the poet he idolized and which he had known since his youth was the model here. Jean Paul on the other hand – and here we come full circle – had in turn been inspired by painting. He wrote in a letter to Christian Otto (Hof, September 16, 1795), "I must finish coloring the thorny pieces – a daft biography in my manner." Stephen Heller, a true adept of Schumann, chose to use the complete title of the novel for his opus 82 (1854): *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke*.

Humoreske op. 20

Although the *Humoreske* op. 20, already mentioned several times, was sold to the Viennese publisher Mechetti together with the *Arabeske* op. 18 and the *Blumenstück* op. 19 in the spring of 1839, and was also published together with these two works in August of 1839, yet it is not only roughly as long as the two other pieces together, but also incomparably more substantial in terms of compositional (and biographical) import. It is one of the most personal and most complex of Schumann's compositions, comparable only to the Sonata in F sharp Minor op. 11, the Sonata in F Minor op. 14, the *Kreisleriana* op. 16 or the *Fantasie* op. 17. Begun in Leipzig in April 1838, as evidenced by notes of the first 23 measures under the heading of *Adagio* in the *Bride Book*, the work was completed in Vienna in March 1839.

On March 11, 1839, Schumann wrote from Vienna, "My dear Clara, not writing to you for eight whole days, is that right and proper? But I have rhapsodized over you and thought about you with a love the like of which I have never yet

98.650_TSIBooklet_© DD.indd 17 02.08.12 12:38

known. The whole week, I sat at the piano and composed and wrote and laughed and cried all pell-mell; now you can find all of this depicted in my opus 20, the grand *Humoreske*, which has also already gone to the printer's. Look how fast things are now happening with me. Invented, written down and printed. And that's how I like it. Twelve sheets filled with writing in eight days – you will forgive me, won't you, for having let you wait a little while."

The title *Humoreske*, also borrowed from literature, which is here used for a piece of music for the first time – after Schumann by such as Stephen Heller, Theodor Kirchner, Humperdinck, Mahler, as well as by Gade, Grieg, Dvořák and Sibelius – could easily be mistaken for a superficial, trite drollery, such as were at the time and still are widespread in the German cultural region. Schumann must have suspected such, for he wrote from Vienna to his Belgian admirer Simonin de Sire, who was fond of music and an amateur composer, "The titles to all my compositions come to me only when I am already finished composing them. Nor will the French understand the word humoresque. It is deplorable that there are no good, fitting words in French for those peculiarities and terms most deeply rooted in the German nationality, such as cozy (gushing) and for humor, which is the fortunate blend of cozy and witty. However, this is connected to the whole character of the two nations. Do you not know Jean Paul, our great writer? I learned more counterpoint from him than from my music teacher." On August 7, Schumann wrote to his friend Ernst Adolph Becker, "I think you will like the Humoreske; it is not very funny, however, and is perhaps my most melancholy." And in a letter to Henriette Voigt of August 11, he calls the Humoreske "of course, rather more melancholy".

Bernhard R. Appel remarks on this point, "The means of composition humor uses in music are based primarily on the principle of abrupt, surprising contrasts, on structural fractures, digressions, and on spiritedly playing with compositional norms and schemata. In place of a logical, organically formed design for a work, as for instance in the strict fugue or sonata form, the 'Humoreske' evinces an apparently arbitrary connection of disparate musical material … On the one hand, the Humoreske thwarts the expectations of the listener through surprising ruptures in emotion, irritating syntactic deformations and deliberate rhythmic-metrical confusion, yet on the other hand, the listener is called upon to relate precisely these artistic means to those classical norms which they are contradicting."

The attempt to subject the five sections of *Humoreske* to a formal analysis, as an intricate rondo or oversized scherzo, does not really take us very far, in fact, since the wildly sprawling episodes, which seem to circle obsessively around the basic key of B Flat Major and its parallel G minor, now compress themselves lyrically, now dash off in the manner of a toccata or etude. These hectic outbreaks along with

ENGLISH

98.650_TSIBooklet_© DD.indd 18 02.08.12 12:38

the unexpected break-offs refuse to submit to conventional musical logic. The specific musical humor also shows up, for instance, in passages like the one near the end headed "Mit einigem Pomp" (with a bit of pomp), which only consists of grotesquely puffed up accompaniment figures in whose center we can just make out the bare bones of a melody. We could even suspect that Schumann here, as at a few other places, wanted to make fun of the poor musical taste of the Viennese audience of the day.

The section in G Minor headed "Hastig", with its multilayered compositional technique has also been particularly puzzling, for Schumann has placed a separate staff with an "inner voice" between the usual top and bottom staffs. Clara Schumann explained this in detail in May 14, 1883 in a letter to Georg Henschel, a composer, singer and friend of Brahms, "I can only explain the 'inner voice' by assuming that it is intended to give the player an indication of a melody, so that the right hand part is to be played in such a way that the listener feels this melody coming out of it. However, this inner voice is not actually played. I think the composer wanted the melody to be sensed in a fantastical way rather than marking it so as to have it accentuated. However, we can also assume that my husband meant no more than that the performer should merely hum or think the melody to himself, as often happens when you play music with a full heart."

What Clara Schumann discreetly conceals is the fact, discovered by Hans Joachim Köhler, that Schumann here – and not for the first time – "quotes" a composition by his wife, albeit involuntarily, in a manner of speaking: the second of the *Three Romances* op. 11, which are dedicated to him in the printed version of 1840 and which he published in advance under the title of *Andante and Allegro* as a music supplement to the *Neue Zeitschrift für Musik* in September 1839. He had even previously argued with Clara about this piece, before giving in on July 10, 1839, "Listening to your Romance I have again realized that we simply must become husband and wife. You complete me, make a whole composer out of me, as I do you. Each of your ideas comes from my soul, just as I have you to thank for all my music. There is nothing about the Romance that needs changing, it must remain as it is." On July 12 he even added, "Wonderful, when did you write the piece in G Minor? In March I had a very similar idea; you will find it in the Humoreske. Our sympathies are too astonishing." Even though in print it was not dedicated to Clara, but rather to the composer Julie Baroni-Cavalcabò, the *Humoreske* is thus one of the many impressive testimonies to the unique musical symbiosis of Clara and Robert Schumann, which again and again has been denied or dragged through the dirt by the proliferating Schumann trivial and psycho-literature in recent years.

98.650_TSIBooklet_© DD.indd 19 02.08.12 12:38

Faschingsschwank aus Wien (Carnival Jest from Vienna) op. 26

Only a short time after March 10, 1839, when Schumann sent the manuscript of *Humoreske* op. 20 to the publisher Mechetti, he began the final major work of his Vienna period, the five-movement *Faschingsschwank aus Wien* op. 26, the first four movements of wich were written between March 20 and 24, while the finale was only composed in Leipzig in the winter of 1839–40. It is the only work of this period with a reference to Vienna in the title. This reference goes even further than hitherto assumed. Kazuko Ozawa discovered that the hidden quote from the *Marseillaise* in the first movement (measure 292ff.), the musical symbol of progress which was banned in Metternich's Vienna and has always been stressed in the literature, was not smuggled into the work by Schumann himself, but was already found in the *Paris* waltz op. 101 by Johann Strauss (father) which Schumann quoted – that is the reason for the ¾ time! Apparently the censorship was not really all that oppressive …

On March 15, 1839, Schumann wrote to Simonin de Sire, to whom he later dedicated the work, which Mechetti was not to print until August 1841, a list of all he had composed since 1829, finishing with "a major Romantic sonata", adding: "I am working on this latter at the moment, and it keeps drawing me to the piano. Perhaps you also find that my style is becoming ever lighter and softer. I used to ponder at length, now I hardly strike out a note. Everything comes to me on its own, and sometimes I even feel as if I could play forever and never come to an end." This fitting analysis of his own compositional style agrees with the note in his diary of March 20, "Happily started a carnival jest; five movements, yet I am still sitting at it. Will finish it, though." On January 24, 1840, he wrote in a letter to Clara Wieck, "The last few days I have been working on my carnival jest and have finished it up to, that is, except for the last page, which I do want to begin, however, at an appropriate time. It will amuse you greatly, and is, incidentally, quite hefty, running to some 30 pages." These statements clearly show that the *Faschingsschwank* was from the outset planned as a virtuoso piece of several movements and with multiple effects ("Romantic Showpiece" it is called in a letter to Clara Wieck of April 7, 1839), quite in contrast to the single-movement *Humoreske* op. 20, which is less well suited to the concert hall and many sections of wich tend to disintegrate. Maybe he even wanted this piece to fulfill a frequent request from his fiancée for a piece she could use to make his compositions known to more than just the connoisseurs who had so far become acquainted with them.

It is certainly no accident that Schumann turned to the *Faschingsschwank* op. 26 right after completing the *Humoreske* op. 20, and that both works are in B Flat Major. Nonetheless, it is hard to imagine a greater contrast

ENGLISH

98.650_TSIBooklet_© DD.indd 20 02.08.12 12:38

between two equally demanding pieces. The *Faschingsschwank* gives a clear answer to questions posed by the *Humoreske* using similar musical means, yet with an entirely different design in terms of form and content. We now have five clearly differentiated movements, so that we can indeed, as Schumann himself hinted, speak of a sonata in which, however, a dark-dramatic *Intermezzo* in the unusual key of E Flat Minor is inserted in fourth place. Tellingly, it originally belonged to the *Nachtstücke* (Night Pieces) op. 23 and was previously published by Schumann as a music supplement to the *Neue Zeitschrift für Musik* in December 1839; it is the secret heart of the cycle.

The subtitle of *Fantasiebilder* (fantasy images) Schumann used in the printed version points back to the *Fantasiestücke* op. 12, the main title to *Carnaval* op. 9, originally called *Fasching. Schwänke auf vier Noten*, as does the idea of a "masked ball" in general, which plays a central role in Schumann's early piano works and becomes most distinct in the rondo-like first movement in ¾ time – in a sonata, however, one would rather expect sonata form here. Instead, the Finale can be recognized as such, with its almost overwrought virtuoso momentum. In the middle movements, too, Schumann plays his ironic game with the conventions of the genre, although this time in moderation. In place of an extensive slow movement, we have a tender, extremely brief, Romance with very distinctive harmonies and rhythms, in place of a Scherzo of several sections, an airy Scherzino of a mere three pages, and then in ²⁄₄ instead of ¾ time, marked by an ostinato rhythm and a completely unexpected modulation to the distant key of A Major.

The *Faschingsschwank aus Wien* is the last major work for piano completed by Schumann before he turned exclusively to the solo song with piano accompaniment in the spring of 1840 (referred to as the "Liederjahr" or "year of songs"), thereby conquering entirely new musical terrain. It thus serves the function of a preliminary summary of his revolutionary early writing for piano in which nearly all forms and genres hitherto in use pass in review and are merged together in an original way. It is a matter of course for Schumann that the keys of the five movements follow a scheme (B Flat Major, G Minor, B Flat Major, E Flat Minor, B Flat Major) and are thematically linked, but it is also impossible to miss more or less obvious allusions, which need not always be quotes in the true sense, to earlier works such as *Carnaval* op. 9, the *Fantasiestücke* op. 12, the *Kreisleriana* op. 16, the *Novelletten* op. 21 and of course the *Humoreske* op. 20.

Drei Stücklein op. 99, Nos. 1–3, Vision op. 124, No. 14

At the beginning of the *Bunte Blätter* (Colored Leaves) op. 99, which appeared in 1851, there are *Drei Stücklein* (Three Little Pieces) whose incisiveness, dense moods and radiant yet not expressly virtuoso style are characteristic, you

ENGLISH

98.650_TSIBooklet_© DD.indd 21 02.08.12 12:38

might even say typical, of nearly all the other pieces in the *Bunte Blätter* op. 99 and the *Albumblätter* op. 124, in which Schumann decided after all to publish early sketches and single pieces taken out of cycles from the years 1832–1849, since his publisher had asked him for some little, easier-to-play piano pieces. They were written in Vienna between December 18 and 21, 1838. "Composed some pretty little pieces, the two first *notturni*, the one in A Major on the 18th –" he wrote of them in his diary. Schumann sent the first piece in A Major under the title of *Wunsch* (Wish) from Vienna to his fiancée Clara, who was then nineteen years old and living in Paris, writing, "Greetings, my lovely girl. You have turned everything around me into spring and golden flowers are twitching up their tips, in other words, I have been composing since your letters, I cannot cease out of sheer music. Here you have a small bouquet for holy Christmas. You will understand my wish." Clara Wieck answered on December 26, "The sweetest of thanks, my Robert, for your lovely, intimate gift – it was the most beautiful thing you could find for me, for it came from your heart." The autograph copy bears the dedication *"To my beloved fiancée on Christmas Eve 1838"* and contains many interesting differences to the printed version, as well as three further copies of album leaves which Schumann gave as gifts, including one to his friend Ernst Adolph Becker on December 27, 1839. The *Vision* in F Major from the *Albumblätter* op. 124 no. 14, is dated November 13, 1838 in the *Brautbuch* and entitled *Fata Morgana*, a sparkling-virtuoso study of well-nigh aphoristic brevity. ***Joachim Draheim***

Florian Uhlig

Florian Uhlig's playing is marked by curiosity for all facets of music, passion informs his activities in whatever is related to musical, pianistic expression. The mental restlessness, the serious curiosity to get to the bottom of things, is Florian Uhlig's essential talent, along with and prior to his effortless virtuosity; his activity and creativity are driven by the desire to trace the interrelations of the individual works with their historic and current reality. His repertoire ranges from the Baroque to the present, but contains a good deal more than merely the well-known "war-horses" of the literature.

Florian Uhlig is active wherever composers formulate something of interest, where the handicraft of playing piano can and must transform itself into feeling and meaning. Thinking and playing according to set patterns does not stand a chance. When putting together recital programs, he permits himself eccentricities, enthusiastically lets himself get carried away, casts the familiar together with the unfamiliar – and penetrates to the core of the music with an always reliable sense of style, affording the delight of an ingenious musical discourse.

ENGLISH

98.650_TSIBooklet_© DD.indd 22 02.08.12 12:38

Florian Uhlig was born in Düsseldorf and gave his first piano recital at the age of twelve. He studied in London with Peter Feuchtwanger and continued his studies at the Royal College of Music and the Royal Academy of Music in London, where he now lives.

Florian Uhlig's orchestra debut was at the Barbican in London in 1997. Since then, his busy concert schedule has taken him to Major concert stages in Berlin, Brussels, Caracas, Dresden, Hong Kong, Istanbul, Cape Town, Cologne, London, Luxemburg, Munich, New York, Paris, Prague, Reykjavik, Salzburg, Seoul, Venice, Washington and Vienna. Florian Uhlig has played concerts with orchestras such as the BBC Symphony Orchestra, the Dresden Philharmonic, the Munich Symphony Orchestra, the Radio Symphony Orchestra Saarbrücken, the Stuttgart Philharmonic, the Bavarian Radio Chamber Orchestra, the Stuttgart Chamber Orchestra and the Vienna Chamber Orchestra. He made guest appearances with the Iceland Symphony Orchestra and the Simon Bolivar Youth Orchestra of Venezuela and only recently with the Freiburger Philharmoniker performing Krzysztof Penderecki's Piano Concerto conducted by the composer.

Invitations to festivals led him to appear at the Beethoven Festival in Bonn, the Chamber Music Festival in Elmau Castle, the Ludwigsburg Castle Festival, the MDR Summer of Music, France Musique Paris, the Schleswig-Holstein Music Festival, the Schwetzingen Festival, the Vienna Festival Weeks and many more.

Along with his work as a soloist, Florian Uhlig is also a sought-after chamber musician and song pianist. He was the last partner of legendary baritone Hermann Prey and has worked together with Mirijam Contzen, Alban Gerhardt, Franz Hawlata, Roberto Saccá and Ingolf Turban, the Consortium Classicum, the Philharmonia Quartet Berlin, as well as with actors Christoph Bantzer, Cornelia Froboess, Gudrun Landgrebe and Nina Hoger.

Since 2008 Florian Uhlig has been Artistic Director of the Johannesburg International Mozart Festival.

ENGLISH

Aufnahmedatum/Recording dates:
24.–26.04.2012

Aufnahmeort/Place of recording:
Potton Hall, Westleton, Suffolk, England

Executive Producer: Sören Meyer-Eller

Tonmeister/Producer and Editor: Mike Purton

Tontechniker/Recording Engineer: Martin Atkinson

Konzeption und Texte/Concept and Texts:
Dr. Joachim Draheim

Instrument: Steinway D

Foto/Photos: Friedrun Reinhold

English translation:
Dr. Miguel Carazo Associationes

Coverdesign: Mayerle Werbung

Grafik (Innenseiten): Wolfgang During

Endredaktion/Final editing: hänssler CLASSIC