



Robert Schumann: Davidsbündler gegen Philister

Carnaval – Scènes mignonnes sur quatre notes op. 9 (1833–1835, erschienen 1837)

1	Préambule (Quasi maestoso)	2:22
2	Pierrot (Moderato)	2:03
3	Arlequin (Vivo)	1:12
4	Valse noble (Un poco maestoso)	2:06
5	Eusebius (Adagio – Più lento, molto teneramente)	1:54
6	Florestan (Passionato)	1:01
7	Coquette (Vivo)	1:32
8	Réplique (L'istesso tempo) Sphinxes	0:52
9	Papillons (Prestissimo)	0:47
10	A.S.C.H. – S.C.H.A. (Lettres dansantes, Presto)	1:00
11	Chiarina (Passionato)	1:22
12	Chopin (Agitato)	1:20
13	Estrella (Con affetto)	0:27
14	Reconnaissance (Animato)	1:46
15	Pantalon et Colombine (Presto – Meno Presto – Tempo I)	1:00
16	Valse allemande (Molto vivace)	0:52
17	Intermezzo: Paganini (Presto) – Tempo I ma più vivo	1:18
18	Aveu (Passionato)	1:16
19	Promenade (Commodo)	2:13
20	Pause (Vivo)	0:21
21	Marche des „Davidsbündler“ contre les Philistins (Non Allegro)	4:06

Klavierstücke, die im Umfeld des Carnaval op. 9 entstanden sind, aber vor der Drucklegung ausgesondert wurden

22	Albumblatt III As-Dur op. 99 Nr. 6 (1836, erschienen 1851)	1:25
23	Romanze B-Dur op. 124 Nr. 11 (1835, erschienen 1853)	1:31
24	Walzer a-Moll op. 124 Nr. 4 (1835, erschienen 1853)	1:04
25	Elfe As-Dur op. 124 Nr. 17 (1835, erschienen 1853)	0:25
26	Asch-Capriccio B-Dur (1835?, Fragment, ergänzt von Joachim Draheim)*	0:59
27	Fantasia sopra un tema di quatre suoni e-Moll (1835?, Fragment, ergänzt von Joachim Draheim)*	1:13
28	(Tanz) g-Moll (zu den „Davids- bündlertänzen“ gehörig, 1837, erschienen 1984, Fragment, ergänzt von Joachim Draheim)*	1:29

* **Erstaufnahme/Premiere Recording**

Davidsbündlertänze op. 6 (1. Fassung; 1837, erschienen 1838)

Heft I

29	Nr. 1 Lebhaft G-Dur (F. und E.)	1:37
30	Nr. 2 Innig h-Moll (E.)	1:22
31	Nr. 3 Etwas hahnbüchen G-Dur/D-Dur (F.)	1:32
32	Nr. 4 Ungeduldig h-Moll (F.)	1:23
33	Nr. 5 Einfach D-Dur (E.)	1:58
34	Nr. 6 Sehr rasch und in sich hinein d-Moll/D-Dur (F.)	1:49
35	Nr. 7 Nicht schnell – Mit äußerst starker Empfindung g-Moll/As-Dur (E.)	3:54
36	Nr. 8 Frisch c-Moll (F.)	1:03
37	Nr. 9 Lebhaft C-Dur (Hierauf schloß Florestan und es zuckte ihm schmerzlich um die Lippen.)	1:54

Heft II

38	Nr. 1 Balladenmäßig. Sehr rasch d-Moll (F.)	1:33
39	Nr. 2 Einfach D-Dur (E.)	2:06
40	Nr. 3 Mit Humor e-Moll (F.)	0:43
41	Nr. 4 Wild und lustig h-Moll/H-Dur (F. und E.)	3:30
42	Nr. 5 Zart und singend Es-Dur (E.)	2:22
43	Nr. 6 Frisch B-Dur/Es-Dur (F. und E.)	2:27

44	Nr. 7 Mit gutem Humor D-Dur/h-Moll	1:37
45	Nr. 8 Wie aus der Ferne/ Nach und nach schneller H-Dur/h-Moll (F. und E.)	3:29
46	Nr. 9 Nicht schnell C-Dur (Ganz zum Überfluß meinte Eusebius noch Folgendes; dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen.)	1:59
Total Time:		75:14

Höhe: 120 mm

Robert Schumann: Sämtliche Werke für Klavier 8

Davidsbündler gegen Philister

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 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.

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.

Davidsbündlertänze op. 6, 1. Fassung

Robert Schumanns Doppelexistenz als Komponist, der vor allem mit seinen frühen Klavierwerken kühn musikalisches Neuland betrat, und als Musikschriftsteller – wie David gegen die Philister – mutig dafür kämpfte, „daß die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme“, manifestiert sich am schönsten in der Idee der „Davidsbündler“. In der Einleitung zu seinen *Gesammelten Schriften über Musik und Musiker*, in denen seine Essays und Rezensionen aus der 1834 von ihm ge-

gründeten und bis 1844 geleiteten *Neuen Zeitschrift für Musik* wiederabgedruckt sind, schreibt er 1853: „Und hier sei noch eines Bundes erwähnt, der ein mehr als geheimer war, nämlich nur in dem Kopf seines Stifters existierte, der Davidsbündler. Es schien, verschiedene Ansichten der Kunstanschauung zur Aussprache zu bringen, nicht unpassend, gegensätzliche Künstlercharaktere zu erfinden, von denen Florestan und Eusebius die bedeutendsten waren, zwischen denen vermittelnd Meister Raro stand. Diese Davidsbündlerschaft zog sich, wie ein rother Faden, durch die Zeitschrift, ‚Wahrheit und Dichtung‘ in humoristischer Weise verbindend.“

Nach der Definition des Schumann-Forschers Friedrich Gustav Jansen ist Eusebius „der zartbesaitete, sanfte Jüngling, der sich stets bescheiden im Hintergrund hält“, Florestan „dagegen der brausende, übermüthige Sturmläufer, – grundehrlich, aber oftmals den seltsamsten Grillen hingegeben“. Neben dieser Spaltung des eigenen Ichs, die dem Zwillingsspaar Walt und Vult aus den *Flegeljahren* seines literarischen Idols Jean Paul abgelauscht ist und bereits 1831 in dem berühmten Chopin-Aufsatz in der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* als witziger Dialog der beiden begegnet, zählte Schumann als weitere „Davidsbündler“ seine Freunde und Mitarbeiter in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, aber auch ferner stehende verwandte Geister, z.B. Mendels-

sohn oder Berlioz, schließlich gar die großen Meister der Vergangenheit wie Bach und Mozart.

Dieses typisch romantische Spiel mit Masken und Pseudonymen gab jedoch nicht nur der musikliterarischen Arbeit besondere Würze, sondern auch dem kompositorischen Schaffen seine Prägung. Die *Davidsbündlertänze* op. 6 und die Sonate fis-Moll op. 11 sind „Walther von Goethe“ (dem mit Schumann befreundeten Enkel des Dichters, einem mäßig begabten Amateurkomponisten) und „Clara“ „zugeeignet von Florestan und Eusebius“, wie es auf den Titelblättern heißt. Im *Carnaval* op. 9 sind nicht nur Florestan und Eusebius, sondern auch zwei weibliche Mitglieder des „Davidsbundes“, „Chiarina“ (Clara Wieck) und „Estrella“ (Ernestine von Fricken, Schumanns damalige Verlobte), musikalisch porträtiert; am Ende gibt es gar einen fulminanten *Marche des „Davidsbündler“ contre les Philistins* im Dreivierteltakt.

In den *Davidsbündlertänzen* op. 6 zeichnen Florestan und Eusebius, einzeln oder in Gemeinschaft, für jedes der achtzehn Stücke verantwortlich und geben jeweils vor Ende der beiden Hefte (in Nr. 9 bzw. 18) vielsagende Kommentare ab. Somit stehen diese *Charakterstücke*, wie sie erst in der zweiten Auflage von 1850 heißen, die im Spätsommer 1837, wahrscheinlich zwischen dem 20. August und 21. September, in Leipzig entstanden sind und im Januar 1838 bei Ro-

bert Friese, dem Verleger seiner Zeitschrift, erschienen, im Brennpunkt von Schumanns Leben, Schaffen und musikalischem Denken. Hier „verbindet Schumann in sehr konkreter Weise Gedanken um Clara mit seinen kompositorischen und ästhetischen Vorstellungen“ (Hans Joachim Köhler).

Letztere zeigen sich bei diesem Werk in einer planvollen Anordnung: Zwei Hefte von jeweils neun Nummern bieten eine abwechslungsreiche Folge von lyrisch-verträumten („Eusebius“) und energisch-drängenden („Florestan“) Stücken, die um die Tonarten G-Dur und h-Moll kreisen, letztlich jedoch beidesmal nach C-Dur („C“ wie „Clara“) streben. Schumann charakterisiert sie in einem Brief an Carl Montag vom 20. Oktober 1837 als „Todtentänze, Veitstänze, Grazien- und Koboldstänze“. Der Bezug zur 18-jährigen Clara Wieck, der gefeierten Klaviervirtuosin, die seit August 1837 mit Schumann verlobt ist, mit der er sich aber nur heimlich treffen kann, wird nicht nur am Schluss, sondern schon am Anfang durch ein musikalisches Zitat („Motto von C.W.“) ihrer Mazurka G-Dur op. 6, Nr. 5 (aus den 1836 erschienenen *Soirées musicales* op. 6) besonders akzentuiert. Am 5. Januar 1838 schrieb Schumann an Clara Wieck: „In den Tänzen sind viele Hochzeitgedanken – sie sind in der schönsten Erregung entstanden, wie ich mich nur je besinnen kann.“ Am 5. September 1839 teilte Schumann seinem ehemaligen Lehrer Heinrich Dorn mit:

„Gewiß mag von den Kämpfen, die mir Klara gekostet, manches in meiner Musik enthalten ... sein. Das Concert [op. 14], die Sonate [op. 11], die Davidsbündlertänze, die Kreisleriana und die Novelletten hat sie beinahe allein veranlaßt.“

Clara selbst gab er in einem Brief vom 7. Februar 1838 weiteren Aufschluss: „Was aber in den Tänzen steht, das wird mir meine Clara herausfinden, der sie mehr wie irgend etwas von mir gewidmet sind – ein ganzer Polterabend nämlich ist die Geschichte, und Du kannst Dir nun Anfang und Schluß ausmahlen. War ich je glücklich am Clavier, so war es, als ich sie komponierte ...“ Als Clara daraufhin am 3. März 1838 bemerkte: „Auch die Davidstänze gefallen mir sehr wohl, und recht wohl versteh ich sie, doch soll ich Dir aufrichtig gestehen, sie gleichen oft zu sehr dem Carnaval, der mir das Liebste von diesen kleineren Piècen ist, die Du geschrieben ...“, protestierte der Komponist (Brief vom 18. März): „Über die Davidsbündlertänze gehst Du mir sehr flüchtig hinweg; ich meine, sie sind ganz anders als der Carnaval und verhalten sich zu diesem wie Gesichter zu Masken ...“

Wie sehr die *Davidsbündlertänze* Schumann am Herzen lagen, zeigt das aufwändig und sicher nach Anregungen Schumanns gestaltete Titelblatt, auf dem ein *Alter Spruch* zu lesen ist „*In all' und jeder Zeit / Verknüpft sich Lust und Leid: / Bleibt frumm [sic!] in Lust*

und seyd / Dem Leid mit Muth bereit.“ Reinhard Kapp kommentiert dies treffend: „Der gotisierende Prunkrahmen stellt ein Portal vor, das den Adepten in den Davidsbund aufnimmt und zugleich Brauttür ist; er deutet den Aufbau eines Altars an, welcher der Freundschaft geweiht sein mag, mehr noch aber derjenige sein dürfte, vor den die Braut geführt wird; er umrahmt den Bühnenguckkasten für das imaginäre Ballett jener Tänze und erinnert schließlich an die Form einer Ädikula, eines Häuschens für Bildwerke, in diesem Fall jedoch bestimmt, die Tafel mit dem ‚alten Spruch‘ aufzunehmen, der so zugleich das Zentrum bildet.“

Die diesem beziehungsreichen Titelblatt folgende suiteartige Reihung von scharf profilierten Charakterstücken nimmt zunächst den schwungvollen Impuls von Clara Wiecks Mazurka auf, verliert sich dann aber bald in entfernte Tonarten und Klangräume, lyrische Abschweifungen, aber auch dramatische und technisch sehr anspruchsvolle Steigerungen, die aber ebenso schnell wieder abgebrochen werden und geheimnisvollen Sphärenklängen („Zart und singend“, „Wie aus der Ferne“) weichen. In der Kühnheit der Satz- und Klaviertechnik, der Modulationen, der Harmonik und Rhythmik geht dieses Werk zum Teil über alles hinaus, was Schumann bis dahin geschrieben hat, was die relativ geringe Resonanz bei den Zeitgenossen erklärt. Selbst Clara Schumann lernte das Werk erst nach Schumanns Tod

schätzen, spielte es aber ziemlich selten im Konzert. Ende 1895 gehörten die *Davidsbündlertänze* allerdings zu den letzten Werken, die sie im privaten Kreis aufführte. Ihre Schülerin und Freundin Mathilde Wendt erinnerte sich: „Am Tage, bevor wir von ihr Abschied nahmen, spielte sie ... die von ihr über alles geliebten Davidsbündlertänze. Während ihres Spiels schien die Greisin in weißem Haare sich zu verjüngen, ihr Antlitz leuchtete vor Wonne.“

1850 erschien bei Schubert in Hamburg eine „Zweite Auflage“ des Werks, in der nicht nur *Florestan und Eusebius* (wie schon in einer Neuauflage von 1838) auf dem Titelblatt durch *Robert Schumann* ersetzt sind und der *Alte Spruch* getilgt wurde, sondern auch alle Hinweise auf die beiden Davidsbündler in den Noten verschwanden. Einige etwas ausgefallene Spielanweisungen wurden durch gebräuchlichere ersetzt. Wenn auch der Notentext etwas überarbeitet und gelegentlich geglättet wurde, kann jedoch von einer vollkommen neuen Fassung, wie schon behauptet wird, nicht die Rede sein. Das Autograph, das zugleich als Stichvorlage für die Ausgabe von 1838 diente, schenkte Schumann seinem getreuen Adepten und Jünger Theodor Kirchner, der 1874 mit seinen *Neuen Davidsbündlertänzen* op. 17 ein originelles Nachfolgewerk veröffentlichte. Als Kirchner durch seinen unstillen Lebenswandel in finanzielle Not geriet, kaufte ihm Brahms das Manuskript zu einem hohen

Preis für seine Sammlung ab. Hier findet sich auf dem 7. und 8. Blatt ein fast vollständiger, Mazurka-artiger Tanz in g-Moll ohne Überschrift und Tempoangabe, der durchgestrichen und mit „F. und E.“ unterzeichnet ist. Er nimmt die Mazurka G-Dur von Clara Wieck motivisch und rhythmisch noch viel stärker auf als die Anfangsnummer und wurde vielleicht deswegen verworfen, ließ sich aber durch die Ergänzung von drei Takten und die Hinzufügung von fünf Takten problemlos zu Ende führen und für diese Erstaufnahme spielbar machen.

Carnaval op. 9

„In diesen Tagen spiele ich mehreren Kennern den Carnaval von Robert Schumann vor, ein schönes lebendiges Bild in Tönen, darf ich Sie dazu einladen, und Ihnen nächster Tage das Nähere bestimmen?“ heißt es am Ende eines Briefes, den die 18-jährige Clara Wieck am 11. Januar 1838 in Wien an den Dichter Franz Grillparzer schrieb. Claras Enthusiasmus für das im Jahr zuvor erschienene Opus 9 ihres Bräutigams veranlasste sie, es immer wieder und meist mit großem Erfolg im privaten Kreise vorzutragen; „zum öffentlichen Spiel“ schien ihr jedoch erstaunlicherweise gerade der *Carnaval* nicht geeignet zu sein. „Aber schön ist er“, liest man im eben zitierten Brief an Schumann in Leipzig vom 18. Januar 1838, „– schön, weil er Dich bei jedem Mal spielen so lebendig vor die Seele stellt; ich seh’ Dich als Eusebius, und fühle einen

zarten Händedruck! Ich seh’ Dich als Florestan, zürnend ob der Laune eines Vaters und inzwischen doch wieder besänftigend, mit einem Worte, er macht immer einen unbeschreiblichen Eindruck auf mich, er stimmt mich freudig, schmerzlich, sehnsüchtig – ...“ Am 23. April 1838 berichtet sie stolz von einem Zusammentreffen mit Franz Liszt: „Deine Compositionen erhebt er außerordentlich, ... Ich hab ihm Deinen Carnaval ... vorgespielt, der ihn ganz entzückt, ‚das ist ein Geist‘ sagte er ‚das ist eines der größten Werke, die ich kenne‘. Meine Freude kannst Du Dir denken. Er hat Recht, er sprach mir so ganz aus der Seele, ja, ja, es finden sich schon Menschen, die meinen Robert verstehen werden. Doch so wie ich kann ihn keiner, d a r f ihn keiner verstehen.“

Liszt war dann der Erste, der sich in einem öffentlichen Konzert für Schumanns *Carnaval* einsetzte, was aber erst in jenem denkwürdigen Konzert vom 30. März 1840 im Leipziger Gewandhaus möglich wurde. Auf Liszts Bitte, um der Wirkung willen etwas kürzen zu dürfen, war Schumann bereitwillig eingegangen und hatte selbst diesbezügliche Vorschläge gemacht. So erklangen damals nur zehn Nummern des zwanzigteiligen Zyklus, und zwar unter dem Titel *Carnavalscenen* die folgenden: 1. Prämambule. 2. Andantino (Eusebius). 3. Agitato (Florestan). 4. Valse (la Coquette). 5. Réplique. 6. Notturmo (Chopin). 7. Scherzo (Pantalon et Colombine). 8. Reconnaissance. 9. Promenade.

10. Finale. Ganz gegen seine Gewohnheit ging Schumann in seinem Bericht über das Konzert in der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom 10. April 1840 auch ausführlich auf sein eigenes Werk ein: „Nur einige Worte über die Composition, die ihre Entstehung einem Zufall verdankt. Der Name eines Städtchens, wo mir eine musikalische Bekanntschaft lebte, enthielt lauter Buchstaben der Tonleiter, die gerade auch welche meines Namens waren; so entstand eine jener Spielereien, wie sie seit Bach’s Vorgang nichts neues mehr sind. Ein Stück ward nach dem andern fertig, und dies gerade zur Carnavalszeit 1835, überdies in ernster Stimmung und eigenen Verhältnissen. Den Stücken gab ich später Überschriften und nannte die Sammlung Carnaval. Mag manches darin den und jenen reizen, so wechseln doch auch die musikalischen Stimmungen zu rasch, als daß ein ganzes Publicum folgen könnte, das nicht alle Minuten aufgescheucht sein will.“

Die „musikalische Bekanntschaft“, von der er hier etwas verlegen spricht, war Ernestine von Fricken (1816–1844), die Adoptivtochter des Freiherrn Ignaz von Fricken, eines Musikliebhabers, dem er das Thema seiner *Symphonischen Etüden* op. 13 verdankte, damals Klavierschülerin Friedrich Wiecks und heimlich mit Schumann verlobt. Dieser löste die etwas hastig eingegangene Verbindung, als er von den unklaren Familienverhältnissen seiner Braut erfuhr und sich seiner Liebe zu Clara Wieck bewußt wurde.

Das „Städtchen“ ist Asch in Böhmen, die Heimat Ernestines, die auch nach der Auflösung des Verlobnisses mit Schumann und Clara freundschaftlich verbunden blieb. Am 13. September 1834 teilte Schumann seiner Freundin Henriette Voigt, die er als Pianistin hoch schätzte und die als seine Vertraute von der Beziehung zu Ernestine wusste, einen „lustigen Postscript“ zu einem Brief an die Verlobte mit, in dem es heißt: „Denn eben habe ich herausgebracht, daß Asch ein sehr musikalischer Stadtname ist, daß dieselben Buchstaben in meinem Namen liegen, und gerade die einzigen musikalischen drinnen sind, ...“ Der Brief an Henriette Voigt schließt mit einem Notenzitat (a’, es”, c”, h’ in Achteln) und den Worten: „Das klingt sehr schmerzvoll. – Ich sitze im Compositioensfeuer, darum Verzeihung!“

Nach einer Tagebucheintragung begann die eigentliche kompositorische Arbeit aber erst im „December 1834 in Zwickau“ und wurde im folgenden Jahr fortgesetzt und das Werk „in den Wintermonaten in’s Reine geschrieben“, wohl jedoch erst vor der Drucklegung 1837 endgültig abgeschlossen. Diese gestaltete sich zunächst schwierig. Am 13. April 1836 bat Schumann den Leipziger Verleger Friedrich Kistner, das neue Werk unter dem Titel „*Fasching. Schwänke auf 4 Noten f. Pfte. von Florestan. Op. XII*“ in der von ihm herausgegebenen *Neuen Zeitschrift für Musik* anzeigen zu dürfen und eine entsprechende Ankündigung

auch in die *Allgemeine Musikalische Zeitung* zu setzen, und bot es ihm zum Kauf oder zur Übernahme auf eigene Kosten an. Am 3. Juli 1836 schickte Schumann das Manuskript an den Verlag und bemerkte dazu: „Hier, mein verehrter Herr Kistner, den lustigen Carnaval. Ich habe viel darin gestrichen, daß er höchstens 20 Platten bildet und also, (was mir lieber, da es ein Ganzes vorstellt) in einem Hefte erscheinen könnte ... Irre ich nicht ganz, so wird die Geschichte einigen Spektakel machen und jedenfalls sich gut, ja ausnehmend verkaufen, da sie übrigens nicht schwer zu spielen ist.“ Doch Kistner lehnte die Publikation schließlich ab.

Von den damals (oder auch im folgenden Jahr bei der endgültigen Drucklegung) gestrichenen Stücken hat Schumann später doch noch einige publiziert, in den 1851 erschienenen *Bunten Blättern* op. 99 (Nr. 6: *Albumbblatt III*) und den 1854 gedruckten *Albumbblätter* op. 124 (Nr. 4: *Walzer*, Nr. 11: *Romanze* und Nr. 17: *Elfe*). Die Zugehörigkeit zum *Carnaval* wird nicht nur durch das jeweils deutlich ausgeprägte „ASCH-Motiv“ belegt – am wenigsten bei der vielleicht schon früher entstandenen *Elfe* op. 124 Nr. 17 –, sondern auch durch die Quellenlage. Der *Walzer* op. 124 Nr. 4 findet sich, dort mit der Überschrift *Ballo*, in einem Skizzenkonvolut in der Pierpont Morgan Library in New York, zusammen mit weiteren Entwürfen, die eindeutig zum *Carnaval* gehören. Ein rasantes, von übermütiger Laune sprüh-

des *Asch-Capriccio* in B-Dur und eine eher melancholische *Fantasia sopra un tema di quatre suoni* in e-Moll (!) und in Walzerform, die bisher nur sehr fehlerhaft und z.T. unvollständig publiziert sind, habe ich behutsam und mit nur wenigen Takten ergänzt, sodass sie auf dieser CD erstmals eingespielt werden konnten.

Am 22. Mai 1837 wandte sich Schumann an Breitkopf & Härtel in Leipzig, nachdem er die für Liszt gekürzte Fassung bereits an Schlesinger in Paris verkauft hatte. Am 31. Mai erbat er das Manuskript zurück, da er „Einiges darin streichen wolle“ und schon im August 1837 erschien die Leipziger Ausgabe unter dem Titel „*Carnaval/Scènes mignonnes/composées/pour le Pianoforte/sur quatre notes/et dédiées/A Mons. Charles Lipiński/par/Robert Schumann./Oeuv. 9 ...*“. Die Widmung an den bedeutenden polnischen Geiger und Komponisten Karol Lipiński (1790–1861), der von 1839 bis 1850 als Konzertmeister in Dresden tätig war, erklärt sich aus der hohen Wertschätzung, die Schumann für diesen Künstler hegte, der auch mit Paganini befreundet war.

Schumann ging allerdings sehr bald auf Distanz zu diesem Werk, das eines seiner populärsten werden sollte. Am 18. März 1838 schrieb er an Clara Wieck, dass sich die *Davidsbündlertänze* op. 6 zum *Carnaval* wie „Gesichter zu Masken“ verhielten und „unter Freuden entstanden sind, während jener oft

unter Mühe und Qual“. Am 26. Januar 1839 riet er ihr sogar ab, dieses Werk vorzuspielen: „Im Carnaval hebt immer ein Stück das andere auf, was nicht alle vertragen können.“ Deutlicher noch sind seine Ausführungen in einem Brief an den von ihm hoch verehrten Pianisten Ignaz Moscheles vom 22. September 1837: „Der Carnaval ist aus Gelegenheit entstanden meistentheils und bis auf 3 oder 4 Sätze immer über die Noten A S C H gebaut, die der Name eines böhmischen Städtchens, wo ich eine musikalische Freundin hatte, sonderbarer Weise aber auch die einzigen musikalischen Buchstaben aus meinem Namen sind. Die Ueberschriften setzte ich später darüber. Ist denn die Musik nicht immer an sich genug und sprechend? Estrela ist ein Name, wie man ihn unter Portraits setzt, das Bild fester zu halten; Reconnaissance eine Erkennungsscene, Aveu Liebesgeständnis, Promenade ein Spazierengehen, wie man es auf deutschen Bällen Arm in Arm mit seiner Dame thut. Das Ganze hat durchaus keinen Kunstwerth: einzig scheinen mir die vielfachen verschiedenen Seelenzustände von Interesse.“

Schumann greift hier das phantasievolle Spiel mit Tonbuchstaben in seinem Opus 1, den *Abegg-Variationen*, auf und verbindet es mit der Idee des „Maskenballs“, die er Jean Paul verdankt und die in seinem Opus 2, den *Papillons*, erstmals gestaltet ist. Hierauf verweisen der Titel der Nr. 9 und musikalische Zitate (Nr. 1 der *Papillons* in Nr. 6 *Flores-*

tan, der *Großvatertanz* aus dem Finale in Nr. 20 *Marche des Davidsbündler*). In reizvoller Verschränkung, oft auch zu kontrastierenden oder sich ergänzenden Paaren geordnet, erscheinen dann Figuren aus der *Commedia dell'arte* (Nr. 2 *Pierrot*, Nr. 3 *Arlequin*, Nr. 15 *Pantalon et Colombine*), die beiden Frauen, zwischen denen Schumann sich entscheiden musste (Nr. 11 *Chiarina* = Clara, deren *Valses romantiques* op. 4 er in Nr. 16, Takt 9ff. zitiert, und Nr. 13 *Estrella* = Ernestine) und die drei Komponisten, denen er wichtige Impulse für seine Entwicklung als Musiker verdankt: Franz Schubert (Nr. 4 *Valse noble*, Nr. 16 *Valse allemande* – das *Préambule* geht zu großen Teilen auf die Introduction zu den unvollendeten *Sehnsuchtswalzer-Variationen* zurück), Frédéric Chopin (Nr. 12, eine eigenwillige Nocturne-Studie) und Niccolò Paganini (Intermezzo zu Nr. 16, eine Beschwörung geigerischer Hexenkünste). In Nr. 5 (*Eusebius*) und Nr. 6 (*Florestan*) entwirft er ein musikalisches Portrait seiner Doppelnatur, wie sie die beiden „Davidsbündler“ und Phantasiegestalten, der weiche Träumer und der energische Enthusiast, verkörpern.

An zentraler Stelle (Nr. 10 *A.S.C.H.* – *S.C.H.A.*) erscheinen die vier Tonbuchstaben als „*Lettres dansantes*“ in den Vorschlagsnoten einer kapriziösen Walzermelodie, zwischen Nr. 8 und 9 sind sie geheimnisvoll in den drei *Sphinxes* in Mensuralnotation (als „Breves“) notiert. Die eigentlichen Szenen des Balles mit ihren vielsagenden Überschrif-

ten sind über den ganzen, um die Tonarten As-Dur und B-Dur kreisenden Zyklus verteilt: Nr. 1 *Préambule*, Nr. 7 *Coquette*, Nr. 8 *Réplique*, Nr. 14 *Reconnaissance*, Nr. 17 *Aveu* und Nr. 18 *Promenade*. Nr. 19 (*Pause*) und Teile von Nr. 20 greifen auf Nr. 1 zurück. Der abschließende *Marche des „Davidsbündler“ contre les Philistins*, gegen alle Erwartungen im $\frac{3}{4}$ -Takt stehend, in dem der *Großvater-tanz* (als „*Thème du XVII^e siècle*“) die „Philister“ verkörpert, ist nicht nur ein glänzender Abschluss, sondern korrespondiert auch mit den Einleitungsworten der *Fastnachtsrede von Florestan, gehalten nach einer Aufführung der letzten Symphonie von Beethoven* von 1835: „Florestan stieg auf den Flügel und sprach: ‚Versammelte Davidsbündler, d. i. Jünglinge und Männer, die Ihr todtschlagen sollet die Philister, musikalische und sonstige, vorzüglich die längsten‘ ...“.

Gleichgesinnte Musiker haben Schumann in diesem Sinne sofort verstanden: Sein ehemaliger Lehrer Heinrich Dorn fand den *Carnaval* „bien amusable“, Henriette Voigt schrieb ihm, sie „schwärme nicht wenig dabei“, und die Komponistin Julie Baroni-Cavalcabò, eine Schülerin von Mozarts Sohn Franz Xaver, sprach von dem „geist- und gemüthvollen Carnaval“. Dies freute denn Schumann doch so sehr, dass er ihr in einem Brief vom 9. Februar 1838 so etwas wie ein künstlerisches Credo anvertraute: „Daß Sie mein Carnaval reizen mag, begreife ich wohl; es sieht ja im Künstlerherzen manch-

mal wunderlich aus, und die schreienden Dissonanzen, wie sie das Leben zusammensetzt, mildert die versöhnende Kunst, wie sie oft auch wieder die Freuden in dunkle lange Schleier einhüllt, daß man sie nicht so offen sehe.“
Joachim Draheim

Florian Uhlig

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

Florian Uhlig gab sein Orchesterdebüt 1997 im Londoner Barbican. Seitdem führte ihn eine rege Konzerttätigkeit in die bedeutendsten Säle in Amsterdam, Berlin, Brüssel, Caracas, Dresden, Hongkong, Istanbul,

Johannesburg, Kapstadt, Köln, London, Luxemburg, München, New York, Paris, Peking, Prag, Reykjavik, Salzburg, Seoul, Venedig, Washington und Wien. Er konzertierte mit Orchestern wie dem BBC Symphony Orchestra, dem Beijing Symphony Orchestra, der Deutschen Radio Philharmonie, der Dresdner Philharmonie, dem National Symphony Orchestra of Taiwan, den Stuttgarter Philharmonikern, dem Stuttgarter Kammerorchester, dem Polnischen Radio-Sinfonieorchester, dem Wiener Kammerorchester oder dem Simon Bolivar Youth Orchestra of Venezuela mit Krzysztof Pendereckis Klavierkonzert unter der Leitung des Komponisten.

Einladungen zu Festivals führten ihn u. a. zum Beethovenfest Bonn, zu den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, den Schwetzingener Festspielen, den Wiener Festwochen, France Musiques Paris, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, dem Hongkong Arts Festival, dem Warschauer Beethoven Festival und dem Menuhin Festival Gstaad. Als Solist konzertiert Florian Uhlig mit international renommierten Dirigenten, darunter Lukasz Borowicz, Eivind Gullberg Jensen, Kristjan Järvi, Christoph Poppen, Wojciech Rajski, Michael Sanderling oder Gerard Schwarz.

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

arbeitet häufig mit renommierten Sängern und Solisten zusammen. Seine Aktivität und Kreativität werden angetrieben von dem Wunsch, dem einzelnen Werk in seinen Verschränktheiten mit der historischen und der gegenwärtigen Wirklichkeit nachzuspüren. Vom Barock bis zur Gegenwart reicht sein umfangreiches Repertoire, enthält aber keineswegs nur die gängigen „Schlachtrösser“ der Literatur.

Florian Uhligs CD-Einspielungen erscheinen seit Jahren bei *hänssler CLASSIC*, darunter das Gesamtwerk für Klavier und Orchester von Robert Schumann und Dmitri Schostakowitsch sowie als „work in progress“ die Aufnahme sämtlicher Solo-Klavierwerke von Schumann. 2013 erschienen eine Aufnahme der Klavierkonzerte von Ravel, Poulenc, Françaix und Debussy sowie das Klavierkonzert „Resurrection“ von Krzysztof Penderecki. 2014 folgte eine CD mit Ravels sämtlichen Werken für Klavier solo.

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

Zum Sommersemester 2014 wurde Florian Uhlig auf eine Professur an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden berufen.

Robert Schumann: Complete Piano Works 8

Dauidsbüandler against Philistines

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, *Dauidsbüandlerlertänze* 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.

Dauidsbüandlerlertänze op. 6, first version

It is above all in his early piano works that the composer Robert Schumann ventured boldly into musically virgin territory, and like David against the Philistines, as a writer on music he courageously fought for "restoring to poetry its place of honour in art". His dual nature is manifested best in the idea of the "Dauidsbüandler" (League of David). In the 1853 introduction to his collected writings on music and musicians, a reprint of his essays and critiques from the journal *Neue Zeitschrift für Musik* he founded in 1834 and ran until 1844, he writes: "Let me make mention here of a league that was more than secret, for it existed only in the head

of its creator: the Dauidsbüandler. It seemed to give expression to various views on art and to invent not incompatible but contrary artist characters, the most important of whom were Florestan and Eusebius, between whom stands the intermediary Meister Raro. This League of David was a central theme that pervaded the entire journal, humorously providing cohesion to 'truth and fiction'."

According to the Schumann scholar Friedrich Gustav Jansen, Eusebius is "the highly sensitive, gentle young man who always stays modestly in the background", while Florestan "is an unruly, high-spirited storm trooper, thoroughly honest but frequently taken with the strangest whims". In addition to this splitting of his own ego, which was borrowed from the twins Walt and Vult in his literary idol Jean Paul's *Flegeljahre* (years of indiscretion) and which featured as early as 1831 in a witty dialogue in Schumann's famous Chopin essay in the Leipzig *Allgemeine Musikalische Zeitung*, the composer turned his friends and collaborators in the *Neue Zeitschrift für Musik* into members of the League of David, together with more distantly associated persons like Mendelssohn, Berlioz and even great musical figures of the past like Bach and Mozart.

Playing with disguises and pseudonyms in this typically Romantic manner not only lent his music commentary special sea-

soning but influenced his compositional oeuvre as well. The respective title pages state that the *Dauidsbüandlerlertänze* op. 6 and the Sonata in F sharp Minor op. 11 are "dedicated by Florestan and Eusebius" to Walther von Goethe (who was a moderately talented amateur composer, grandson of the poet and a friend of Schumann's) and to Clara. In *Carnaval* op. 9, Florestan and Eusebius, together with two female members of the League of David, "Chiarina" (Clara Wieck) and "Estrella" (Ernestine von Fricken, Schumann's fiancée at the time), are portrayed musically; at the end there is even a brilliant *Marche des Dauidsbüandler contre les Philistines* in $\frac{3}{4}$ time.

In the *Dauidsbüandlerlertänze*, Florestan and Eusebius, either individually or together, have named themselves responsible for each of the eighteen pieces and deliver eloquent commentaries in nos. 9 and 18, before the end of each of the two volumes. These *Charakterstücke* (character pieces), as they are called only in the second edition of 1850, were written in Leipzig in the late summer of 1837, probably between August 20 and September 21, and printed by Schumann's publisher Robert Friese in January 1838, and they consequently formed the focus of Schumann's life, creativity and musical thinking. In them, "Schumann combines in very specific manner thoughts on Clara with his compositional and aesthetic ideas" (Hans Joachim Köhler).

In this work, his aesthetic ideas are arranged methodically: two volumes of nine numbers each present a diverse sequence of lyrically dreamy (“Eusebius”) and energetically insistent (“Florestan”) pieces that vary in key between G Major and B Minor but in each volume finally find their way to C Major (“C” as in Clara!). In a letter to Carl Montag of October 20, 1837, Schumann characterizes them as “dances macabres, St. Vitus’s dances, dances of graces and goblins”. Particular emphasis is given to the early reference to the eighteen-year-old Clara Wieck – already a celebrated virtuoso pianist and Schumann’s clandestine fiancée since August 1837 – in what is claimed to be the “motto of C.W.”: a quotation of the Mazurka in G Major op. 6/5 from her *Soirées musicales* of 1836. Schumann wrote to Clara Wieck on January 5, 1838: “There are many nuptial thoughts in the dances – they were written in the most wonderful state of excitement I can imagine.” Schumann confided to his former teacher Heinrich Dorn on September 5, 1839: “To be sure, traces of the strife Clara has cost me will be found in my music. She is virtually the sole inspiration for the Concert sans orchestre [op. 14], the Sonata [op. 11], the *Davidsbündlertänze*, the *Kreisleriana* and the *Novelletten*.”

In a letter dated February 7, 1838, he provided further information to Clara herself: “But what is in the dances is up to my Clara to find out, for they are dedicated more to

her than anything else I have composed – the story is so to speak the party before a wedding in its entirety, and you can well imagine the beginning and the end. If I was ever happy at the piano, then it was when I was composing them ...”. Clara took the matter up on March 3, 1838, remarking: “I also very much like the David dances and believe I understand them well, but I should sincerely confess to you that they are often too like the Carnival, which is my favourite among the smaller pieces you have written ...”. The composer protested in a letter dated March 18: “You pass very cursorily over the League of David dances; I think they are entirely different from the Carnival and relate to them as faces do to masks ...”

Just how much Schumann took the *Davidsbündlertänze* to heart is demonstrated by the lavish and sure way he arranged the title page, on which an “old saying” appears: “Each and every time / pleasure and suffering are linked: / be devout in pleasure and be / ready to meet suffering with courage.” Reinhard Kapp aptly commented: “The splendid gothic frame presents a portal which gives initiates access to the League of David and which at the same time represents the door at which the bride arrives; it suggests an altar, which is probably dedicated to friendship but may also be the one before which the bride is led; it represents the proscenium of the stage for the imagined ballet to the dances and recalls the form of an

aedicula, a small structure around an art work, but in this case it contains the plaque with the ‘old saying’ that is at its centre.”

After this richly evocative title page comes the suite-like sequence of sharply distinct character pieces, which begins with the boldly stylish pulse of Clara Wieck’s mazurka, but then soon loses itself in remote keys and schemes, lyrical digressions and dramatic and technically very demanding elaborations that are broken off just as abruptly and give way to enigmatic music of the spheres (“tenderly and songfully”, “as from afar”). This work at times goes far beyond everything Schumann had hitherto created in terms of bold writing and piano technique, modulation, harmony and rhythm, which explains the lukewarm reception it received from his contemporaries. Clara Schumann herself came to like the work only after Schumann’s death, but still played it rather seldom in her recitals. Yet the *Davidsbündlertänze* would be among the last works she performed. Her pupil and friend Mathilde Wendt recalled the event at the end of 1895, only months before her death: “On the day before we took leave of her, she played ... the *Davidsbündlertänze*, which she loved more than any other work. Whilst performing, the aged, white-haired woman seemed rejuvenated, her countenance radiant with bliss.”

In 1850, a “second edition” of the work was published by Schuberth in Hamburg. There, as in a reprint of 1838, the names Florestan and Eusebius were replaced on the title page by that of Robert Schumann, the “old saying” was removed and all reference to the two members of the League of David disappeared from the music. Several of the originally unusual directions for performance were replaced with more usual ones. Though occasionally evened out, the music itself remained essentially unchanged, so that the claim that this is a completely new version does not hold true. Schumann gave the autograph, which had served as the engraver’s model for the edition of 1838, to his faithful assistant and follower Theodor Kirchner, who in 1874 published his *Neue Davidsbündlertänze* op. 17, an original follow-up. When Kirchner ran into financial problems because of his extravagant way of life, Brahms bought Schumann’s manuscript from him at a high price in order to add it to his collection. On pages 7 and 8, there is an almost complete, mazurka-like dance in G Minor without heading or tempo marking; the piece is crossed out but bears the signature “F. and E.”. It takes up the motifs and rhythms of Clara Wieck’s Mazurka in G Major much more pronouncedly than the opening number and was perhaps deleted for that reason. All it required was the completion of three bars and the addition of five bars to make it playable for this first recording.

Carnaval op. 9

“Very soon I’ll be playing Robert Schumann’s Carnaval to several music-lovers, a beautiful and life-like tone picture; may I invite you, and send you details in the next few days?” Those words were at the end of a letter written in Vienna by the eighteen-year-old Clara Wieck on January 11, 1838 to the poet Franz Grillparzer. Clara’s enthusiasm for the opus 9 of the man she loved, published the previous year, caused her to present it frequently and mostly with great success in private circles. Surprisingly, she deemed *Carnaval* unsuitable “for playing before the public”. In the letter of January 18, 1838 to Schumann in Leipzig, she went on: “But it is beautiful – beautiful because it so palpably portrays you whenever you play; I see you as Eusebius, and feel a tender squeeze of my hand! I see you as Florestan, angered by the whims of a father but soon calming down; in a word, it always makes an indescribable impression on me, it awakens in me joy, pain, yearning ...” On April 23, 1838, she proudly reports of an encounter with Franz Liszt: “He esteems your compositions remarkably ... I have played your Carnaval to him, and it quite delighted him, ‘that is quite an intellect’ he said, ‘that is one of the greatest works I know’. You can imagine my joy. He is right, he was speaking altogether from the heart, yes, yes, there are already people who understand my Robert. But no-one can, no-one may understand him as I can.”

18

Liszt was the first to try to get Schumann’s *Carnaval* publicly performed, but that did not prove possible until March 30, 1840, at a memorable concert in the Leipzig Gewandhaus. Schumann willingly allowed Liszt to make small abridgements in the interests of effect and even made a few suggestions himself. So it was that only ten of the twenty numbers were performed under the title “Carnival Scenes”: 1. Prélude. 2. Andantino (Eusebius). 3. Agitato (Florestan). 4. Valse (Coquette). 5. Réplique. 6. Notturno (Chopin). 7. Scherzo (Pantalon et Colombina). 8. Reconnaissance. 9. Promenade. 10. Finale. Contrary to his usual practice, in his report on the concert in the *Neue Zeitschrift für Musik* of April 10, 1840, Schumann gave a detailed account of his own work: “Just a few words about the composition, which owes its existence to a coincidence. The name of the small town where a musical acquaintance of mine lived was made up purely of letters in the musical scale, all of which are in my name; that was the provenance of one of those ingenious games that have been known since Bach first used the idea. I finished one piece after the other just at Carnival time in 1835, although my mood and my own situation were serious. I gave the pieces titles later and called the collection ‘Carnival’. While certain pieces may charm some people, the moods change too fast for an entire audience to follow without being startled every few minutes.”

The “musical acquaintance” he somewhat coyly spoke of was Ernestine von Fricken (1816–1844), the adopted daughter of Baron Ignaz von Fricken, a music-lover to whom he owed the theme of his Symphonic Studies op. 13. Ernestine was at that time a piano pupil of Friedrich Wieck and secretly engaged to Schumann. He broke off the somewhat hastily formed connection when he learnt of her obscure family background and realized that he loved Clara Wieck. The “small town” is Asch in Bohemia (now AS in the Czech Republic), the home of Ernestine, who remained on friendly terms with Schumann and Clara even after the engagement had been dissolved. Schumann sent his friend Henriette Voigt, whom he esteemed highly as a pianist and who knew of his relationship with Ernestine, a “merry postscript” of September 13, 1834 to a letter to his fiancée that reads: “I have just discovered that Asch is a very musical name, that all the letters are in my name, and that they are the only musical things in the place ...” The letter to Henriette Voigt closes with the notes a’, es”, c”, h’ [es = E flat, h = B natural] in quavers and with the words: “That sounds very anguished. – I’m all aflame with composing, so pardon me!”

According to one diary entry however, the actual compositional work began only in “December 1834 in Zwickau”, was continued the following year and finally completed that winter, for we read: “fair copy in

the winter months”, although changes were made right up to the time of publication in 1837. Publishing the work was initially fraught with difficulties. On April 13, 1836, Schumann asked Leipzig publisher Friedrich Kistner to advertise the new work under the title “Carnival. Comic tales on 4 notes f. pffe. by Florestan. Op. XII” in his own *Neue Zeitschrift für Musik* and also place a similar announcement in the *Allgemeine Musikalische Zeitung*, and offered it to him to purchase or to take over at his own expense. On July 3, 1836, Schumann sent the manuscript to the publisher, remarking: “Here, my revered Herr Kistner, is the merry Carnival. I have deleted much from it so that it requires at most 20 plates and so might appear in a single volume (which is important to me, since I imagine it as a whole) ... Unless I am altogether mistaken, the work will create quite a stir and at all events sell well, even exceptionally well, because it happens not to be difficult to play.” Kistner, however, refused to publish it.

Of the pieces Schumann had deleted (or would delete for the final publication the following year), some were published later in the *Bunte Blätter* (motley leaves) op. 99 of 1851 (no. 6: *Albumbblatt III*) and in the *Albumbblätter* op. 124 of 1854 (no. 4: *Walzer*, no. 11: *Romanze* and no. 17: *Elfe*). The clear “ASCH motif” in each proves that they come from *Carnaval* – at least in the case of the possibly earlier *Elfe* op. 124/17 – as do vari-

19

ous other sources. Under the name *Ballo*, the Waltz op. 124/4 is found in a collection of sketches at the Pierpont Morgan Library in New York, together with other drafts that clearly belong to *Carnaval*. A fast *Asch Capriccio* in B flat Major that sparkles with high spirits and a rather melancholy *Fantasia sopra un tema di quatre suoni* [the name mixes French into the Italian] in E Minor and waltz form have both so far been published very imperfectly and incompletely. I have carefully added a few bars, so that they could be recorded for the first time on this CD.

Despite the fact that Schlesinger in Paris had taken the version shortened for Liszt, Schumann sent *Carnaval* to Breitkopf & Härtel in Leipzig on May 22, 1837 but on May 31, requested the manuscript be returned to him because he wanted “to delete several things in it”. Bearing the title *Carnaval / Scènes mignonnes / composées / pour le Piano-forte / sur quatre notes / et dédiées / A Mons. / Charles Lipinski / par / Robert Schumann. / Oeuv. 9 ...*, the Leipzig edition came out in August 1837. Its dedication to the eminent Polish violinist and composer Karol Lipinski (1790–1861), who led the Dresden orchestra from 1839 to 1850 and was on friendly terms with Paganini, is evidence of the esteem in which Schumann held him.

Schumann very soon began distancing himself from what would become one of his most popular works. In the previously

quoted letter to Clara Wieck of March 18, 1838, he wrote that the *Dauidsbündlertänze* had been written “in a state of joy, whereas [*Carnaval*] often brought trouble and torment”. On January 26, 1839, he actually advised her not to perform *Carnaval*: “In *Carnaval*, one piece always annuls the other, which not everyone can bear.” He expresses his feeling even more clearly in a letter of September 22, 1837 to the pianist Ignaz Moscheles, whom he esteemed highly: “*Carnaval* was for the most part written for an occasion, and except for 3 or 4 movements, is based upon the notes ASCH, which is the name of a small Bohemian town where I had a musical friend and, strangely, those letters are also found in my name. I added the titles later. Is music after all not enough in itself and self-explanatory? Estrella is like a name one might place under a picture to focus the scene more sharply; Reconnaissance is a recognition scene, *Aveu* is a profession of love, *Promenade* is like the striding one performs arm in arm with one’s lady at German balls. As a whole, the work has no artistic value at all: the many different emotional states alone seem of interest to me.”

Schumann here takes up the highly imaginative game with letters of the scale of his *Abegg Variations* op. 1, combining it with the idea of the masked ball, which he borrowed from Jean Paul and used for the first time in his *Papillons* op. 2. That work is referred to in the title of no. 9 and in musi-

cal quotations (no. 1 of *Papillons* in no. 6 *Florestan*, „Grandfather’s Dance” from the last piece in no. 20 *Marche des Dauidsbündler*). Charmingly grouped, often in contrasting or complementary pairs, figures from the *commedia dell’arte* appear (no. 2 *Pierrot*, no. 3 *Arlequin*, no. 15 *Pantalon et Colombine*), the latter representing the two women between whom Schumann had to decide (no. 11 *Chiarina* = Clara, whose *Valses romantiques* op. 4 he quotes in no. 16 bars 9ff., and no. 13 *Estrella* = Ernestine), as well as the three composers to whom he was substantially indebted in his development as a musician: Franz Schubert (no. 4 *Valse noble*, no. 16 *Valse allemande* – the *Préambule* largely derives from the introduction to his unfinished *Sehnsuchtswalzer-Variationen*), Frédéric Chopin (no. 12, a self-willed nocturne study) and Niccolò Paganini (intermezzo in no. 16, an evocation of violinistic wizardry). In no. 5 (*Eusebius*) and no. 6 (*Florestan*), he sketches a musical portrait of his ambiguous nature as embodied in the two members of the League of David and of fantasy figures as expressed by the soft day-dreamer and the energetic enthusiast.

In the middle, no. 10 *A.S.C.H. – S.C.H.A.: Lettres dansantes*, the four tone letters [where “S” stands for Es, the German name for E flat, and “H” indicates B natural] appear in the appoggiaturas of a capricious waltz melody. Mysteriously, the three *Sphinxes* are placed unnumbered between nos. 8 and 9

in mensural notation as breves. The eloquently titled actual scenes of the ball use the keys A flat Major and B flat Major: no. 1 *Préambule*, no. 7 *Coquette*, no. 8 *Réplique*, no. 14 *Reconnaissance*, no. 17 *Aveu* and no. 18 *Promenade*. No. 19 (*Pause*) and parts of no. 20, the concluding *Marche des Dauidsbündler contre les Philistins*, play on material in no. 1. Contrary to expectations, no. 20 is in $\frac{3}{4}$ time and presents the *Grosswassertanz* (a “Theme from the 17th Century”) to embody the Philistines. This brilliant ending corresponds with the introductory words to the “Shrove Tuesday speech of Florestan, held after a performance of Beethoven’s last symphony” of 1835: “Florestan sprang atop the grand piano and said: ‘Assembled members of the League of David, youths and men who should kill the Philistines, musical and otherwise, starting with the tallest’ ...”.

Like-minded musicians immediately understood what Schumann meant: his former teacher Heinrich Dorn found *Carnaval* “bien amusable”, Henriette Voigt wrote that it sent her “into no mean raptures”, while composer Julie Baroni-Cavalcabò, a pupil of Mozart’s son Franz Xaver, spoke of the “witty and warm-hearted *Carnaval*”. That made Schumann so happy that he confided something like an artistic confession to her in a letter dated February 9, 1838: “I well understand that my *Carnaval* may charm you; things in the artist’s heart sometimes seem fantastical, and the garish dissonances that

go to make up life are alleviated by reconciling art, which then again envelops one's joys in a long dark veil, so that one does not see them so clearly."

Joachim Draheim

Florian Uhlig

Florian Uhlig was born in Düsseldorf and gave his first piano recital at the age of twelve. He first studied with Peter Feuchtwanger and continued his studies at the Royal College of Music and the Royal Academy of Music in London, where he lives today. Florian Uhlig is an unusual combination of opposites. On the one hand, he is rooted in the German music tradition, which is associated with sobriety, style and structure. On the other hand, he has developed during his time in London a more individual approach to the musical work than is customary "on the continent": trenchant liberties, eccentric repertoire combinations and a curiosity for musical rarities.

Florian Uhlig made his orchestra debut in 1997 at the London Barbican. Since then, his many concerts have taken him to major concert halls in Amsterdam, Berlin, Brussels, Caracas, Dresden, Hong Kong, Istanbul, Johannesburg, Cape Town, Cologne, London, Luxembourg, Munich, New York,

Paris, Beijing, Prague, Reykjavik, Salzburg, Seoul, Venice, Washington and Vienna. He has played in concert with orchestras such as the BBC Symphony Orchestra, the Beijing Symphony Orchestra, the German Radio Philharmonic, the Dresden Philharmonic, the National Symphony Orchestra of Taiwan, the Stuttgart Philharmonic, the Stuttgart Chamber Orchestra, the Polish Radio Symphony Orchestra, the Vienna Chamber Orchestra or the Simon Bolivar Youth Orchestra of Venezuela with Krzysztof Penderecki's Piano Concerto conducted by the composer.

Invitations to festivals have taken him, for examples, to the Beethoven Festival in Bonn, the Mecklenburg-Western Pomerania Festival, the Vienna Festival, France Musique Paris, the Schleswig-Holstein Music Festival, the Hongkong Arts Festival, the Beethoven Festival Warsaw and the Menuhin Festival Gstaad. Florian Uhlig has played as a soloist in concert with internationally renowned conductors, such as Lukasz Borowicz, Eivind Gullberg Jensen, Kristjan Järvi, Christoph Poppen, Wojciech Rajski, Michael Sanderling or Gerard Schwarz.

Along with his work as a soloist, Florian Uhlig is also a sought-after chamber musician and song accompanist. He was the last partner of the legendary baritone Hermann Prey and often worked together with famous singers and soloists. His activity and creativity are driven by his wish to trace the

individual work in its entanglements with historical and contemporary reality. His extensive repertoire ranges from the Baroque to the present, but does not by any means feature only the ubiquitous "heavyweights" of the literature.

Florian Uhlig's CD recordings have been released for years by *hänssler CLASSIC*, including the complete works for piano and orchestra of Robert Schumann and Dmitri Shostakovich, as well as the "work in progress" recording all the solo piano works by Schumann. In 2013, a recording was released of piano concertos by Ravel, Poulenc, Françaix and Debussy, as well as the "Resurrection" Piano Concerto by Krzysztof Penderecki. A CD with Ravel's complete works for solo piano followed in 2014.

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

Beginning in the summer semester of 2014, Florian Uhlig was appointed Professor of Piano at the Hochschule für Musik "Carl Maria von Weber" in Dresden.

Aufnahmedatum/Recording dates: 26.–28.05.2014
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: hänssler CLASSIC