

ADAM
ROBERT LALOUM
SCHUMANN

Novelletten | Kreisleriana

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Novelletten Op. 21

1	1. Markiert und kräftig (F major / <i>Fa majeur</i> / F-Dur)	5'13
2	2. Äußerst rasch und mit Bravour (D major / <i>Ré majeur</i> / D-Dur)	6'22
3	3. Leicht und mit Humor (D major / <i>Ré majeur</i> / D-Dur)	4'39
4	4. Ballmäßig. Sehr munter (D major / <i>Ré majeur</i> / D-Dur)	3'26
5	5. Rauschend und festlich (D major / <i>Ré majeur</i> / D-Dur)	9'18
6	6. Sehr lebhaft, mit vielem Humor (A major / <i>La majeur</i> / A-Dur)	4'12
7	7. Äußerst rasch (E major / <i>Mi majeur</i> / E-Dur)	3'17
8	8. Sehr lebhaft (F-sharp minor / <i>Fa dièse mineur</i> / fis-Moll)	11'21

Kreisleriana Op. 16

9	1. Äußerst bewegt (D minor / <i>Ré mineur</i> / d-Moll)	2'40
10	2. Sehr innig und nicht zu rasch (B-flat major / <i>Si bémol majeur</i> / B-Dur)	9'20
11	3. Sehr aufgeregt (G minor / <i>Sol mineur</i> / g-Moll)	4'40
12	4. Sehr langsam (B-flat major / <i>Si bémol majeur</i> / B-Dur)	3'59
13	5. Sehr lebhaft (G minor / <i>Sol mineur</i> / g-Moll)	3'02
14	6. Sehr langsam (B-flat major / <i>Si bémol majeur</i> / B-Dur)	4'04
15	7. Sehr rasch (C minor / <i>Do mineur</i> / c-Moll)	2'09
16	8. Schnell und spielend (G minor / <i>Sol mineur</i> / g-Moll)	3'19

ADAM LALOUM, Steinway piano

“Il n'est vraiment aucun instrument qui, aussi bien que le piano, saisisse en ses pénétrants accords le monde de l'harmonie, déployant à l'intention du connaisseur ses trésors sous les formes et les images les plus merveilleuses. L'imagination du maître a-t-elle embrassé tout un tableau harmonique, avec ses groupes colorés, ses vives lumières, ses profonds dégradés d'ombre, il peut, sur le piano, lui rendre la vie et le faire surgir de son univers intérieur avec toutes ses couleurs, tout son éclat.”

Comment ne pas songer à Schumann en lisant ces quelques lignes extraites des *Kreisleriana* d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann ? C'est en effet au piano que le compositeur confie ses premières joies et ses premières peines, rédigeant entre l'âge de dix-sept et dix-neuf ans des *Variations à quatre mains sur un thème de Louis-Ferdinand de Prusse*, un *Quatuor avec piano en ut mineur* et d'autres pages que la postérité n'a pas conservées. “Le piano a partagé toutes mes sensations, toutes mes larmes et tous mes soupirs comme toutes mes joies” écrit alors le jeune homme à sa mère. Les études de droit abandonnées, c'est encore au clavier que Schumann dédie ses premières grandes œuvres : les *Variations Abegg*, les *Papillons*, les *Études d'après Paganini* ou encore une *Sonate en si mineur*, dont il ne parvient à réaliser que le premier mouvement, publié sous le titre d'*Allegro* op. 8. À l'exception d'une *Symphonie en sol mineur* commencée en 1833 et de quelques essais rapidement abandonnés dans le domaine du quatuor à cordes (1838-39), c'est le piano qui retient seul son attention pendant plus d'une décennie. L'année 1838 marque un sommet, en voyant paraître une série étonnante de chefs-d'œuvre : la *Fantaisie en ut majeur*, les *Novellettes*, les *Scènes d'enfants*, la *Sonate en sol mineur* et les *Kreisleriana*, dont le titre se réfère à un personnage créé par Hoffmann : un maître de chapelle au comportement “étrange, emporté et spirituel” selon les mots de Schumann lui-même.

Figure excentrique sujette à de brusques sautes d'humeur, le héros de Hoffmann donne ici naissance à un cycle étincelant, qui commence dans l'exaltation la plus complète – tempo alerte, basses décalées, temps forts se dérobant continuellement – et s'achève au bord du silence, comme si tout n'était qu'un rêve. Les huit pièces qui le composent donnent une idée de ce que représente pour Schumann le concept de “musique poétique” emprunté à Wackenroder et à Tieck : une œuvre instrumentale sans texte ni programme, capable de représenter un drame complet, coloré et énigmatique “car demeurant dans un monde purement et seulement poétique”.

À la division singulière des chapitres chez Hoffmann répond ici un miroitement singulier de formes ternaires délicatement enchevêtrées. Les tonalités, constamment changeantes, tournent autour de trois pôles – *ré* mineur, *si* bémol majeur et *sol* mineur – sans que l'un prédomine. Les pièces font alterner dans des tempos opposés les climats les plus variés et les dissonances les plus osées : aux numéros impairs, agités et violents – amorces de *fugato*, marches bancales, canons émergeant de toutes parts – répondent les numéros pairs, lents et dépressifs, enclins à la rêverie, au lyrisme ou à la méditation amoureuse... Car les *Kreisleriana* parlent aussi d'amour : si elles sont dédiées à Chopin, c'est à Clara Wieck, la femme convoitée, qu'elles sont en réalité adressées. “J'ai achevé tout un cahier de nouvelles pièces. Je les appellerai *Kreisleriana*. Mais c'est toi et une de tes pensées qui y jouent le premier rôle et je te les dédierai – à toi et à personne d'autre” écrit Schumann le 14 avril 1838, ajoutant au mois d'août suivant : “Joue quelquefois mes *Kreisleriana* ! Dans certaines parties, il y a un amour vraiment sauvage, et ta vie et la mienne, et beaucoup de tes regards.”

Vérité amoureuse et fiction littéraire, alternance cyclothymique d'humeurs musicales distinctes, les *Kreisleriana* forment un cycle aussi attachant qu'émouvant : une œuvre phare du romantisme allemand où le piano se veut à la fois l'instrument privilégié de l'expression et le confident idéal – le double ? – du créateur, conformément aux propos de Hoffmann cités plus haut.

Achevées la même année, les *Novellettes* offrent un nouvel exemple de cette musique “poétique” obstinément recherchée par Schumann. Le compositeur s'est expliqué lui-même sur le titre quelque peu mystérieux donné au recueil. Dans une lettre adressée le 6 février 1838 à Clara, faisant allusion à Clara Novello, une cantatrice anglaise récemment invitée à se produire à Leipzig, il écrit : “Je t'ai composé énormément de choses au cours des trois dernières semaines – des pages plaisantes, des histoires d'Egmont, des scènes de famille avec des pères, un mariage : bref des choses extrêmement aimables ; et j'ai appelé le tout ‘Novellettes’ parce que tu t'appelles Clara mais que ‘Wiecketten’ ne sonne pas bien.”

Le terme “Novello” joue également de la proximité sonore avec le genre de la *nouvelle* littéraire. La narration de récits imaginaires est au fondement même de l'opus, qui regorge d'allusions poétiques. Dans une copie ayant appartenu au compositeur, les deux parties principales de la *Deuxième Novellette* sont ainsi intitulées “Sarazene” et “Zuleika”, peignant deux personnages centraux du *West-östlicher Divan* de Goethe. Le Sarrasin est ici associé aux figurations virtuoses des parties extérieures et Zuleika au climat onirique et sensuel de la section centrale. Dans une version première de l'*Intermezzo* de la *Troisième Novellette*, Schumann cite par ailleurs des vers de *Macbeth* ; il retire plus tard l'épigraphe, craignant que l'on associe le numéro à quelque programme précis et désirant rester fidèle à l'idée d'une musique “poétique” mais non programmatique. À son ami viennois Joseph Fischhof, il qualifie enfin ces pages “d'histoires extravagantes liées entre elles” puis évoque dans une lettre à Hermann Hirschbach le “lien intime” qui les assemble, ce qui pourrait laisser croire à une structure unitaire.

S'agit-il dès lors d'un cycle ou d'un recueil ? Il paraît bien difficile de répondre à cette question. Si les pièces peuvent être données intégralement ou séparément au concert, l'opus peut également être perçu comme un ensemble organisé. La première page fait office d'exorde en plaçant d'emblée l'ouvrage sous le signe de la fantaisie et du caprice par son alternance serrée de sections contrastées aux humeurs changeantes. Les pièces n°2 et 3 recèlent des allusions littéraires ; les suivantes (n°4-7) peignent la scène de mariage décrite plus haut en faisant entendre une “scène de bal” où se succèdent une valse capricieuse (n°4), une polonaise (n°5), une écossaise désignée comme telle dans le journal intime du musicien à la date du 29 janvier 1838 (n°6) puis une danse populaire interrompue par un épisode central nostalgique (n°7). La *Huitième*, très développée, fait office de *Finale* avec sa forme ample comprenant deux épisodes distincts et une vaste conclusion.

Le recueil adopte par ailleurs une structure “ouverte” qui appelle l'intégration d'autres pages, tels la *Scène fantastique* op. 5 n°4 de Clara, dont Schumann reprend l'un des motifs au centre de la *Quatrième Novellette*, le *Lied* op. 25 n°9 où apparaît le personnage de Zuleika, le “Notturmo” des *Soirées musicales*, op. 6 de Clara, que Schumann reprend dans la dernière pièce ou encore la *Novellette* publiée seule, isolément, dans les *Bunte Blätter* op. 99.

Les techniques narratives se réfèrent par ailleurs à Hoffmann en multipliant les formes emboîtées : pages à double trio (doubles parties centrales n°1, 5, 6, 8) ou structures ternaires elles-mêmes fondées sur un emboîtement de petites formes binaires ou ternaires (n°2 et 3). S'il offre peu de moments de césure et de pause, l'opus multiplie les contrastes, faisant entendre des marches robustes (n°1), des mouvements perpétuels déroulés en arpèges fiévreux (n°2), des scherzos légers en octaves et en doubles notes *staccato* (n°3), des valse allantes aux carrures resserrées (n°4), des danses “bruisantes et festives” aux accents syncopés (n°5), des pages animées où l'on peut entendre les cordes à vide du violon dans les dernières mesures (n°6), des fantaisies à la partie centrale éthérée (n°7), des *fugatos* exaltés entrecoupés de tableaux populaires ou rêveurs (n°8). Chaque pièce multiplie les oppositions, à l'image de la *Huitième Novellette* qui fait entendre un début fugué et frénétique en *fa* dièse mineur, une chevauchée aux rythmes pointés en *ré* bémol, une scène populaire avec imitation de cor de chasse en *ré* majeur, un chant intériorisé et nostalgique d'une “voix venant du lointain” sur une basse essentiellement chromatique, une “continuation” (*Fortsetzung*) fondée sur une mélodie mélancolique en *si* mineur, puis un *Ländler* joyeux marqué “continuation et conclusion” (*Fortsetzung und Schluss*), lui-même interrompu par différents épisodes et se refermant en *ré* majeur. Fragments, arabesques, citations intertextuelles, modulations effrénées dans les tons les plus divers, mosaïque formée d'instant constamment renouvelés, l'ouvrage propose plus qu'une musique poétique : un théâtre digne de Shakespeare mais demeurant abstrait car purement instrumental.

JEAN-FRANÇOIS BOUKOBZA

1 “Les Symphonies”, in Wilhelm Heinrich Wackenroder et Ludwig Tieck, *Épanchements d'un mince ami des arts et Fantaisie sur l'art pour les amis des arts*, Paris, Éditions Corti, 2009, p. 259.

‘There is surely no other instrument like the piano, that can embrace the realm of harmony with dense and wide-spreading chords, and unfold its treasures to the connoisseur in the most marvellous shapes and forms. When the master’s imagination has captured a whole painting in sounds, with eloquent phrases, bright lights and deep shadows, he can conjure it up on the piano so as to emerge from his inner world in all its true colours and all its brilliance.’

These lines from Ernst Theodor Amadeus Hoffmann’s *Kreisleriana*¹ make one immediately think of Schumann. The piano had been the confidant of his youthful happiness and sorrows, when between the age of 17 and 19 he wrote his *Variations for Piano Duet on a Theme of Louis-Ferdinand of Prussia*, as well as a *Piano Quartet in C minor* and other early pieces that have not survived. As the young eighteen-year old recalled in 1828 in a letter from Leipzig to his mother in Zwickau:² ‘The piano I have rented costs me a ducat per month: but I really wish [...] I could have here my dear old, much-loved grand piano: it is the most beautiful memory of my childhood and youth, it shared all my feelings, all my tears and sighs, but also all my joys.’ After abandoning his law studies, it was for the piano that he wrote his first published works: the ‘*Abegg*’ *Variations*, his *Papillons*, the *Études after Paganini*, and the *Piano Sonata in B minor*, of which he completed only the first movement, published as his *Allegro* Op.8. With the single exception of a *Symphony in G minor* begun in 1833, and a few attempts at string quartets, soon abandoned (1838-39), the piano retained his sole attention for a whole decade. 1838 marked a peak in his activity, a year in which he composed an astonishing series of masterpieces: the *Fantasie in C major*, the *Novellettes*, *Scenes of Childhood*, the completion of the *Piano Sonata in G minor*, and *Kreisleriana*, whose title refers to a character created by Hoffmann, an ‘eccentric, wild and witty conductor’.³

It was Hoffmann’s zany, temperamental hero Kreisler who inspired this glittering cycle of pieces, beginning in a mood of utter exaltation – an energetic tempo with a syncopated bass line, the downbeat continually evaded – and finally fading into silence, as if it is all just a dream. Its eight pieces give some notion of what Schumann saw in the concept of ‘poetic music’ borrowed from Wackenroder and Tieck⁴: instrumental works with no text or overt programme, yet capable of representing an entire ‘colourful, varied, complex and highly-developed drama’, enigmatically so, as ‘they remain in their own purely poetic world’.⁵

The curious division of the chapters of Hoffmann’s *Kreisleriana* is reflected in Schumann’s strangely shimmering, delicately intertwined ternary forms. The constant change of keys revolves around three fairly equally-weighted polar tonalities – D minor, B flat major and G minor. The pieces explore highly contrasted tempos, the most varied atmospheres, and the most daring dissonances; the odd-numbered movements are agitated and violent in character, with fugato beginnings, lopsided marches, and canons that emerge from all quarters, while the even numbered pieces are slow and melancholy, inclined to reverie, lyricism, and amorous thoughts... For *Kreisleriana* also speaks of love: though dedicated to Chopin it was really addressed to Clara Wieck, the girl of his dreams: ‘I’ve finished another entire notebook of new pieces. I intend to call it ‘Kreisleriana’. You – and an idea of you – play the main role in it, and I want to dedicate it to you – yes, to you and to no one else,’ wrote Schumann on 14 April 1838, adding a few months later: ‘Play my Kreisleriana now and then! There is a really wild kind of love in some of the movements, and your life, and mine, and some of your glances.’⁶

Both a truth of love, and a literary fiction, *Kreisleriana* is an almost bipolar alternation of quite distinct musical moods to form a cycle that is as engaging as it is deeply moving: a key musical work of German Romanticism in which the piano is both a favoured instrument of musical expression and the ideal confidant of the composer – perhaps even his double – as outlined in the above quotation from Hoffmann.

Completed in the same year, the *Novelletten* (*Novellettes*) offer a further example of that ‘poetic’ music Schumann was restlessly searching for. He himself explained the volume’s mysterious-sounding title, in a letter to Clara on 6 February 1838, referring to Clara Novello, an English singer⁷ who had recently been invited to give a concert in Leipzig. ‘I’ve composed such an awful lot for you in the last three weeks – comical things, Egmont legends, family scenes with fathers, a wedding, extremely charming things in short – and they are all called ‘Novellettes’, because your name is Clara, and ‘Wiecketten’ doesn’t sound good enough.’

The word *Novelletten* also plays with the German literary term ‘Novelle’, the word for a long short story or a short novel. The narration of imaginary stories is at the heart of this opus, which is packed with poetic allusions. In a copy of the work that belonged to the composer, the two main parts of *Novellette No.2* are entitled ‘Saracen’ and ‘Zuleika’, depicting two antithetical central figures of Goethe’s *West-östlicher Divan*⁸, the fearsome warrior, and the gentle maid. The former is musically represented by the virtuoso figuration of the agitated first and last parts, and Zuleika by the dreamy, sensual atmosphere of the middle section.

In the first version of the third *Novellette*, Schumann quoted some lines from Shakespeare’s *Macbeth*, but later withdrew the epigraph, afraid that the piece would be associated with some precise programme, and wishing to remain faithful to the idea of a non-programmatic ‘poetic’ music. To his Viennese friend Joseph Fischhof he described the *Novelletten* as ‘substantial, interconnected stories of adventure’,⁹ and to his colleague, the critic Hermann Hirschbach, he spoke of their ‘inner connectedness’,¹⁰ implying an overall unitary structure.

So is this a cycle or a collection? Not an easy question to answer: although each of the *Novelletten* can be performed separately in concert, the set can actually be perceived as a single organized entity. The first piece plays the role of an introduction, immediately signalling the work’s character of fantasy and caprice, with its continual alternation of contrasting sections portraying changing moods. Nos. 2 and 3 have underlying literary allusions; the pieces that follow (Nos. 4 - 7) paint the festivities of the ‘wedding’ Schumann referred to in his letter to Clara, a scene at a ball featuring a capricious waltz (No. 4), and a polonaise (No. 5), while No. 6 is an *écossaise*.¹¹ No. 7 is a whirling popular dance with a ‘rather slower’ nostalgic central episode, and No. 8 proclaims its status as a finale in an extended and highly-developed movement that includes two distinct Trio episodes and ends with an elongated chain of impulsive waltzes.

The set has an open structure that allows Schumann to include other pieces, such as Clara’s *Scène fantastique* op. 5 No. 4 (one of whose themes Schumann places at the centre of the *Novellette* No. 4), his own *Lied von Suleika* from *Myrthen* (Op. 25 No. 9), and Clara’s ‘Notturmo’ (No. 2 of her *Soirées musicales* Op. 6), which Schumann reprises in the final *Novellette* (No. 8). A further *Novellette* composed around this time was published later in *Bunte Blätter* op. 99 (1852).

The techniques of Schumann’s musical narrative resemble those of E.T.A. Hoffmann: a multiplicity of forms nesting inside other forms. There are pieces with double Trio sections (Nos. 1, 5, 6, 8), and ternary structures encompassing smaller binary or ternary forms (Nos. 2 and 3). Though there are few moments of silence or respite, the work has a multiplicity of contrasts, as we hear robust marches, *perpetuum mobile* movements unleashing feverish arpeggios (No. 2), light-footed, anapestic scherzos in staccato octaves (No. 3), waltzes in rapid tempo (No. 4), dances with syncopated rhythms (such as the ‘loud and festive’ No. 5), animated dance numbers (e.g. No. 6, where the open strings of a fiddle can be heard in its final bars), ethereal fantasies (the middle section of No. 7), or lofty fugato part-writing interrupted by bucolic folk scenes or private reveries (No. 8). Each piece heaps up the antitheses, such as *Novellette No. 8*, which opens in a frenetic, quasi-fugal F sharp minor, followed by a dotted-rhythm canter in D flat major, a brightly-coloured scene in D major with hunting horn effects, the internal, nostalgic song of a ‘voice coming from far off’ (the already mentioned quotation from Clara’s *Notturmo*) over an essentially chromatic bass, a ‘Continuation’ (‘Fortsetzung’) with a wistful melody in B minor, then a joyous Ländler, marked ‘Continuation and Ending’ (‘Fortsetzung und Schluss’), interspersed with various episodes and ending emphatically in D major. Fragments, arabesques, intertextual quotations, unbridled modulations into the most varied keys, a mosaic of moments that are constantly renewed: this whole work is far more than ‘poetic music’ – it is an entire theatrical drama worthy of Shakespeare, while remaining abstract in its pure instrumentality.

JEAN-FRANÇOIS BOUKOBZA
Translation: John Thornley

1 E.T.A. Hoffmann: *Kreisleriana*, 4: ‘Beethovens Instrumentalmusik’

2 Letter of Robert to Christiane Schumann, 13 June 1828.

3 Letter of Robert Schumann to Simonin de Sire, Belgian pianist and composer, 15 March 1839.

4 Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) and Ludwig Tieck (1773-1853), writers and critics who pioneered the ideas of German Romanticism in music and literature.

5 Ludwig Tieck: ‘Symphonien’, Chap. 9 of *Phantasien der Kunst für Freunde der Kunst*, Hamburg 1799. (Tieck mentions in the book’s foreword that he alone is the writer of this and the other final essays of this work co-authored with the late Wackenroder.)

6 Letter to Clara Wieck, 3 August 1838.

7 The daughter of Vincent Novello, the London music publisher.

8 Goethe: The poetic sequence ‘Buch des Timur’ from *West-östlicher Divan* (publ.1819).

9 Letter to Joseph Fischhof, 3 April 1838.

10 Letter of 30 June 1839. (With Schumann, Hirschbach co-edited and wrote for the *Neue Zeitschrift für Musik*.)

11 Schumann described it as such in his private journal, on 29 January 1838.

„Dagegen gibt es [...] wohl kein Instrument, das so wie der Flügel in vollgriffigen Akkorden das Reich der Harmonie umfaßt und seine Schätze in den wunderbarsten Formen und Gestalten dem Kenner entfaltet. Hat die Phantasie des Meisters ein ganzes Tongemälde mit reichen Gruppen, hellen Lichtern und tiefen Schattierungen ergriffen, so kann er es am Flügel ins Leben rufen, daß es aus der innern Welt farbecht und glänzend hervortritt.“¹

Muss man nicht unweigerlich an Schumann denken, wenn man diese Zeilen aus den *Kreisleriana* von Ernst Theodor Amadeus Hoffmann liest? Denn keinem anderen Instrument als dem Klavier vertraute der Komponist seine frühen Freuden und Sorgen an: In der Zeit von seinem 17. bis 19. Lebensjahr schrieb er die *Variationen über ein Thema von Louis Ferdinand von Preußen für Klavier vierhändig*, ein *Klavierquartett* in c-Moll und weitere, nicht überlieferte Werke. „Das Pianoforte, welches ich mir gemiethet habe, kostet monatlich einen Dukaten: ich möchte aber doch [...] meinen alten, theuren, geliebten Flügel hier haben: er [...] hat alles mitempfinden müssen, was ich fühlte, alle Thränen u. alle Seufzer, aber auch alle Freuden“, schrieb er als junger Mann am 13. Juni 1828 an seine Mutter.² Nachdem er sein Jurastudium abgebrochen hatte, war es gleichfalls das Klavier, dem er seine ersten bedeutenden Kompositionen widmete: die *Abegg-Variationen*, *Papillons*, *Sechs Konzert-Etuden nach Capricen von Paganini* und die *Sonate* in h-Moll, von der er jedoch nur den ersten Satz ausführen konnte, der dann als *Allegro* Op. 8 publiziert wurde. Abgesehen von einer 1833 begonnenen *Symphonie* in g-Moll und einiger rasch wieder aufgegebenen Versuche im Bereich des Streichquartetts (1838/39), richtete sich Schumanns Aufmerksamkeit über ein Jahrzehnt lang allein auf das Klavier. Das Jahr 1838 markiert einen Gipfel, erschien doch eine staunenswerte Reihe von Meisterwerken: die *Fantasie* in C-Dur, die *Novelletten*, die *Kinderszenen*, die *Sonate* in g-Moll und die *Kreisleriana*, deren Titel sich auf eine von Hoffmann erfundene Figur bezieht, einen Kapellmeister, der nach Schumanns Worten „exzentrisch, wild und geistreich“³ ist.

Der Held von Hoffmann, eine für heftige Stimmungsschwankungen anfällige, verschrobene Person, diene hier als Vorlage für einen spritzigen Zyklus, der in höchster Erregung beginnt – rasches Tempo, versetzte Bässe, ständig aufblitzende schwere Zählzeiten – und nahezu in Stille endet, als ob alles nur ein Traum gewesen wäre. Die acht Stücke der Sammlung vermitteln eine Idee davon, was Schumann unter dem von Tieck entlehnten Konzept der „poetischen Musik“ verstand: Instrumentalstücke, die weder Text noch Programm haben und ein ganzes farbenfrohes, geheimnisvolles Drama zu schildern vermögen, „denn sie bleiben in ihrer reinpoetischen Welt“⁴.

Der eigenartigen Aufteilung der Kapitel bei Hoffmann entspricht hier eine eigenartige Spiegelung von dreitheiligen Formen, die feinsinnig ineinander verwoben werden. Die Tonarten ändern sich unentwegt und bewegen sich um drei Pole herum – d-Moll, B-Dur und g-Moll –, ohne dass eine dominieren würde. In den Stücken wechseln sich in gegensätzlichen Tempos die unterschiedlichsten Stimmungen und die gewagtesten Dissonanzen ab: Auf ungerade, unruhige, hitzige Nummern – mit Andeutungen von Fugatos, wackeligen Gängen, überall zutage tretenden Kanons – erwidern gerade, langsame, trübsinnige Nummern, die zu Träumerei, Lyrismen oder amourösen Betrachtungen neigen. Denn die *Kreisleriana* sprechen auch von Liebe: Sie sind zwar Chopin gewidmet, richten sich in Wahrheit jedoch an Clara Wieck, die begehrte Frau. „... habe ich wieder ein ganzes Heft neuer Dinge fertig. ‚Kreisleriana‘ will ich es nennen, in denen Du und ein Gedanke von Dir die Hauptrolle spielen und will es Dir widmen – ja Dir und Niemanden anders“, schrieb Schumann am 14. April 1838.⁵ Und am 3. August 1838 fügte er hinzu: „Meine Kreisleriana spiele manchmal! Eine rechte ordentlich wilde Liebe liegt darin in einigen Sätzen, und Dein Leben und meines und mancher Deiner Blicke.“⁶

Die *Kreisleriana* sind Wahrheit in Liebesdingen und literarische Fiktion, ständig wechselnde musikalische Stimmungen unterschiedlichster Art. Sie bilden einen Zyklus, der so fesselnd wie berührend ist: Ein herausragendes Werk der deutschen Romantik, in dem das Klavier dank seiner Ausdruckskraft das Privileg hat und zugleich der ideale Vertraute – oder Doppelgänger? – des Schöpfers ist, was der anfänglich zitierten Aussage von Hoffmann entspricht.

Im selben Jahr wurden auch die *Novelletten* vollendet, ein weiteres Beispiel für die „poetische Musik“, nach der Schumann hartnäckig strebte. Zu dem etwas rätselhaften Titel dieser Sammlung hat sich der Komponist selbst geäußert. In einem Brief vom 6. Februar 1838 an Clara schrieb er, nicht ohne Anspielung auf Clara Novello, eine englische Sängerin, die kurz zuvor in Leipzig aufgetreten war: „Da habe ich Dir denn auch so entsetzlich viel componirt in den letzten drei Wochen – Spasshaftes, Egmontgeschichten, Familienscenen mit Vätern, eine Hochzeit, kurz äußerst Liebenswürdiges – und das ganze Noveletten genannt, weil Du Clara heisst und „Wiecketten“ nicht gut genug klingt.“⁷

Der Begriff „Novello“ nutzt auch die klangliche Nähe zu der literarischen Gattung der Novelle. Die Schilderung frei erfundener Geschichten bildet die Grundlage des Werks, das voller poetischer Anspielungen ist. In einer dem Komponisten gehörenden Reinschrift gab dieser den beiden Hauptteilen der *Zweiten Novelletten* die Titel *Sarazene* bzw. *Suleika* und beschrieb damit zwei zentrale Figuren aus Goethes *West-östlichem Divan*. Der Sarazene steht hier in Verbindung mit der virtuellen Gestaltung der äußeren Abschnitte und Suleika mit der traumhaften, sinnlichen Atmosphäre des Mittelteils. In einer ersten Version des *Intermezzos der Dritten Novelletten* zitierte Schumann einige Verse aus Shakespeares *Macbeth*; später entfernte er sie wieder, weil er befürchtete, man würde in der Nummer ein bestimmtes Programm sehen, wollte er doch an der Idee einer „poetischen“, aber nicht programmatischen Musik festhalten. Seinem Wiener Freund Joseph Fischhof gegenüber bezeichnete er die Stücke als „größere zusammenhängende abenteuerliche Geschichten“⁸. Und in einem Brief an Hermann Hirschbach vom 30. Juni 1839 beschreibt er sie als „innig zusammenhängend“⁹, woraus man auf eine einheitliche Struktur schließen könnte.

Handelt es sich demzufolge um einen Zyklus oder eine Sammlung? Auf diese Frage scheint es keine einfache Antwort zu geben. Die Stücke können im Konzert als Ganzes oder separat gespielt, das Werk kann aber ebenso gut als eine organisierte Einheit gesehen werden. Die erste Nummer dient als Einleitung, die die Komposition sogleich als Fantasie oder Capriccio erkennbar macht anhand von kontrastierenden, in kurzen Abständen wechselnden Abschnitten in unterschiedlichen Stimmungen. In den Stücken 2 und 3 zeigen sich literarische Anspielungen; die folgenden Nummern 4 bis 7 illustrieren die oben zitierte Hochzeit, indem sie eine „Ballscene“ zu Gehör bringen: Auf einen kapriziösen Walzer (Nr. 4) folgen eine Polonaise (Nr. 5), als Nr. 6 eine Ecossaise (so nannte er das Stück in einem Tagebucheintrag vom 29. Januar 1838) und dann ein Volkstanz mit einem wehmütig klingenden Mittelteil (Nr. 7). Die *Achte Novelletten* ist ein ausgedehntes Finale mit zwei verschiedenen Episoden und einem weiträumigen Schlussteil.

Die Sammlung hat eine „offene“ Struktur, so dass es naheliegt, auf andere Stücke zurückzugreifen, wie Claras *Scène fantastique* Op. 5, Nr. 4, der Schumann ein Motiv entnahm, um es im Zentrum der *Vierten Novelletten* zu benutzen; das *Lied der Suleika*, die Nr. 9 aus den *Myrthen* Op. 25; das *Notturmo* aus den *Soirées musicales* Op. 6 von Clara, an das Schumann im letzten Stück anknüpfte; oder die in den *Bunten Blättern* Op. 99 separat publizierte *Novelletten*.

Die Erzähltechniken beziehen sich insofern auf Hoffmann, als sich die ineinander gefügten Formen häufen: Es gibt zweifache Trios (Verdoppelung der zentralen Abschnitte in den Nrn. 1, 5, 6, 8) und dreitheilige Strukturen, die wiederum auf einer Verschachtelung von kleinen, zwei- oder dreitheiligen Formen gründen (Nrn. 2 und 3). Das Werk hat wenige Momente der Zäsur und der Pausen, und es ist von vielen Kontrasten geprägt: forschende Märsche (Nr. 1), fiebrige Arpeggien in ständiger Bewegung (Nr. 2), leichtfüßige Scherzos in Oktaven und Staccato-Doppelgriffen (Nr. 3), Walzer, die sich zu einem Stretto entwickeln (Nr. 4), Tänze mit synkopierten Akzenten, deren Charakter „rauschend und festlich“ ist (Nr. 5), lebhaft Passagen, bei denen man in den letzten Takten die leeren Saiten der Violine zu vernehmen glaubt (Nr. 6), fantasieartige Stücke um einen anmutigen Mittelteil (Nr. 7), überschwängliche Fugatos, die von volkstümlichen oder schwärmerisch anmutenden Passagen unterbrochen werden (Nr. 8). In jedem Stück häufen sich die Gegensätze, so wie in der *Achten Novelletten*: Sie beginnt hektisch, mit raschen Läufen und in fis-Moll, dann folgen in Des-Dur ein wilder Ritt in punktiertem Rhythmus, eine volkstümliche Episode mit Imitation des Jagdhorns in D-Dur, darauf hört man den verinnerlichten, wehmütigen Gesang einer „Stimme aus der Ferne“ über einem im Wesentlichen chromatischen Bass, eine „Fortsetzung“, die auf einer melancholischen Melodie in h-Moll gründet, und schließlich setzt ein mit „Fortsetzung und Schluss“ überschriebener, fröhlicher Ländler ein, der von verschiedenen Passagen unterbrochen wird und in D-Dur endet. Fragmente, Arabesken, intertextuelle Zitate, ungezügelter Modulationen in die unterschiedlichsten Tonarten, Mosaik aus ständig neu gestalteten Momenten: Dieses Werk bietet mehr als „poetische Musik“, vielmehr haben wir es mit einem Schauspiel zu tun, das eines Shakespeare würdig wäre, wobei es stets abstrakt bleibt, denn es ist rein instrumental.

JEAN-FRANÇOIS BOUKOBZA
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

1 <https://www.projekt-gutenberg.org/etahoff/kreisler/kreis14.html> (abgerufen am 21.07.2025)

2 <https://sbd.schumann-portal.de/briefe.html?show=360&PSI=2895> (abgerufen am 22.07.2025)

3 <https://archive.org/details/SchumannsBriefeInAuswahl/page/n99/mode/zup?q=Klavier&view=theater> (abgerufen am 22.07.2025)

4 Ludwig Tieck (Hg.): *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*. Hamburg 1799, S. 262f. (11. Kapitel: *Symphonien*)

5 Berthold Litzmann, Clara Schumann: ein Künstlerleben, nach Tagebüchern und Briefen, Leipzig 1902, S. 206

6 https://www.breitkopf.com/assets/pdf/EB_8447_Vw_Pref.pdf, S. 1 (abgerufen am 21.07.2025)

7 <https://archive.org/details/SchumannsBriefeInAuswahl/page/n99/mode/zup?q=Klavier&view=theater>, S. 178 (abgerufen am 21.07.2025)

8 <https://sbd.schumann-portal.de/briefe.html?show=529&PSI=38700> (abgerufen am 22.07.2025)

9 Schumann-Briefedition, Serie: II / Band: 17, Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Korrespondenten in Berlin 1832 bis 1883 / Editionsleitung: Thomas Synofzik, Michael Heinemann / Herausgeber: Klaus Martin Kopitz, Eva Katharina Klein und Thomas Synofzik / Köln: Verlag Dohr / Erschienen: 2015, S. 273f.

Adam Laloum – Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

JOHANNES BRAHMS

Piano Sonata No. 3 Op. 5

7 Fantasiens Op. 116

CD HMM 902666



FRANZ SCHUBERT

Piano Sonata D. 959

Moments musicaux Op. 94, D. 780

CD HMM 902386

Piano Sonatas D. 894 & 958

CD HMM 902660

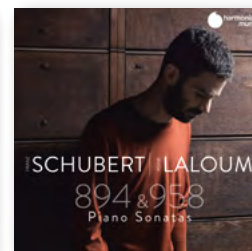
ROBERT SCHUMANN

Piano Quintet Op. 44

Complete String Quartets Op. 41

With *Quatuor Hanson*

2 CD HMM 902726.27



ANTHOLOGY

Sing! Songs without words

SCHUMANN, BRAHMS, WAGNER

With *Raphaël Sévère, clarinet*

CD HMM 902746



Avec le soutien du Centre national de la musique



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2026

Enregistrement : septembre 2024, Salle Gaveau, Paris (France)

Direction artistique, prise de son, montage, mixage et mastering : Hugues Deschaux

Accord piano : Cyril Mordant – Régie Pianos

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo Adam Laloum : © Marco Borggreve

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com