

Piano Works by Schubert and Schumann

Sonata, D. 959 and Humoreske, Op. 20



Natalia Ehwald, Piano

Piano Works by Schubert and Schumann

Natalia Ehwald, Piano

Franz Schubert (1797–1828)

Piano Sonata No. 20 in A major, D. 959 (1828)

01	I. Allegro	(12'17)
02	II. Andantino	(08'09)
03	III. Scherzo. Allegro vivace – Trio	(05'30)
04	IV. Rondo. Allegretto	(12'45)

Robert Schumann (1810–1856)

Humoreske in B-flat major, Op. 20 (1839)

05	I. Einfach	(05'37)
06	II. Hastig	(05'03)
07	III. Einfach und zart	(05'22)
08	IV. Innig	(02'56)
09	V. Sehr lebhaft	(03'24)
10	VI. Zum Beschluß	(07'18)

Total Time (68'25)

section that almost completely eludes musical classification in the usual sense and whose fury, brusqueness, and dissonance evoke a feverish fantasy. This “music”—actually not music at all—still strikes us as frightening and modern today. At the time it must have left audiences completely baffled.

The playful and capricious Scherzo with its calm and peaceful Trio brings back the amiable character of the first movement. The cheerful mood is only clouded for a brief instant by a sudden and fierce descent into C-sharp minor.

With its synthesis of reconciliation, resignation, and calm equanimity, the Rondo finale is thoroughly Schubert in his later years. Again one involuntarily recalls the image of the “wanderer,” one of the recurring themes in his oeuvre. A particularly touching moment occurs shortly before the conclusion: general pauses divide the opening melody of the Rondo into fragments, seeming to once again call into question its integrity along with the outcome of the movement itself; with an abrupt gesture, however, the motif of the first movement reappears, closing the circle and leading the work into a “happy ending.”

Robert Schumann composed the *Humoreske*, Op. 20 in 1839 at the end of his first important creative phase, which was almost exclusively devoted to music for solo piano. Having nearly become a pianist, it served him as the point of departure for subsequently exploring other genres. In a letter to his partner Clara Wieck from March 11, 1839, it becomes clear that, like most of his early piano works, the *Humoreske* was committed to paper in a remarkably short time. “The whole week I sat at the piano and composed and wrote and laughed and cried all together; now you can find all of this depicted in my opus 20, the grand *Humoreske*, which has also already gone to the

sense of “farewell,” of final things that transport us to dimensions that are “beyond everything” and from which there is no return, is almost always present in Schubert’s late works—we need only recall “Der Lindenbaum” from *Die Winterreise*, the second movement of the “*Unfinished*” *Symphony*, or the second movement of the “*Great*” *C-major Symphony*, all works written around the same time as the last piano sonatas.

The *Sonata in A major D. 959* forms the middle part of the triptych of the three great sonatas. Viewed superficially, it appears to be the most “traditional” of the set—if we leave aside the completely jarring middle movement, which shatters all conventions and listening expectations. The beginning of the first movement could have been written by Beethoven, even if just a few measures later we hear something like a—Schubertian—questioning of the robust and assertive main motif. This soon yields, however, to a musical approach that is traditional in the best sense. A lyrical and heartfelt secondary theme underscores the warm and amiable character of the whole movement. Only in the coda does Schubert, in his inimitable way, transform the opening measures of the sonata into an intimate sphere that touches our innermost being and evokes otherworldly realms. He achieves this through dynamics (*pp* instead of *f*), very simple but wonderful modulations, and a new transparency in the chordal writing.

The second movement, an Andantino in F-sharp minor, is without a doubt one of the most unsettling musical utterances from this entire period. It begins with an unspeakably sorrowful melody accompanied by pallid and monotonous sighs in the left hand—expressing complete hopelessness and abandonment in a way that recalls “Der Leiermann” from *Die Winterreise*, or even more, the main theme of the second movement of the *Symphonic Fragment D 936A*, written just before his death. This is followed by a middle

section that almost completely eludes musical classification in the usual sense and whose fury, brusqueness, and dissonance evoke a feverish fantasy. This “music”—actually not music at all—still strikes us as frightening and modern today. At the time it must have left audiences completely baffled.

The playful and capricious Scherzo with its calm and peaceful Trio brings back the amiable character of the first movement. The cheerful mood is only clouded for a brief instant by a sudden and fierce descent into C-sharp minor.

With its synthesis of reconciliation, resignation, and calm equanimity, the Rondo finale is thoroughly Schubert in his later years. Again one involuntarily recalls the image of the “wanderer,” one of the recurring themes in his oeuvre. A particularly touching moment occurs shortly before the conclusion: general pauses divide the opening melody of the Rondo into fragments, seeming to once again call into question its integrity along with the outcome of the movement itself; with an abrupt gesture, however, the motif of the first movement reappears, closing the circle and leading the work into a “happy ending.”

Robert Schumann composed the *Humoreske*, Op. 20 in 1839 at the end of his first important creative phase, which was almost exclusively devoted to music for solo piano. Having nearly become a pianist, it served him as the point of departure for subsequently exploring other genres. In a letter to his partner Clara Wieck from March 11, 1839, it becomes clear that, like most of his early piano works, the *Humoreske* was committed to paper in a remarkably short time. “The whole week I sat at the piano and composed and wrote and laughed and cried all together; now you can find all of this depicted in my opus 20, the grand *Humoreske*, which has also already gone to the



Franz Schubert, 1828

printer's. Look how fast things are now happening with me. [...] Twelve sheets filled with writing in eight days."

Schumann's more pronounced mood swings may have been influenced by the culmination of his conflict with Clara Wieck's father, who had forbidden his daughter from marrying Schumann. The couple discussed this prohibition frequently in their letters, but were determined to marry and succeeded soon afterward in doing so through legal avenues. The artistic affinity between the two composing partners is apparent in their use of similar motifs in independent works. For example, Schumann writes on July 12 to express his wonderment at the *Romance in G minor, Op. 11, No. 2* that Wieck had sent him: "I had a very similar idea last March; you will find it in the Humoreske. Our sympathies are really too extraordinary."

The fact that Schumann refers, in another letter, to a work that contains "humor" in its title as being "not very cheerful, perhaps my most melancholy" suggests that he is interested in more than just superficially amusing effects. He had previously discussed humor as a possible constituent of musical works: in an article entitled "The Comical in Music" written in 1834, he described it as being primarily a meeting of opposites. Citing various passages from Beethoven's works, Schumann spoke of contrasts in tempo, dynamics, instrumentation, and other parameters as a source of the comical. It was also possible to evoke humor by violating rules that had solidified into the norm, something with which the first generation of Romantic composers in particular found themselves confronted.

This clash between a manner of composing that was expressive on the one hand and historically aware on the other permitted Schumann to innovate in a way that was rooted in musical history. Novel in terms of form, the *Humoreske*, in which Schumann successfully transferred what had originally been a literary genre into the realm of music, nevertheless remained very much indebted in spirit to Schumann's musical predecessors. Along



Robert Schumann, 1839

with Beethoven, these included Johann Sebastian Bach, whose name in the note sequence B-A-C-H (German notation for B-flat-A-C-B) appears (in retrograde) with increasing prominence as the work approaches its conclusion. As Schumann wrote, the “deeply combinatorial [*tiefcombinatorisch*], poetic, and humorous aspects of new music have their origin for the most part in Bach.”

In the *Humoreske*, Schumann shaped these diverse influences into a music that is amiable-sounding on the whole while at the same time pervaded by innumerable shadows. In light of Schumann’s tense personal situation at the time the work was written, we may be correct in discerning a portrayal of subtle nuances amidst the emotional polarity that characterized the composer’s life and work. The musicologist Bernhard Appel has drawn attention to the most extreme manifestation of this polarity: the moment of greatest despair, when Schumann plunged into the Rhine in 1854, took place in the midst of the Rhenish carnival.

Natalia Ehwald

Biographical Notes

... like an improvisation born of sweat and inner fire, while at the same time characterized by disarmingly natural and straightforward playing.

Der Tagesspiegel

Critics and jury members continually draw attention to the soulful, poetic playing, the remarkably beautiful tone, and the great musical energy and intensity heard in performances by **Natalia Ehwald**. She began playing the piano at the age of five, and was soon giving piano recitals and making her first appearances as a soloist with orchestra. She gave her debut in the U.S. at the age of twenty-four and has since performed regularly in concert tours throughout Europe and in Asia and America.

Ehwald has made guest appearances with the Radio Symphony Orchestra Warsaw, Shenzhen Symphony Orchestra, Symphoniker Hamburg, Łódź Philharmonic, Magdeburgische Philharmonie, Mittelsächsische Philharmonie, and Filharmonia Zielonogórska; performed at the Berliner Philharmonie, Konzerthaus Berlin, Hamburger Musikhalle, and Beethovenhaus Bonn, among other venues; and been featured at such festivals as the Sommerliche Musiktage Hitzacker, Puplinge Classique Genf, and Internationales Pianistenfestival Böblingen.



Natalia Ehwald won awards at national and international competitions at an early age, including at the 1999 Carl Czerny International Piano Competition in Prague and the 1997 International Grotrian Piano Competition in Braunschweig. These were followed by further competition successes, notably First Prize at the International Greta Erikson Competition in Sweden and both First Prize and the Menuhin Foundation Special Prize at the International Robert Schumann Competition for Young Pianists in Zwickau.

She was awarded the Prize for Special Creativity at the International Seiler Piano Competition in Greece in 2006, and won Second Prize the following year at the music competition of the Kulturkreis der Deutschen Wirtschaft (BDI). She has been sponsored by a scholarship of the Oscar and Vera Ritter Foundation and was also a scholarship holder of both the Hans and Eugenia Jüttin and the Gotthard Schierse foundations.

Natalia Ehwald was born in Jena. After training for four years with Sigrid Lehmstedt at the Schloss Belvedere Special School of Music in Weimar, she enrolled at the Sibelius Academy, Helsinki at the age of only sixteen, where she studied with Erik T. Tawaststjerna.

In 2002 she began her studies at the Hochschule für Musik und Theater Hamburg with Evgeni Koroliov. Upon graduating she continued her piano studies in his master class in 2009, pursuing the Konzertexamen graduate degree, which she obtained with honors in 2013. Ehwald has drawn further musical inspiration from teachers including Bernard Ringeissen, Arie Vardi, and Georg Sava. She has made radio recordings in collaboration with NDR Kultur, Deutschlandfunk, and Polish Radio. From 2009 to 2011 Ehwald taught at the Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Her 2016 debut release with GENUIN classics was received with critical acclaim. She resides in Berlin.

Über die Werke

Es ist für uns heute sehr schwer vorstellbar, dass Franz Schuberts Klaviersonaten mehr als hundert Jahre lang ein Schattendasein geführt haben. Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden sie sowohl von den Pianisten als auch vom breiten Publikum in ihrer herausragenden Bedeutung erkannt und gewürdigt. Das gilt auch für die Trias der letzten drei Sonaten, die etwa ein halbes Jahr vor Schuberts Tod entstanden und erst zehn Jahre später von Anton Diabelli herausgegeben wurden. Der Verleger bestimmte sicher nicht zufällig Robert Schumann zum Widmungsträger. Denn Schumann war, wie übrigens auch Johannes Brahms, einer der wenigen, die von der Bedeutung dieser Werke überzeugt waren.

Natürlich lag der Schatten Ludwig van Beethovens schwer über allen, die nach ihm Sinfonien oder eben auch Klaviersonaten komponieren wollten. Schubert, der Beethoven sehr verehrte, spürte diesen Druck und den Einfluss des großen Zeitgenossen auf sein eigenes Werk mit Sicherheit sehr stark. Umso bewundernswerter erscheint es uns heute, wie er in seinem kurzen Leben ganz neue Töne in die Musik gebracht und sie um Klänge erweitert hat, die vor ihm im wahrsten Sinne unerhört waren und in ihrer Eindringlichkeit bis zum heutigen Tag einzigartig geblieben sind.

Besonders in seinen letzten Werken erreicht er, wie er es selbst beschreibt, Regionen, „wo die Phantasie durch das traurige 'Allerletzte' nun einmal vom Gedanken des nahen Scheidens erfüllt ist“. Dieses Gefühl des „Abschieds“, gerade auch des letzten, der uns in Dimensionen „ausserhalb von allem“ führt und ohne Wiederkehr bleibt, ist im gesamten Spätwerk Schuberts fast immer präsent – denken wir nur an den „Lindenbaum“ aus der *Winterreise*, den zweiten Satz der *Unvollendeten* oder den zweiten Satz der *Großen C-Dur-Sinfonie*. Alle diese Werke stammen aus dem Umfeld der letzten Klaviersonaten.

Die *Sonate in A-Dur D. 959* bildet das Mittelstück des Triptychons der drei großen Sonaten. Oberflächlich betrachtet erscheint sie als die „traditionellste“ der Werkgruppe – wäre da nicht der vollkommen irritierende, alle Konventionen und Hörgewohnheiten sprengende Mittelsatz. Der Beginn des Kopfsatzes könnte durchaus von Beethoven stammen, auch wenn schon wenige Takte später so etwas wie eine – Schubertsche – Infragestellung des gesund, stark auftrumpfenden Hauptmotivs erfolgt, die aber schnell wieder fallengelassen wird und einer im besten Sinne traditionellen Verarbeitung weicht. Ein lyrisches, inniges Seitenthema unterstreicht den freundlichen, warmen Charakter des gesamten Satzes. Nur in der Coda wandelt Schubert in unnachahmlicher Weise die ersten Takte der Sonate in eine Intimität, die bis ins Innerste anrührt und Sphären jenseits des Irdischen berührt. Er erreicht dies durch Dynamik (*pp* statt *f*), ganz einfache, aber wundervolle Modulationen und eine neue Transparenz des Akkordsatzes.

Der zweite Satz, ein Andantino in fis-moll, ist sicher eine der verstörendsten musikalischen Äußerungen der damaligen Zeit überhaupt. Er beginnt mit einer unsagbar traurigen Melodie, begleitet von fahlen, eintönigen Seufzern der linken Hand – Ausdruck völligen Verlassenseins und von Hoffnungslosigkeit in der Art des *Leiermanns* aus

der *Winterreise* oder mehr noch des Hauptthemas des zweiten Satzes des *Sinfoniefragments D 936a*, geschrieben unmittelbar vor seinem Tod. Darauf folgt ein Mittelteil, der sich der musikalischen Einordnung im üblichen Sinn fast völlig entzieht und in seiner Zügellosigkeit, Schroffheit sowie Dissonanz ehestens einer Fieberfantasie entspricht. Diese „Musik“ – es ist eigentlich keine! – wirkt auch heute noch auf den Hörer beängstigend und modern. Seinerzeit muss sie das Publikum völlig ratlos zurückgelassen haben.

Das spielerische und kapriziöse Scherzo mit einem sehr beruhigenden, friedlichen Trio nimmt den freundlichen Ton des ersten Satzes wieder auf. Höchstens ein jäher, wilder Absturz in cis-Moll trübt für einen Moment die heitere Stimmung.

Das Final-Rondo ist in seiner Synthese aus Versöhnlichkeit, Resignation sowie ruhiger Gelassenheit voll und ganz der Schubert der letzten Jahre. Unwillkürlich fällt einem hier wieder das Bild des „Wanderers“ ein, der ein Hauptthema in seinem Schaffen bildete. Ein besonders anrührender Moment erscheint kurz vor Schluss: Generalpausen teilen die Eingangsmelodie des Rondos in Bruchstücke, scheinen deren Unversehrtheit und den Ausgang des Satzes überhaupt noch einmal in Frage zu stellen; eine abrupte Geste nimmt jedoch das Motiv des ersten Satzes wieder auf, schließt den Kreis und führt das gesamte Stück einem „guten Ende“ zu.

Die *Humoreske B-Dur op. 20* komponierte Robert Schumann 1839 am Ende seiner ersten wichtigen Schaffensphase, die fast ausschließlich der Musik für Klavier solo vorbehalten war. Sie diente ihm, der ja fast Pianist geworden wäre, als Ausgangspunkt für später erkundete Gattungen. In einem Brief an seine Lebensgefährtin Clara Wieck vom 11. März 1839 wird deutlich, dass Schumann die *Humoreske*, wie die meisten seiner frühen Klavierwerke, in enorm kurzer Zeit zu Papier brachte: „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, d. großen Humoreske, die auch schon gestochen wird. Sieh, so schnell geht es jetzt bei mir. [...] Zwölf Bogen in acht Tagen fertig geschrieben“.

Zu Schumanns offenbar stärkeren Gefühlsschwankungen mag die Zuspitzung des Konflikts mit Clara Wiecks Vater beigetragen haben, der seiner Tochter die Eheschließung mit Schumann untersagt hatte. In den Briefen thematisierte das Paar dieses Verbot häufig, zeigte sich aber zur Heirat entschlossen und konnte die Eheschließung bald darauf auch juristisch durchsetzen. Die künstlerische Nähe der beiden komponierenden Partner zeigt sich in der Verwendung ähnlicher Motive in unabhängig voneinander notierten Werken. So schrieb Schumann am 12. Juli verblüfft über die *Romanze g-Moll op. 11,2*, die Wieck ihm zugesandt hatte: „Im März hatte ich einen ganz ähnlichen Gedanken; Du wirst ihn in der Humoreske finden. Unsere Sympathien sind zu merkwürdig.“

Dass Schumann ausgerechnet ein Werk, das den „Humor“ im Titel trägt, in einem weiteren Brief als „wenig lustig und vielleicht mein Melancholischstes“ bezeichnete, lässt erahnen, dass ihn mehr als nur vordergründig erheiternde Effekte interessierten. Humor als möglichen Bestandteil musikalischer Werke hatte er bereits 1834 in seinem Artikel „Das Komische in der Musik“ vor allem als Aufeinandertreffen von Gegensätzen beschrieben. Anhand diverser Stellen aus Werken Beethovens nannte Schumann Kontraste in Tempo, Dynamik, Instrumentierung und anderen Parametern als Quelle des Komischen. Auch der Verstoß gegen zur Norm geronnene Regeln, an denen sich besonders die erste Generation der romantischen Komponisten stieß, konnte von Humor zeugen.

Dieses Kollidieren des einerseits emphatischen, andererseits geschichtsbewussten Komponierens ermöglichte Schumann Innovation auf musikgeschichtlicher Grundlage.





Die formal neuartige Humoreske, in der Schumann die erste Überführung dieser eigentlich literarischen Gattung ins Reich der Musik glückte, blieb im Geiste eben doch eng verknüpft mit Schumanns musikalischen Vorbildern. Neben Beethoven war dies auch Johann Sebastian Bach, dessen als Tonfolge B-A-C-H verwendeter Name zum Ende des Werks hin immer stärker (als Krebsform) hervortritt. Denn das „Tiefcombinatorische, Poetische und Humoristische der neueren Musik hat ihren Ursprung zumeist in Bach“, so Schumann.

Diese vielfältigen Einflüsse formte Schumann mit der Humoreske zu einer insgesamt freundlich klingenden, jedoch von unzähligen Schatten durchzogenen Musik. Gerade angesichts der angespannten privaten Situation zur Zeit der Werkentstehung liegt es nahe, hier auch eine Darstellung von feinen Nuancen inmitten der emotionalen Polarität in Leben und Werk des Komponisten auszumachen. Auf deren extremste Ausprägung hat der Musikwissenschaftler Bernhard Appel aufmerksam gemacht: Den Moment größter Verzweiflung, in dem Schumann sich 1854 in den Rhein stürzte, erlebte er inmitten des rheinischen Karnevals.

Natalia Ehwald

Biografische Anmerkungen

... wie eine aus Schweiß und innerer Glut geschaffene Improvisation, dabei aber entwaffnend natürlich und schlicht geradeheraus gespielt.

Der Tagesspiegel

Kritiker und Juroren heben immer wieder das beseelte, poetische Spiel, den besonders schönen Ton und die große musikalische Energie und Intensität im Spiel von **Natalia Ehwald** hervor. Mit fünf Jahren begann sie mit dem Klavierspiel, gab schon bald Klavierabende und hatte erste Engagements als Solistin mit Orchester. Mit 24 Jahren gab sie ihr Debüt in den USA. Seitdem führen Konzertreisen sie regelmäßig durch ganz Europa, nach Asien und Amerika.

Natalia Ehwald gastierte unter anderem beim Radio Symphony Orchestra Warsaw, dem Shenzhen Symphony Orchestra, den Symphonikern Hamburg, der Lodzer Philharmonie, der Magdeburgischen Philharmonie, der Mittelsächsischen Philharmonie und der Filharmonia Zielonogórska und trat beispielsweise in der Berliner Philharmonie, im Konzerthaus Berlin, der Hamburger Laeishalle, im Beethovenhaus Bonn sowie bei Festivals wie den Sommerlichen Musiktagen Hitzacker, Puplinge Classique Genf oder dem Internationalen Pianistenfestival Böblingen auf.

Schon früh gewann sie Preise bei nationalen und internationalen Wettbewerben, unter anderem 1999 beim Internationalen Carl Czerny Wettbewerb in Prag und 1997 beim Grotrian-Steinweg-Wettbewerb in Braunschweig. Es folgten weitere Wettbewerbserfolge, zum Beispiel der 1. Preis beim Internationalen Greta-Erikson-Wettbewerb in Schweden sowie der 1. Preis und Sonderpreis der Menuhin-Foundation beim Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerb für junge Pianisten in Zwickau.

Im Jahr 2006 errang Natalia Ehwald den „Prize for Special Creativity“ beim Internationalen Seiler-Klavierwettbewerb in Griechenland und ein Jahr später den zweiten Preis beim Musikwettbewerb des Kulturkreises der Deutschen Wirtschaft im BDI. Sie wurde gefördert durch ein Stipendium der Oscar und Vera Ritter-Stiftung und war Stipendiatin der Hans und Eugenia Jütting-Stiftung sowie der Gotthard-Schierse-Stiftung.

Natalia Ehwald wurde in Jena geboren. Nach vierjähriger Ausbildung an der Spezialschule für Musik „Schloss Belvedere“ in Weimar bei Sigrid Lehmstedt wurde sie bereits mit 16 Jahren Studentin an der Sibelius-Akademie Helsinki in der Klasse von Erik T. Tawaststjerna.

2002 begann sie ihr Studium an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg bei Evgeni Koroliov. In seiner Meisterklasse setzte sie nach dem Diplom im Jahr 2009 das Klavierstudium im Aufbaustudiengang „Konzertexamen“ fort, welches sie 2013 mit Auszeichnung abschloss. Weitere musikalische Anregungen erhielt Natalia Ehwald unter anderem von Bernard Ringeissen, Arie Vardi und Georg Sava.

Radioaufnahmen entstanden in Zusammenarbeit mit NDR-Kultur, Deutschlandfunk sowie dem Polnischen Rundfunk. 2009 bis 2011 war Natalia Ehwald Lehrbeauftragte an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Ihre von der Presse hochgelobte Debut-CD erschien 2016 bei GENUIN classics. Sie lebt in Berlin.

GENUIN classics GbR

Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn

Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany

Phone: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 50 · Fax: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 55 · mail@genuin.de

Recorded at Festeburgkirche, Frankfurt am Main, Germany

December 5–7, 2017

Recording Producer / Tonmeister: Christian Jaeger

Editing: Christian Jaeger

Piano Tuner: Oliver Hoyer, Hannes Kneisel

Text: Natalia Ehwald (Schubert), Daniel Frosch (Schumann)

Translation: Aaron Epstein

Editorial: Nora Gohlke

Picture Credits: Gesine Born,

lithography by C. Helfert after Josef Kriehuber (p. 7);

lithography by Joseph Kriehuber (p. 9); Jörg Zufall (S. 18/19)

Layout: Silke Bierwolf

Graphic Concept: Thorsten Stapel, Münster

© + © 2018 GENUIN classics, Leipzig, Germany

All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring,

lending, public performance and broadcasting prohibited.

