

# Schumann

Early Works in Second Editions II

Impromptus über ein Thema von Clara Wieck op. 5

Etudes en forme de Variations op. 13

Grande Sonate f-Moll op. 14

hänssler  
CLASSIC

# Schumann

Frühe Werke in zweiter Ausgabe II

## Florian Uhlig

Piano



## Robert Schumann (1810-1856)

**CD** 67:46

### Frühe Werke in zweiter Ausgabe II *Early Works in Second Editions II*

#### Impromptu über ein Thema von Clara Wieck op. 5

(1833, Neue Ausgabe 1850 I  
1833, new edition 1850)

1	Ziemlich langsam – Thema	1:24
2	I	0:40
3	II Lebhafter	0:41
4	III Sehr präcis	0:42
5	IV Ziemlich langsam	1:16
6	V Lebhaft	1:19
7	VI Schnell	0:47
8	VII Tempo des Themas	0:36
9	VIII Mit großer Kraft	2:12
10	IX	0:59
11	X Lebhaft	4:18

#### Etudes en forme de Variations op. 13

(1834-1837, Edition nouvelle  
revue par l'Auteur 1852)

12	Thema: Andante	1:20
13	Variation I: Un poco più vivo	1:16

14	Variation II	3:11
15	Variation III	1:01
16	Variation IV: Scherzando	1.21
17	Variation V: Agitato	0:52
18	Variation VI: Allegro molto	1:10
19	Variation VII: Sempre marcatisimo	2:25
20	Variation VIII: Con energia sempre	1:17
21	Variation IX: Con espressione	2:55
22	Finale: Allegro brillante	5:57

#### Grande Sonate f-Moll op. 14

(1835/36, Deuxième Edition  
[des „Concert sans Orchestre“] 1853)

23	Allegro	8:03
24	Scherzo: Molto comodo Quasi Variazioni	6:25
25	Andantino de Clara Wieck (Thema)	0:45
26	Var. 1	0:45
27	Var. 2: In Tempo	1:39
28	Var. 3: Passionato	0:56
29	Var. 4: Espresso	3:25
30	Prestissimo possibile	7:49

Florian Uhlig, Klavier

## Robert Schumann Sämtliche Werke für Klavier 15

Seit über 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, so dass keine dieser Aufnahmen das Prädikat „Gesamtaufnahme“ zu Recht trägt. Da Schumann eine Reihe von Werken (*Impromptu* op. 5,  *Davidsbündlertänze* op. 6, *Symphonische Etüden* op. 13, *Concert sans Orchestre* bzw. *Sonate f-Moll* op. 14 und *Kreisleriana* op. 16) in zwei mehr oder weniger divergierenden Fassungen publiziert hat, ist es sehr problematisch, unter dem Etikett „Gesamtaufnahme“ nur eine dieser Fassungen einzuspielen oder sie gar in unseriöser Weise 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 17 CDs (in 15 Ausgaben) 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 enthalten auch Erstaufnahmen. Die Booklets von Joachim Draheim, der einige der Werke entdeckt und/oder ediert hat, erhellen die biographischen und musikgeschichtlichen Hintergründe der jeweiligen Werkgruppe.

### Frühe Werke in zweiter Ausgabe II

In den Jahren 1850-1853, also seiner letzten Dresdener und der Düsseldorfer Zeit, brachte Robert Schumann fünf

seiner wichtigsten frühen Klavierwerke aus den Jahren 1833-1838 (*Impromptus* op. 5, 1833; *Davidsbündlertänze* op. 6, 1838; *XII Etudes Symphoniques* op. 13, 1837; *Concert sans Orchestre* op. 14, 1836; *Kreisleriana* op. 16, 1838) und den *Liederkreis von Eichendorff* op. 39 (1842) in neuen Ausgaben und zum Teil bei anderen Verlegern heraus. Die dabei erfolgten teils gravierenden, teils eher marginalen Änderungen des Notentextes bzw. in der Menge des Notentextes sowie der verbalen Teile sind in der Schumann-Literatur nicht selten ganz übersehen, unter- und überschätzt und in ihrer Intention oft falsch eingeschätzt worden.

Die Gründe für die Neuauflagen liegen nicht – wie bei dem *Klaviertrio* op. 8 von Johannes Brahms, einem Jugendwerk, das vom Komponisten in der zweiten Ausgabe von 1891 zum Teil radikal umgearbeitet wurde – in einer Unzufriedenheit des Komponisten, der seine „unreifen“ Jugendwerke in verbesserter und geläuterter Form der Nachwelt hinterlassen wollte, wie manchmal geargwöhnt wurde. Leider hat Schumann selbst diese Spekulationen genährt, als er in Bezug auf die *Neue Ausgabe* der *Kreisleriana* op. 16

am 20. November 1849 an den neuen Verleger Whistling in Leipzig schrieb: „Die Kreisleriana sind stark revidiert. Ich verdarb mir leider in früheren Zeiten meine Sachen so oft, und ganz muthwilliger Weise. Dies ist nun alles ausgemerzt.“ Diese Bemerkung diente wohl vor allem dazu, dem gelegentlich zahlungsunwilligen, aber mit Schumann gut befreundeten Verleger den teuren Neustich und das dafür geforderte Honorar plausibel zu machen. Die Änderungen, darunter einmal 20 weitere, aber bereits bekannte Takte, sind bei diesem Werk jedoch eher gering, aber gerade so eingreifend, dass der Neustich nötig wurde.

Die Gründe für die neuen Ausgaben der *Davidsbündlertänze* op. 6 und der *Kreisleriana* op. 16 (1850, auf der CD *Frühe Werke in zweiter Ausgabe I* mit Florian Uhlig, hänssler classic 17038) sowie der *Impromptus* op. 5 (*Neue Ausgabe* 1850), der *XII Etudes Symphoniques* op. 13 (*Etudes en forme de Variations, Edition nouvelle revue par l'Auteur*, 1852), des *Concert sans Orchestre* op. 14 (*Grande Sonate* op. 14, *Deuxième Edition*, 1853) sind nicht in künstlerischen Selbstzweifeln zu suchen, sondern zeugen von Schumanns

nüchternem Pragmatismus, einer Eigenschaft, die ihm in der immer noch grasierenden Trivialmusikschriftstellerei weitgehend abgesprochen wird, die er aber auch bei der Redaktion der *Neuen Zeitschrift für Musik* und im Umgang mit zahlreichen Verlegern immer wieder bewies.

Seit der Mitte der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts stieg sein Ansehen als Komponist stetig an, er musste sich zum Teil keine Verleger mehr suchen, sondern diese traten an ihn heran, verlangten aber fast immer nur Klavierwerke, wenn möglich mit nicht allzu großem technischen Anspruch, und Lieder mit Klavierbegleitung. Schumann aber hatte sich inzwischen dem Orchester, der Kammermusik, Chorwerken mit und ohne Begleitung und schließlich der Oper (*Genoveva*) zugewandt – alles Werke, deren Absatz nicht unbedingt und meist nur auf längere Sicht gesichert erschien. Um seine Verleger, zu denen er oft ein gutes und freundschaftliches Verhältnis hatte, nicht immer wieder zu enttäuschen, brachte Schumann unter den Titeln *Bunte Blätter* (op. 99) und *Albumblätter* (op. 124) 1851 und 1853 Sammlungen von kürzeren und leichteren Klavierstücken aus

den Jahren 1832-1849 heraus, die meist zu größeren, zyklischen Werken gehört hatten, aber aus formalen, nicht musikalischen Gründen aussortiert worden waren, Albumblätter und Gelegenheitswerke für Familie und Freunde sowie frühe Skizzen, die er überarbeitete und/oder vollendete.

Einige der frühen Werke, die sich zum Teil nur langsam durchsetzten, aber dann schließlich doch ein größeres Publikum fanden, waren in diesen Jahren vergriffen und mussten ohnehin neu aufgelegt werden. Die *Impromptus* op. 5 und die *Davidsbündlertänze* op. 6 waren mehr oder weniger im Selbstverlag erschienen, fanden nun aber ohne größere Mühe einen Verleger, der auch bereit war, ein Honorar zu zahlen. Der Verleger Tobias Haslinger, ein Freund Beethovens, der 1836-1838 die Opera 13, 14 und 16 herausgebracht hatte, war 1842 gestorben, sein renommierter und erfolgreicher Verlag hatte inzwischen seinen Zenit überschritten, so dass es angebracht erschien, eine besser positionierte Firma zu suchen. Schumann fand sie in Julius Schubert, der in dieser Zeit neben Hamburg und Leipzig eine Dependence in New York eröffnete und der in dieser Sache selbst bei

Schumann anfragte, nachdem er mit dem *Album für die Jugend* op. 68 (1848) einen Verkaufsschlager erzielt hatte. Dass Schumann die Gelegenheit nutzte, bei den Neuausgaben bzw. Neuauflagen kleinere Fehler und Unstimmigkeiten zu beseitigen, für ein klareres Notenbild zu sorgen, die Proportionen leicht zu verändern – sowohl durch Streichungen wie durch Hinzufügungen – und die Werke, die er zum Teil zu seinen besten zählte, in jeder Hinsicht den neuen Gegebenheiten anzupassen, ohne dabei in der Substanz und im Anspruch irgendwelche Kompromisse zu machen, ist eigentlich selbstverständlich. Wie sich das im Einzelfall auswirkte, wird an der jeweiligen Stelle zu erläutern sein.

### **Impromptus über ein Thema von Clara Wieck op. 5. Neue Ausgabe**

Über die im Mai und Juni 1833 nach einer längeren und komplexen Vorgeschichte komponierten und noch im selben Jahr bei Friedrich Hofmeister in Leipzig und seinem Bruder Carl Schumann in Schneeberg erschienenen und seinem Lehrer Friedrich Wieck gewidmeten *Impromptus sur une Romance de Clara Wieck* op. 5 schrieb Schumann

später in einer autobiographischen Skizze: „Die meiste Zeit [1832/33, nach dem Kompositionsunterricht bei Heinrich Dorn, verbunden mit intensiven kontrapunktischen Studien] fast beschäftigte ich mich mit Bach; aus solcher Anregung entstanden die Impromptus op. 5, die mehr auf eine neue Form zu variieren angesehen werden mögen.“ Der hochoriginelle Variationszyklus basiert auf einem Thema, das der Komponist von der jungen Klaviervirtuosin Clara Wieck übernommen hatte, die über dieselbe Romanze ein virtuoses Variationswerk schrieb (*Romance variée* op. 3) und Ende Juli 1833 ihm widmete, das aber schon 1830 in seinem Tagebuch erstmals notiert worden war.

Das Thema scheint somit ein musikalisches Gemeingut der 13jährigen Clara Wieck und ihres neun Jahre älteren Freundes und Bewunderers Robert Schumann gewesen zu sein, die schon damals intensive musikalische Kontakte pflegten, lange bevor sie ein Liebespaar wurden. Sie musizierten miteinander und tauschten sich im Gespräch und in Briefen über Musik aus. Es war auch geplant, die *Impromptus* op. 5 Friedrich Wieck zu seinem Geburtstag am 18. August in gedruckter Form zu überrei-

chen, was gelang und dem Widmungsträger große Freude machte. Das neue Werk brachte dem 23jährigen Komponisten wenig Erfolg, da die auf Wirkung bedachte gefällige Brillanz fehlte.

Ein konservativer Kritiker wie Gottfried Weber wusste in seiner Sammelrezension von Schumanns Klavierwerken op. 1-3 und 5 nicht mehr als sein Befremden zu äußern, ohne auf Einzelheiten überhaupt einzugehen: „Nicht versagen darf ich aber dem (wie ich wiederholt voraussetze, jungen) Componisten das Zeugnis, dass aus seinen – nicht sowohl unreifen, als vielmehr im Treibhaus vorzeitigen Haschens nach Ausserordentlichkeit gereiften Productionen dennoch so viel Genialität hervorblickt, dass man gar nicht wissen kann, ob er nicht, aus dem gegenwärtigen Gewirre abentheuerlicher Tongebilde, seiner Zeit den Weg zur Einfachheit und Natürlichkeit zurück, und von da zur Höhe der Kunst finden wird.“

Im Jahre 1842 war die praktisch im Selbstverlag erschienene kleine Auflage der *Impromptus* op. 5 vergriffen – die Erwähnung auf dem Titelblatt von Schumanns Bruder Carl, der in Schneeberg einen Buch-, aber keinen Musik-

verlag führte, weist daraufhin, dass Schumann den Druck selbst finanziert hatte, da er das Werk unbedingt zu Friedrich Wiecks Geburtstag vorlegen wollte. Ein Nachdruck 1834 bei Richault in Paris brachte zunächst auch kaum Resonanz. Nachdem alle Versuche, eine Neuauflage mit kleineren Korrekturen, die man in den gestochenen Druckplatten anbringen konnte, zunächst bei Hofmeister, dann bei Whistling in Leipzig und Luckhardt in Kassel gescheitert waren und die Schumann gehörenden Platten wohl verloren gingen, brachte eine Anfrage des rührigen Hamburger Musikverlegers Schuberth vom 19. März 1850 die Wende. Dieser bot dem inzwischen als Komponisten etablierten Schumann an, Neuauflagen einiger vergriffener früherer Werke, u.a. der *Abegg-Variationen* op. 1, der *Impromptus* op. 5 und der *Davidsbündlertänze* op. 6 herauszubringen. Während Schumann dies für op. 6 und später für die *Symphonischen Etüden* op. 13 und die *Grande Sonate* op. 14 (vorher *Concert sans Orchestre*, beide auf dieser CD) akzeptierte, einigte er sich für die *Impromptus* op. 5 nun doch mit Hofmeister, der Schumann sogar ein gutes Honorar zahlte und die *Neue Ausgabe* im Juli 1850 publizierte.

Da einige Nummern teilweise tiefgreifend bearbeitet wurden, eine (Nr. 4, jetzt III) ganz neu gefasst wurde und das 11. *Impromptu* wegfiel, musste eine neue Stichvorlage erstellt werden. Aus begreiflichen Gründen wurde die Widmung an Friedrich Wieck auf dem Titelblatt gestrichen, obwohl es eine oberflächliche Versöhnung gegeben hatte. In dieser Version fand das Werk immer mehr Anklang, so dass man 1863 eine weitere Ausgabe „mit einem Anhang, die Varianten der ersten Ausgabe enthaltend“, veröffentlichte. Clara Schumann nahm die *Impromptus* op. 5 allerdings erst 1866 in ihr Repertoire auf und spielte sie eher selten. Der Verleger legte sogar 1871 eine sehr gut gemachte Bearbeitung für Klaviertrio (von Friedrich Hermann) vor – zu den populären Werken Schumanns zählten die *Impromptus* op. 5 aber nie.

Die hier nach der *Neuen Ausgabe* von 1850 eingespielten *Impromptus über ein Thema von Clara Wieck* op. 5 gehören zu den eindrucksvollsten frühen Klavierwerken Schumanns. Dass der Dreiundzwanzigjährige inzwischen Kompositionsunterricht (bei Heinrich Dorn) genommen hatte und über eine überlegene Satztechnik verfügte, merkt man

ebenso wie das Vorbild von Beethovens *Eroica-Variationen* op. 35, mit dem witzigen Einfall, zunächst nur den Bass des Themas vorzustellen. Darauf wies bereits Franz Liszt in seiner kurzen, aber sehr anerkennenden Rezension des Werks im November 1837 in der *Revue et Gazette Musicale de Paris* hin. Schumann gelang es aber, durch den Rückgriff auf Bach (und Beethoven) und den Verzicht auf jegliche äußere Bravour „eine neue Form zu variieren“ erstmals in überzeugender Weise zu erproben. Dies zeigt sich nach vielen harmonischen, rhythmischen und klaviersatztechnischen Überraschungen in den *Impromptus* 1-9 vor allem in dem letzten (zehnten) und längsten, das Finalcharakter hat. Es weist mit einem fulminanten Fugato, das sich dramatisch steigert, mehr als deutlich auf barocke Vorbilder, wächst zu orchestertraler Klangfülle, um dann – nur in der Druckversion von 1833! – in von Pausen durchsetzten Themenfetzen leise und langsam zu verklingen, ohne eine Dur-Terz in den letzten drei Takten. Die Fassung von 1850 bietet hier einen vergleichsweise viel konventionelleren Schluss in drei leisen C-Dur-Schlussakkorden.

## Etudes en forme de Variations op. 13

Schumanns *Symphonische Etüden* op. 13 gehören heute zu den bekanntesten, beliebtesten und am häufigsten auf Tonträgern eingespielten seiner revolutionären frühen Klavierwerke. Sie existieren in drei zum Teil erheblich voneinander abweichenden Fassungen, die den Zeitraum vom Herbst 1834 (Beginn der nur handschriftlich überlieferten *Fantaisies et Finale* bzw. *Variations pathétiques*), dem Erstdruck als *XII Etudes Symphoniques* op. 13 von 1837 bis zu dessen Neuauflage von 1852 unter dem neuen Titel *Etudes en forme de Variations* umfassen – erst in dieser letzten Version fand das Werk rasch Eingang ins Repertoire.

Die Anregung zu diesem von Anfang an groß angelegten Variationszyklus verdankte Schumann dem Hauptmann von Fricken, dem Adoptivvater seiner damaligen Braut Ernestine, der als Amateur Flöte blies und komponierte. Fricken hatte ihm Variationen über ein eigenes Thema in cis-Moll zur Begutachtung überlassen. In einem Brief vom 19. September 1834, der allerdings nur als Konzept überliefert ist, geht er ausführlich auf dieses (leider verlorene) Werk

ein und entwickelt dabei zugleich seine Vorstellungen von der Gattung: „...Auch gegen das Material zum Thema hab' ich einzuwenden, daß es schon zu variationsmäßig ist... Gegen das Thema war ich von jeher sehr streng, weil sich der ganze Fortbau darauf gründet... Was die Variationen selbst anlangt, so mach' ich Ihnen den Vorwurf, den die neuere Schule gern anführt, daß zu viel Charakterähnlichkeit drinnen herrscht. Das Object bei Variationen soll zwar immer fest vor einem liegen, aber das Glas, mit dem man es ansieht, ein verschiedenes gefärbtes sein, ähnlich wie es in Parken aus buntem Glase zusammengesetzte Scheiben giebt, wodurch die Gegend jetzt rosaroth wie im Abendganz, jetzt golden wie bei einem Sonnenmorgen erscheint u. dgl. Ich spreche hier eigentlich gegen mich selbst, da ich selbst über Ihr Thema in diesen Tagen Variationen geschrieben habe, die ich ‚pathetische‘ nennen will; doch hab' ich versucht, das Pathetische, wenn etwas davon drinnen ist, in verschiedene Farben zu bringen.“

Am 28. November 1834 meldete Schumann: „Mit meinen Variationen steh' ich noch am Finale. Ich möchte gern den Trauermarsch [das Thema von

Fricken, das in einem Entwurf mit „quasi Marcia funebre“ überschrieben ist] nach und nach zu einem recht stolzen Siegeszug steigern u. überdieß einiges dramatisches Interesse hineinbringen, komme aber nicht aus dem Moll u. mit der ‚Absicht‘ beim Schaffen trifft man oft fehl u. wird zu materiell. Erfährt mich abermal der günstige Augenblick, so will ich mich wie ein Kind ihm hingeben. Ich würde diese Composition meine beste nennen, wüßte ich nicht, daß man meist gerade seine letzte Arbeit für die beste hielt.“ Am 18. Januar 1835 beendete Schumann das Werk, das im Autograph zunächst tatsächlich mit *Variations pathétiques*, dann mit *Fantaisies et Finale* überschrieben war und trotz vieler Streichungen, Korrekturen und Umstellungen in der Reihenfolge der Stücke durchaus einen geschlossenen Werkcharakter besitzt, was auch die Widmung an die Gattin des Barons von Fricken beweist. Die Einspielung dieser Fassung (auf der Doppel-CD *Variationen* mit Florian Uhlig, hänssler classic 17040) erlaubt somit einen aufschlussreichen Blick in Schumanns Werkstatt.

Da ein Angebot an Breitkopf & Härtel im Dezember 1835, das Werk unter dem

neuen Titel *Variations Symphoniques* herauszugeben, scheiterte, blieb das ambitionierte Projekt zunächst liegen; auch der renommierte Leipziger Verlag Peters wollte es – mit einer Widmung an den neuen erfolgreichen Leiter der Gewandhauskonzerte, den von Schumann bewunderten Freund Mendelssohn – im April 1836 nicht drucken. Schließlich erklärte sich Haslinger in Wien, der sich zuvor ablehnend verhalten hatte, doch bereit, das Werk unter dem Titel *Etüden im Orchestercharakter von Florestan und Eusebius* zu veröffentlichen – so heißt es in einer Verlagsanzeige im Mai 1836.

Doch den entscheidenden Impuls zur endgültigen Gestalt verdankt Schumann erst der inspirierenden Begegnung mit Chopin in Leipzig am 12. September 1836. Damals spielte Chopin im kleinen Kreis, zu dem auch Mendelssohn und die Gebrüder Hermann und Raymund Härtel, seine wichtigsten Verleger, gehörten, die *Balladen* g-Moll op. 23 und F-Dur op. 38 und einige der noch ungedruckten *Etüden* op. 25 vor und beeindruckte sowohl durch seine Kompositionen wie sein Spiel alle sehr. Am 18. September 1836 notierte Schumann in seinem Tagebuch: „Etu-

den componirt mit großer Lust u. Aufregung. Den ganzen Tag am Clavier.“ Es handelte sich um die Etüden 3, 6-9 und 11 der Druckversion von 1837, die zum Teil extrem schwierig, zum Teil ausgesprochen orchestral konzipiert sind und Chopin nur im technischen und musikalischen Anspruch, aber keineswegs im Stil nacheifern. Wegen Arbeitsüberlastung beider Seiten konnte die Ausgabe unter dem endgültigen Titel *XII Etudes Symphoniques* op. 13 (in dieser Version auf der Doppel-CD *Variationen* mit Florian Uhlig, hänssler classic 17040) erst im Juni 1837 erscheinen.

Lange wurde behauptet, dass Schumann im glanzvollen Finale in Des-Dur, das in der ersten Fassung schon fast vollständig ausgereift war, eine Romanze aus Heinrich Marschners Erfolgsoper *Der Templer und die Jüdin* (Uraufführung Leipzig 1829) mit den Worten „Du stolzes England, freue dich“ als Huldigung an den Widmungsträger William Sterndale Bennett (1816-1875) zitiert habe. Schumann hatte den hochbegabten englischen Pianisten und Komponisten, von dem er einmal schrieb, er sei „Engländer durch und durch, ein herrlicher Künstler, eine poetische schöne Seele“ aber erst im Herbst 1836 in

Leipzig kennengelernt, als das Finale längst fertig war, so dass dies keine Absicht, sondern vielleicht ein hübscher Zufall war, wie man ihn damals in Musikkreisen zu schätzen wusste. Bennett seinerseits, ein heute sehr zu Unrecht fast gänzlich vergessener Komponist, war über das ihm gewidmete Werk entzückt; er schrieb am 26. August 1837 aus Cambridge an Schumann: „Mein lieber Freund, Sie sind wirklich ein recht guter Mensch, weil sie solcher ein schöner Brief an mich geschrieben haben. Nun, lieber Kerl, wie geht es mit ihnen... ich bitte Sie, kommen und wohnen bei mir für ein halbes Jahr, wenn sie ja sagen, werde ich Sie abholen – Coventry & Hollier [Londoner Musikverlag] werden gleich ihre Etuden drücken, ich habe sie sehr viel gespielt und viele vergnügen gehabt –“

Im Februar 1852 kam bei Schuberth & Comp. in Hamburg, Leipzig und New York eine Edition *nouvelle revue par l'Auteur* mit der neuen Bezeichnung *Etudes en forme de Variations* heraus. Diese Firma zählte zu Schumanns wichtigsten und eifrigsten Verlegern, wie bereits erwähnt, und hatte die Rechte an dem Werk bereits 1850 von Haslinger erworben. Heute wird meistens die

neue Fassung gespielt, in der neben kleineren Eingriffen in den Notentext, vor allem im Finale, die Etüden 3 und 9, wohl wegen ihrer enormen technischen Schwierigkeiten und ihrer Ferne zum Thema, gestrichen sind, wobei man allerdings meist nicht auf die beiden eliminierten Stücke verzichtet. Fünf weitere, von Schumann nicht veröffentlichte, aber musikalisch sehr reizvolle Variationen aus dem Autograph von 1835 wurden erst 1873 bei Simrock in Berlin von Johannes Brahms publiziert, allerdings mit zahlreichen Eingriffen in den Notentext und mehr oder weniger sinnvollen Ergänzungen der Dynamik und Phrasierung. Der Versuch, diese vom Komponisten ausgeschiedenen Stücke nachträglich in eine der beiden Druckfassungen einzufügen, ist zum Scheitern verurteilt, weil so nur ein viel zu langer, falsch proportionierter Mammutzyklus entstehen kann, was gar nicht im Sinne des Komponisten ist.

Das cis-Moll-Thema, das Schumann 1848 im *Geisterbannfluch* aus seiner Musik zu Byrons *Manfred* (op. 115) noch einmal aufgreift, ist von schlichter und ernster Schönheit. In der Erstausgabe wird durch eine Fußnote auf den Ur-

heber hingewiesen: „Les notes de la melodie sont de la Composition d'un Amateur.“ In den Variationen, die sich, seinen eigenen Ausführungen im Brief an Hauptmann von Fricken folgend, bald weit vom Thema entfernen, bald sich ihm wieder nähern oder Teile daraus verarbeiten, entwirft Schumann sowohl in der vorläufigen wie in der endgültigen Fassung einen farbigen Kosmos klaviertechnischer Möglichkeiten und zeigt sich zugleich als Meister der Klavier- und Satztechnik, womit der (spätere) Titel „Etüde“ gerechtfertigt erscheint. Da er aber zugleich alle klanglichen Register des Instruments ausschöpft, lässt sich auch das Attribut „symphonisch“ erklären, das ja keineswegs eine Abkehr von den Möglichkeiten des Klaviers, sondern eine phantasiervolle, Orchesterfarben evozierende Erweiterung signalisiert. Peter Tschaikowski hat als Student am Konservatorium in St. Petersburg 1863/64 eine kongeniale Orchestration der 11. und 12. *Etüde* (= *Finale*) geschaffen. Dass Schumann die Erstfassung noch mit *Fantaisies et Finale* überschrieben hat, ist dadurch zu erklären, dass fast alle diese „Variationen“ und ganz besonders das Finale sich wesentlich mehr Freiheiten gegenüber dem Thema her-

ausnehmen als dies in den später komponierten Stücken der Fall war.

Die *Symphonischen Etüden* haben (in der Druckfassung von 1837) auch einmal in Schumanns Leben eine entscheidende Rolle gespielt: Clara Wieck setzte drei von ihnen auf das Programm ihres Leipziger Konzerts am 13. August 1837 und gab damit Schumann nach langer schmerzlicher Zeit der vom Vater Wieck erzwungenen Trennung ein unmissverständliches Zeichen ihrer noch nicht erloschenen Neigung, das von diesem voller Freude empfangen wurde, so dass es kurz darauf zu einem erneuten gegenseitigen Treuegelöbnis kam.

### **Grande Sonate f-Moll op. 14**

Innerhalb eines Jahres, zwischen Ende 1835 und Ende 1836, komponierte Schumann zwei seiner bedeutendsten frühen Klavierwerke, das *Concert sans Orchestre f-Moll* op. 14 und die *Fantasie C-Dur* op. 17, die neben ihrer groß angelegten kühnen Konzeption noch viele weitere Gemeinsamkeiten haben. Beide sind eigentlich als Sonaten angelegt, werden aber im Erstdruck nicht so genannt. Der Titel *Grande Sonate* erscheint bei op. 14 erst in der zweiten

Ausgabe (1853), bei op. 17 (*Große Sonate*) nur in Autographen. Beide sind eindrucksvolle Zeugnisse von Schumanns tiefem Leiden an der erzwungenen völligen Trennung von Clara Wieck, zu der er nach dem Willen ihres Vaters noch nicht einmal brieflichen Kontakt haben durfte. Das *Concert sans Orchestre* op. 14 kreist um einen Variationszyklus über ein *Andantino de Clara Wieck*, über die *Fantasie* op. 17 schrieb Schumann am 18. März 1838 an Clara: „Der erste Satz davon ist wohl mein Passionirtestes, was ich je gemacht – eine tiefe Klage um Dich –“

Beide Werke sind von ungewöhnlicher technischer Schwierigkeit und daher konsequenterweise zwei der bedeutendsten Pianisten der Zeit gewidmet: das *Concert sans Orchestre* op. 14 Ignaz Moscheles (1794-1870), dem Lehrer und Freund Mendelssohns und Vertreter der älteren Pianistik in der Nachfolge Mozarts und Beethovens, und die *Fantasie* op. 17 Franz Liszt (1811-1886), dem revolutionären Protagonisten einer neuen Form von grenzenloser Virtuosität, die das Publikum in staunendes Verzücken versetzte. Es ist wohl auch kaum ein Zufall, dass der Anfang des *Andantino de Clara Wieck* aus op. 14,

eine von der Quinte zur Tonika herabsteigende ganz einfachen Tonfolge, auch den ersten Satz der *Fantasie* op. 17 beherrscht.

Im Winter 1835/36 komponierte Schumann eine fünfsätzig (!) *Klaviersonate f-Moll* (mit zwei *Scherzi* in Des-Dur und f-Moll an zweiter und dritter Stelle), die er am 3. Februar 1836 dem mit ihm befreundeten Verleger Tobias Haslinger in Wien anbot. Noch bevor dieser am 30. März 1836 das Werk annahm, kündigte Schumann dem von ihm bewunderten Ignaz Moscheles am 8. März an, dass er ihm „eine neue Sonate“ widmen wolle. Da der Verleger offenbar mit der ungewöhnlichen Form und der damit verbundenen Länge des Werks Probleme hatte, strich Schumann beide *Scherzi* sowie zwei Variationen im vierten Satz, *Quasi Variazioni* über das *Andantino de Clara Wieck*, die erst 1984 bei Henle in München im Druck erschienen, und schrieb ein neues Finale. Die Idee, das nunmehr dreisätzig Werk *Concert* bzw. *Concert sans Orchestre* zu nennen, kam aber sicher nicht, wie von Schumanns erstem Biographen Wasielewski behauptet wurde, vom Verleger, sondern von Schumann selbst. Sie ist natürlich durchaus ironisch zu verste-

hen, denn ein Konzert ohne Orchester macht eigentlich keinen Sinn, da das Prinzip des „Konzertierens“, also des „Wetteiferns“ zwischen dem Solisten und dem Orchester, nicht möglich ist. In Bachs *Italienischem Konzert F-Dur* BWV 971 gab es jedoch auch hierfür ein berühmtes Vorbild, das im Jahre 1836(!) als Neudruck in Leipzig herauskam.

Dies geht auch aus einem Brief des Verlegers an Schumann vom 13. Juni 1836 deutlich hervor: „Ihre Idee mit dem Concert halte ich für die Zeit (mit der man doch immer gehen soll) sehr passend, und es soll mir lieb seyn, selbes bald zu erhalten, um ganz nach Ihren Wünschen damit vorzugehen. Ich hoffe daß Sie zufrieden seyn werden, indem ich dieß Ihr neues[tes(?)] Werk (trotz der vielen im Zug habenden Artikel) sogleich nach Empfang im Stich geben werde... Nach meiner unmaßgeblichen verleger'schen Meynung dürfte wohl ein kurzes Vorwort (von einer Seite) zweckmäßig seyn, worinn angedeutet, daß dieses Concert blos für das Pianof. allein componirt worden sey, wenn sich dieses mit ein Paar Worte nicht auf dem Titel selbst ausdrück[en(?)] ließ. Der Gegenstand ist neu, soll neu seyn, und

die Bahn brechen.“ Das Vorwort wurde nicht geschrieben; doch folgte Schumann dem Verleger mit dem zunächst nicht vorgesehenen Zusatz *sans Orchestre*. Schon am 30. Juli 1836 konnte Schumann Moscheles melden, dass „ein Concert für Clavier a l l e i n“ in vier Wochen in „Ihren Händen sein“ werde, „und dann mögen Sie sich nur wundern, was man für tolle Einfälle haben kann“. Die Ausgabe erschien tatsächlich im September 1836.

Da Schumann sich in der von ihm begründeten und geleiteten *Neuen Zeitschrift für Musik*, dem Organ des musikalischen Fortschritts, nicht gut selbst rezensieren konnte, griff er im Februar 1837 auf den freundlich-kritischen Dankesbrief von Moscheles (der sich für die Widmung übrigens später mit seiner Sonate E-Dur op. 121 für Violoncello und Klavier (1850) revanchierte) vom 20. Dezember 1836 zurück – leider hatte Moscheles die Ironie des Titels nicht ganz verstanden und schrieb u.a.: „In Motivirung des Titels ließe sich Einiges einwenden. Das Werk hat weniger die Erfordernisse eines Concertes, und mehr die charakteristischen Eigenheiten einer g r o ß e n Sonate, wie wir einige von Beethoven und Weber

kennen. In Concerten ist man (leider) gewohnt, neben der Einheit im Style einige Rücksichten auf glänzende Brauvour oder cokettirende Eleganz des Spielers genommen zu sehen, welche in diesem Werk keinen Platz finden konnten, ohne es von dem Standpuncte zu entfernen, den ihm Ihre Phantasie eingeräumt hat. Der Ernst und die Leidenschaft, die im Ganzen herrschen, stehen sehr im Gegensatz mit dem, was ein Concert-Auditorium unserer Zeit erwartet. Es will eines Theils nicht tief erschüttert werden, und andern Theils fehlt es ihm an den Fähigkeiten und der musikalischen Weihe, solche Harmonien und genialische Verschlingungen zu verstehen und aufzufassen, wie es nur den Ohren und dem Gemüthe möglich ist, welches bewandert ist in der höheren Sprache der Heroen der Kunst.“

Franz Liszt kritisierte in seinem berühmten, für Schumanns Reputation als Komponisten wichtigen Artikel in der Pariser *Revue et Gazette Musicale* im November 1837 den Titel, bemerkte dann aber: „Betrachtet man das Werk jedoch als ‚Sonate‘, so ist es reichhaltig und bedeutend. Der Anfang und die Melodik des ersten Allegro sind groß-

artig; in der Folge finden wir die gleichen Qualitäten des Stils wieder, die wir schon an anderer Stelle bewundert haben. Besonders das Finale, eine Art von Toccata in sechs Sechzehnteln, ist ein außerordentlich interessantes Stück durch seine harmonischen Kombinationen, deren Fremdheit ohne die außerordentliche Schnelligkeit des Satzes nichtsdestoweniger unser Ohr ein wenig verletzen könnte.“

Ungeachtet aller Diskussionen um die ungewöhnliche Konzeption dieses Werks steht in seinem Zentrum im wahrsten Sinne des Wortes das *Andantino de Clara Wieck*, dessen Vorlage verschollen ist, mit ursprünglich sechs, später vier Variationen – (*Quasi Variazioni* lautet hier Schumanns etwas kryptische Überschrift) –, bei denen das Thema wenig verändert, sondern nur zart umspielt wird und dabei seinen traurig-resignativen Charakter immer deutlicher ausprägt, bis zu den neun glockenartigen f-Moll-Akkorden, die am Schluss verhallen. Der Anfang des Themas erscheint im 1. Satz zunächst im Bass und durchdringt ihn in allen nur denkbaren Umgestaltungen. Mit einiger Mühe kann man einen ersten Sonatensatz erkennen – doch werden die Erwartungen an

diese Form ständig unterlaufen, durch die Verwischung der Grenzen von Formteilen, die dann wieder ein Eigenleben entwickeln, durch die Vermeidung des klassischen Themendualismus sowie durch harmonische, satztechnische und rhythmische Experimente, die in der Klaviermusik dieser Zeit einzig dastehen. Der Charakter einer ausweglosen Leidenschaft, die im Gestus, nicht in der Form auf Beethovens *Appassionata* (*Sonate f-Moll* op. 57) zurückweist, ist auch im ähnlich strukturierten Finale zu erkennen, einem dämonischen, rhythmisch verzwickten *Perpetuum mobile* im seltenen 6/16-Takt, das auch in der Harmonik an eine barocke Toccata erinnert, worauf schon Liszt hingewiesen hat. Obwohl ungewöhnlicherweise alle drei Sätze des *Concert sans Orchestre* in derselben Tonart, f-Moll, stehen, kommt keine Monotonie auf, da Schumann sowohl in der Chromatik als auch in den Modulationen weite und ungewöhnliche Wege geht.

Das *Concert sans Orchestre* gehört zusammen mit den *Impromptus* op. 5, den *Davidsbündlertänzen* op. 6, den *Symphonischen Etüden* op. 13 und der *Kreisleriana* op. 16 zu jenen frühen Klavierwerken, die Schumann anlässlich

einer Neuauflage, meist bei einem neuen Verleger, mehr oder weniger grundlegend umarbeitete. In diesem Fall handelte es sich um eine tiefgreifende Neugestaltung, denn die im Juli 1853 bei Julius Schubert (Hamburg/Leipzig/New York) als *Grande Sonate (Deuxième Edition)* erschienene Neufassung setzt das erste Scherzo (Es-Dur) wieder an die zweite Stelle, der erste Satz wurde u.a. im Tempo und in der pianistischen Gestalt etwas überarbeitet und das *Finale* statt im 6/16-Takt im 2/4-Takt notiert, aber ohne die musikalische Substanz zu verändern. Das zweite *Scherzo (Vivacissimo)* in f-Moll mit kantablem Mittelteil in F-Dur, ein rhythmisch widerborstiges Stück, allerdings ohne thematische Verklammerung mit dem zentralen *Andantino de Clara Wieck*, wurde erst 1866 anonym von Johannes Brahms zusammen mit der ursprünglichen Fassung des Schlusssatzes der *Sonate g-Moll (Presto passionato)* bei Rieter-Biedermann (Leipzig/Winterthur) veröffentlicht.

Auf der CD *Schumann und die Sonate I*, erschienen im Schumann-Jahr 2010 (hänssler classic 98.603), hat Florian Uhlig das *Concert sans Orchestre* op. 14 in der Druckfassung von 1836, das von

Brahms edierte zweite *Scherzo*, die zwei gestrichenen *Variationen zum Andantino de Clara Wieck*, eine Rekonstruktion des ursprünglichen *Finale (Presto possibile f-Moll)* zusammen mit einer neu entdeckten Vorstudie dazu (*Romanze f-Moll*), beides Fragmente, die von Joachim Draheim und Florian Uhlig ergänzt wurden, zum Teil als Erstaufnahmen eingespielt. Dies lädt zu reizvollen Vergleichen mit der *Grande Sonate* op. 14 auf dieser CD ein, womit sich der Kreis dieser ersten wirklichen Gesamtaufnahme aller zweihändigen Klavierwerke von Robert Schumann schließt.

*Joachim Draheim*

## Florian Uhlig

„Florian Uhlig spielt meisterhaft. Die Interpretationen lassen sich mit allerhöchsten Beispielen vergleichen. Bei dieser erstaunlich originellen CD handelt es sich um ein Ereignis.“ (*Süddeutsche Zeitung*)

So urteilte der Kritikerpapst Joachim Kaiser über eine im Jahr 2009 erschienene Einspielung von Florian Uhlig mit Beethovens Klaviervariationen für das Label hänssler CLASSIC. Seitdem veröffentlichte Florian Uhlig bei diesem Label rund 15 weitere Aufnahmen, die von der internationalen Fachpresse hoch gelobt und mit Auszeichnungen bedacht wurden (z.B. Preis der Deutschen Schallplattenkritik): das Gesamtwerk für Klavier und Orchester von Robert Schumann und Dmitri Schostakowitsch, Klavierkonzerte von Ravel, Poulenc, Françaix, Debussy und Penderecki, sowie das Gesamtwerk für Klavier solo von Ravel und Schumann. Insgesamt 17 CDs (in 15 Ausgaben) sind für den Schumann-Zyklus geplant, 16 sind bislang erschienen.

Florian Uhlig wurde in Düsseldorf geboren und gab mit zwölf Jahren seinen

ersten Klavierabend. Er studierte am Royal College of Music und an der Royal Academy of Music in London, wo er seine Ausbildung mit dem Konzertexamen abschloss. Weitere wichtige Impulse erhielt er durch die Arbeit mit Peter Feuchtwanger und durch seine Promotion an der University of London über die Rolle des Interpreten im Kontext des musikalischen Gattungsbegriffs.

Bei Florian Uhlig verbinden sich Gegensätze auf ungewöhnliche Art und Weise. Einerseits ist er in der deutschen Musiktradition verwurzelt, mit der man Ernsthaftigkeit, Stil und Struktur verbindet. Andererseits entwickelte er während seines jahrelangen Aufenthaltes in London einen individuelleren Umgang mit dem musikalischen Werk als auf dem „Kontinent“ üblich: pointierte Freiheiten, exzentrische Repertoire-Kombinationen und Neugier auf musikalische Raritäten.

Sein Orchesterdebüt gab Florian Uhlig 1997 im Londoner Barbican. Seitdem führt ihn eine rege Konzerttätigkeit in die bedeutendsten internationalen Säle. Er konzertiert mit Orchestern wie dem BBC Symphony Orchestra, dem Beijing Symphony Orchestra, der Deut-

schen Radio Philharmonie, der Dresdner Philharmonie, der Hong Kong Sinfonietta, dem Polnischen Radio-Sinfonieorchester, dem Simón Bolívar Youth Orchestra of Venezuela, dem National Symphony Orchestra of Taiwan, dem Kammerorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Stuttgarter Kammerorchester und dem Wiener Kammerorchester. Seine künstlerische Zusammenarbeit verbindet ihn mit Dirigenten wie Krzysztof Penderecki, Josep Caballé, Claus Peter Flor, Eivind Gullberg Jensen, Kristjan Järvi, Michael Sanderling und Gerard Schwarz.

Einladungen zu Festivals führten Florian Uhlig u.a. zu den Beethovenfestivals in Bonn und Warschau, zu Lorin Maazels Castleton Festival, zum Menuhin Festival Gstaad, zum Hong Kong Arts Festival, zu den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, France Musique Paris, zum Schleswig-Holstein Musik Festival, zu den Schwetzingen Festspielen und den Wiener Festwochen.

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

Im Jahr 2009 rief Florian Uhlig in Südafrika das Johannesburg International Mozart Festival ins Leben. Als Künstlerischer Leiter lenkt er seitdem die Geschicke dieses zweiwöchigen Festivals, das zusätzlich zu hochkarätig besetzten Sinfonie-, Chor-, Kammer- und Solokonzerten wichtige Impulse im Bereich interdisziplinärer künstlerischer Projekte, zeitgenössischer Musik sowie Jugendförderung und gesellschaftlicher Integration setzt.

Zum Sommersemester 2014 wurde Florian Uhlig auf eine Professur für Klavier an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden berufen. Seit 2019 nimmt er diese Position an der Musikhochschule Lübeck wahr. Er gibt Meisterkurse in Deutschland, Großbritannien, Kanada, Hong Kong, Südkorea, China und in der Schweiz.

Im Mai 2015 wurde Florian Uhlig in London die Ehrenmitgliedschaft der Royal Academy of Music verliehen.

[www.florian-uhlig.com](http://www.florian-uhlig.com)

## Robert Schumann Complete Works for Piano 15

For over 60 years, repeated efforts have been made to capture on sound carriers (first vinyl, then CD) **Robert Schumann's Complete Works for Piano solo**, a fascinatingly broad and varied spectrum ranging from highly virtuosic pieces for the concert hall and valuable literature for teaching purposes. This attractive and yet challenging assignment was not always approached with the necessary intellectual rigour, quite apart from any purely artistic shortcomings, and so none of these sets can justly be deemed "complete". Schumann had published a string of works (*Impromptus* op. 5, *Davidsbündlertänze* op. 6, *Etudes Symphoniques* op. 13, *Concert sans Orchestre* or *Sonata in F minor* op. 14 and *Kreisleriana* op. 16) in two more or less divergent versions, so that it is highly questionable whether an edition can be labelled "Complete Recordings" if it only contains one of those versions or worse still, makes a misguided attempt to combine two of them. Meanwhile, works that were published at remote locations or remained unpublished, along with fragments that could easily be completed without resorting to au-

dacious speculation, have hitherto been taken into account only in exceptional cases.

The first true complete recording of Robert Schumann's works for piano solo on 17 CDs (in 15 volumes), played by Florian Uhlig, seeks for the first time to offer imaginative compilations on CD (e.g. "Robert Schumann and the Sonata", "The Young Piano Virtuoso", "Schumann in Vienna", "Schumann and Counterpoint", "Variations") containing *all* original works for pianoforte written between 1830 (*Abegg Variations* op. 1) and 1854 (*Ghost Variations*) according to the newest critical editions and/or first editions. Several of these CDs include premiere recordings. The booklets by Joachim Draheim, who discovered and/or edited a number of the works, shed light on the biographical and musicological background to the works thus coupled.

### Early Works in Second Editions II

Between 1850 and 1853, that is to say during his last few months in Dresden and his years in Düsseldorf, Robert Schumann reissued five of his most important early piano works from the

years 1833-1838 (*Impromptus* op. 5, 1833; *Dauidsbündlertänze* op. 6, 1838; *XII Etudes Symphoniques* op. 13, 1837; *Concert sans Orchestre* op. 14, 1836; *Kreisleriana* op. 16, 1838) and the *Liederkreis von Eichendorff* op. 39 (1842) in new editions and partly from different publishers. The resultant changes to the printed music and to the texts, sometimes substantial, at other times more marginal, are not infrequently overlooked altogether in the Schumann literature, or else under- or over-rated, and the intention behind such changes is often misunderstood.

The revised editions are not occasioned – as was the case with the *Piano Trio* op. 8 of Johannes Brahms, a work of his youth that the composer radically rewrote for the second edition of 1891 – by any dissatisfaction felt by the composer with “immature” juvenile works that he might wish to leave for posterity in improved and refined form, though such discontent has sometimes been assumed. It has to be admitted that Schumann himself fed such speculation when he wrote to his new publisher Whistling in Leipzig on November 20, 1849 in respect of the *New Edition* of the *Kreisleriana* op. 16: “The Kreis-

leriana are much revised. I regret that in earlier times I spoiled my pieces so often, and in such wilful manner. All this is now eradicated.” This observation must have been primarily intended, in Schumann’s dealings with a friendly but sometimes slow-to-pay publisher, to justify the expensive engraving of new plates and the fee due to the composer for them. The changes, including 20 additional but already familiar bars, are relatively few, but nevertheless extensive enough to justify the re-engraving.

The new editions of *Dauidsbündlertänze* op. 6 and *Kreisleriana* op. 16 (1850, on the CD *Frühe Werke in zweiter Ausgabe I* with Florian Uhlig, Hänssler classic 17038) and the *Impromptus* op. 5 (*Neue Ausgabe* 1850), *XII Etudes Symphoniques* op. 13 (*Etudes en forme de Variations, Edition nouvelle revue par l’Auteur*, 1852) and *Concert sans Orchestre* op. 14 (*Grande Sonate* op. 14, *Deuxième Edition*, 1853) were not due to artistic self-doubt but to Schumann’s sober pragmatism, a quality that is largely denied him by the many trivial publications on music history, but constantly demonstrated in his editorship of the *Neue Zeitschrift für Musik* and by his dealings with a variety of publishers.

Robert Schumann's reputation as a composer had risen steadily since the mid-1840s and so he rarely had to seek out a publisher, finding that they approached him themselves, though they almost always wanted piano works, provide they did not bristle with technical difficulties, and Lieder with piano accompaniment. Schumann, for his part, had meanwhile turned to music for orchestra, chamber music, choral works with and without accompaniment and eventually opera (*Genoveva*) – all works that were not guaranteed to sell and if so, then only in the long term. So as not to keep disappointing his publishers, with whom he often had a close and friendly relationship, Schumann issued collections in 1851 and 1853 headed *Bunte Blätter* ("motley leaves", op. 99) and *Albumblätter* (op. 124) consisting of shorter and easier pieces for piano written between 1832 and 1849, which had generally been included in larger cyclical works but had been weeded out not for musical reasons but on formal grounds, along with "album leaves" and occasional works for family and friends together with early sketches that he revised, enlarged or completed.

Some of the early works that took time to establish themselves but eventually found a larger audience had sold out in the meantime and had in any case to go into new editions. The more or less self-published *Impromptus* op. 5 and *Davidsbündlertänze* op. 6 now readily found a publisher ready to pay a fee for the privilege. Tobias Haslinger, a friend of Beethoven's, had published opp. 13, 14 and 16 between 1836 and 1838, but he died in 1842 and his renowned and successful publishing house had lost its lustre, making it appropriate for Schumann to find a better-placed firm. Such a publisher was Julius Schuberth, then based in Hamburg and Leipzig with a newly-opened branch in New York, who took the initiative in approaching Schumann after the commercial success of *Album für die Jugend* op. 68 (1848). Schumann naturally took the opportunity to eliminate minor errors and inconsistencies in the new editions and reprints, ensuring clearly printed notation, adjusting the proportions slightly – whether through abridgement or addition – and taking care to see that pieces he often considered among his best were fully adapted to the new circumstances without compromise to the substance and inherent quality of

the works. How this was achieved in each case will be discussed at the appropriate point.

### **Impromptu on a Theme by Clara Wieck op. 5. New Edition**

Schumann was to write of his *Impromptus sur une Romance de Clara Wieck* op. 5, composed in May and June 1833 after a long and complex period of gestation and published later that year by Friedrich Hofmeister in Leipzig and by his brother Carl Schumann in Schneeberg and dedicated to his teacher Friedrich Wieck, in an autobiographical sketch of that episode in his life: "For most of the time [1832/33, after composition lessons with Heinrich Dorn, combined with intensive study of counterpoint] I was almost always busy with Bach; this was the stimulus that generated the Impromptus op. 5, which may be seen as a new form of variation." This highly original variation cycle is based on a theme that the composer had borrowed from the accomplished young pianist Clara Wieck, who wrote a technically demanding variation work of her own on the same Romance (*Romance variée* op. 3) and dedicated it to him in August 1833,

although it was already inscribed in his diary in 1830.

The theme thus seems to have formed a musical bond between the 13-year-old Clara Wieck and her older friend and admirer Robert Schumann; despite the nine years between them, they kept in close contact about matters musical long before they were lovers. They made music together and exchanged ideas about music in conversations and letters. The plan was to present the *Impromptus* op. 5 to Friedrich Wieck as a present for his birthday on August 18; they successfully carried it out, to the great delight of the dedicatee. The new work was not much of a success for its 23-year-old composer, because it lacked the showy brilliance that was so popular.

A conservative critic like Gottfried Weber was unable in his combined review of Schumann's piano works opp. 1-3 and 5 to do more than show himself dismayed, without being specific in any way: "However, I may not deny the (as I repeatedly note, young) composer the testimonial, that from his productions – not so much immature as rather forced in the hothouse of a premature search

for the extraordinary – so much genius nevertheless emerges that one cannot know whether he may not, from the present jumble of adventurous formations in sound, in time find his way back to simplicity and naturalness, and from thence to the height of the art.”

By 1842 the modest edition of the *Impromptus* op. 5, which had in effect been privately published, was out of print. A reference on the title page to Schumann's brother Carl, a book rather than music publisher in Schneeberg, indicates that Schumann had financed publication himself in order to present the work to Friedrich Wieck on his birthday. An 1834 reprint by Richault in Paris again attracted little attention at the time. All attempts to secure a new edition – first from Hofmeister, then at Whistling in Leipzig and Luckhardt in Kassel – with minor corrections, which could be made to the already engraved printing plates, were in vain; the plates themselves, which were Schumann's property, were presumably lost or destroyed. Relief came in the form of an approach of March 19, 1850, by the enterprising Hamburg publishing house of Schuberth. Acknowledging Schumann as a fully established composer,

Julius Schuberth offered him new editions of a number of out-of-print early works, among them the *Abegg Variations* op. 1, *Impromptus* op. 5 and *Dauidsbündlertänze* op. 6. While Schumann accepted this offer for op. 6 and later for his *Symphonische Etüden* op. 13 and the *Grande Sonate* op. 14 (previously *Concert sans Orchestre*, both to be found on this CD), he eventually placed the *Impromptus* op. 5 with Hofmeister, who even paid Schumann a generous fee and published the *New Edition* in July 1850.

As some numbers were substantially altered, one of them (No. 4, now III) entirely rewritten and the 11th *Impromptu* dropped, new plates had to be engraved. The dedication to Friedrich Wieck was understandably dropped from the title page, even if there had meanwhile been a superficial reconciliation. The new version found increasing favour, leading to a reissue in 1863 “with an appendix, containing the variants of the first edition”. Clara Schumann, for her part, did not add the *Impromptus* op. 5 to her repertoire until 1866 and played them relatively seldom. In 1871, the publisher even presented a well-crafted arrangement for

piano trio (by Friedrich Hermann); for all that, the *Impromptu* op. 5 were never among Schumann's more popular works.

The *Impromptu über ein Thema von Clara Wieck* op. 5 presented here according to the *New Edition* of 1850 are among the most impressive of Schumann's early piano works. The fruits of the twenty-three-year-old's lessons in composition (from Heinrich Dorn) are clearly to be heard, as is his superior composing technique; and so is the model provided by Beethoven's "Eroica" Variations op. 35, with the bright idea of beginning with only the bass of the theme. Franz Liszt had alluded to this in November 1837 in his short but highly appreciative review of the work in the *Revue et Gazette Musicale de Paris*. Schumann nevertheless convincingly succeeded, with his recourse to Bach (and Beethoven) and his avoidance of all outward pomp and show, in his essay at "a new form of variation". This is shown most clearly, after many harmonic, rhythmical and technical surprises in *Impromptu* 1-9, in the last (tenth) and longest, which has the character of a finale. It proves its indebtedness to Baroque precedent

in a blazing Fugato, dramatically rising to orchestral richness of sound, only for the transfiguration – in the printed edition of 1833, that is – to die away slowly and softly in thematic fragments interrupted by rests, without a major triad in the last three bars. The 1850 version arrives at a far more conventional conclusion, by comparison, in three soft closing chords in C Major.

### **Etudes en forme de Variations op. 13**

Schumann's "Symphonic Studies" op. 13 are now among the best known, best loved and most often recorded of his revolutionary early works for piano. They survive in three often sharply divergent versions, occupying the period from the autumn of 1834 (when he began on the *Fantaisies et Finale*, or *Variations pathétiques*, handed down only in manuscript), by way of the publication of the work as *XII Etudes Symphoniques* op. 13 of 1837, to the new edition which appeared in 1852 and – in this final form – promptly entered the repertoire.

The inspiration to write this large-scale cycle of variations came from Capt. Baron von Fricken, the adoptive father

of Ernestine, to whom Schumann was betrothed at the time. The baron was an amateur flautist and composer, and had sent Schumann some variations on a theme of his own in C sharp Minor. In a letter of September 19, 1834, which has survived only as a rough draft, Schumann gives his opinion of this (sadly lost) work, enlarging in the process on his concept of the genre: "...And I have this objection to the material of the theme, namely that it is already too variational... Where the theme is concerned I have always been very strict, because the whole elaboration is based upon it... As for the variations themselves, I would make the criticism that the newer school likes to advance, that there is too much similarity of character in them. In variations, the object should always remain firmly before one, but the glass through which one sees it should be variously coloured, like the stained-glass panes one sees in parks, where the view appears now rosy as at sunset, now golden as on a sunny morning, and so on. I lay this charge actually against myself, because in the last few days I have given your theme variations of my own, which I may call 'pathetic'; yet I have sought to bring out the pathos, if it is to be found within them, in various colours."

On November 28, 1834, Schumann reported: "I am now up to the Finale of my variations. I should like to work up the Funeral March [Fricken's theme, a draft of which is headed "quasi Marcia funebre"] little by little into a truly noble triumphal procession & also introduce some dramatic interest, but cannot shake off the minor key & with one's 'intentions' in composing, one often misses the mark & grows too worldly. Should the right moment catch me again, I will submit to it like a child. I would call this composition my best, did I not know that one generally holds one's last work to be the best."

Early in the new year, on January 18, 1835, Schumann ended the work, the autograph of which really was at first headed *Variations pathétiques*, then *Fantaisies et Finale*; despite frequent crossings-out, corrections and changes in the order of the pieces, it possesses the character of a finished work, as indicated by the dedication to the wife of Baron von Fricken. The recorded performance of this version (on the double CD *Variationen* with Florian Uhlig, hänssler classic 17040) thus offers an enlightening glimpse of Schumann's workshop.

After an invitation to Breitkopf & Härtel in December 1835 to publish the work under the new title *Variations Symphoniques* was of no avail, the ambitious project was put aside for a while, nor was the famous Leipzig publisher Peters willing to print it – with a dedication to the successful new director of the Gewandhaus concerts, Schumann’s admired friend Mendelssohn – in April 1836. Eventually Haslinger in Vienna, having previously declined, agreed to publish the work as “Studies of orchestral character by Florestan and Eusebius” – as it is given in a publisher’s announcement of May 1836.

In the event, the decisive impulse that prompted the work’s final form came from Schumann’s inspirational encounter with Chopin in Leipzig on September 12, 1836. At that time, for an intimate circle that included Mendelssohn and the brothers Hermann and Raymond Härtel, his most important publishers, Chopin played his G Minor and F Major *Ballades* opp. 23 and 38 and some of the as yet unpublished *Etudes* of op. 25, greatly impressing the select company both with his composing and with his playing. Schumann noted in his

diary on September 18, 1836: “Etudes composed with great delight and excitement. At the piano the whole day.” These were the *Etudes* 3, 6-9 and 11 of the published version of 1837, some of them extremely difficult and at times quite orchestral in conception, written in emulation of Chopin only in their technical and musical demands, not at all in their style. An overload of work on both sides delayed publication of the edition under its final title *XII Etudes Symphoniques* op. 13 to June 1837 (in this version on the 2-CD set *Variationen* with Florian Uhlig, hänsler classic 17040).

It was long claimed of the brilliant closing study in D flat Major, almost in its final form even in the first version, that Schumann had quoted a Romance from Heinrich Marschner’s operatic hit *Der Templer und die Jüdin* (inspired by Walter Scott’s *Ivanhoe*, it was premiered in Leipzig in 1829) set to the words “Du stolzes England, freue dich” (proud England, rejoice) as an act of homage to the dedicatee William Sterndale Bennett (1816-1875). It was in Leipzig that Schumann made the acquaintance of the gifted English pianist and composer, whom he once

praised as “an Englishman through and through, a splendid artist, a poetic fair soul”, but their meeting was not till the autumn of 1836, when the Finale was long since complete, so the supposed quotation seems to have been a happy coincidence, of the kind much relished in the musical circles of the time. Bennett for his part, a composer who has yet to be rescued from an entirely undeserved neglect, was delighted with the work dedicated to him, writing to Schumann from Cambridge on August 26, 1837: “My dear friend, you are truly a really good fellow, to have written such an agreeable letter to me. Now, dear chap, how are things with you... I beg you, come and live with me for half a year, if you say yes, I shall collect you – Coventry & Hollier [London music publishers] will soon be printing your Etudes, I have played them very often and they have given me much pleasure...”

The publishing house of Schuberth & Comp. in Hamburg, Leipzig and New York issued an *Édition nouvelle revue par l’Auteur* in February 1852 with the new title *Études en forme de Variations*. This company is one of Schumann’s most

important and committed publishers, as already mentioned, and had acquired the rights to the work from Haslinger in 1850. The new edition, in which there are small modifications to the printed music, especially in the Finale, and where Etudes 3 and 9 are omitted, no doubt because of their huge technical challenges, is the version most often played today, albeit with an understandable preference for retaining the two deleted pieces. Five more variations from the 1835 autograph, not released by Schumann but musically very attractive, were eventually edited by Johannes Brahms and published in Berlin by Simrock in 1873, albeit with numerous amendments to the score and more or less pertinent additions to the dynamics and phrasing. The attempt to restore to the work these pieces dropped by the composer is doomed to failure, because all it does is to create an over-long, disproportioned marathon cycle that was not at all what the composer intended.

The C sharp Minor theme to which Schumann resorted in 1848 in the *Incantation* from his music to Byron’s *Manfred* (op. 115) is a work of simple and serious

beauty. A footnote in the first edition alludes to its author: *Les notes de la melodie sont de la Composition d'un Amateur*. The variations, which as he indicated in his letter to Baron von Fricken soon depart far from the theme, as soon returning to it or elaborating parts of it, show that both in the provisional and in the final versions Schumann was developing a colourful cosmos of pianistic techniques and prove him to be a master of pianistic writing and compositional form, almost justifying the (later) title "Etudes". Since he has at the same time exploited all the sonic resources of his instrument, he is entitled to use the epithet "symphonic", which does not mark a renunciation of the possibilities offered by the piano but signals an imaginative treatment evocative of orchestral sounds. As a student at the Petersburg Conservatory in 1863/64, the young Pyotr Tchaikovsky prepared sympathetic orchestrations of no. 11 and no. 12 (*Finale*). Schumann's original title, *Fantaisies et Finale*, indicates that in almost all these "variations" and particularly in the *Finale* he takes many more liberties with the theme than he was to do in the pieces he composed later.

The *Symphonische Etüden* (in their printed version of 1837) were to play a key part in Schumann's personal life: Clara Wieck put three of them on the programme of her Leipzig concert of August 13, 1837, thereby giving Schumann an unmistakable signal, after the long and painful separation imposed by her father Friedrich Wieck, of her continuing affection, which was joyfully received by him, leading to a renewed mutual declaration of betrothal.

### **Grande Sonate in F minor op. 14**

Within a year, between the end of 1835 and the end of 1836, Schumann had composed two of his most important early piano works, the *Concert sans Orchestre in F Minor* op. 14 and the *Fantasie in C Major* op. 17, two works that have much in common besides their bold outlines on a large canvas. Each of them is laid out in the form of a sonata, though the first edition does not name them as such. The title *Grande Sonate* first appears in the second (1853) edition of op. 14; op. 17 bears the title *Große Sonate* only in autograph copies. Both works are im-

pressive testimonies to how much Schumann suffered through the enforced separation from Clara Wieck; her father even forbade correspondence by letter. The *Concert sans Orchestre* op. 14 revolves round a cycle of variations on an *Andantino de Clara Wieck*; in respect of the *Fantasie* op. 17, Schumann wrote to Clara on March 18, 1838: “The first movement is surely the most passionate thing I have ever done – a deep lament over you –”

Both works are exceptionally difficult to play and are consequently dedicated to two of the most accomplished pianists of the time: the *Concert sans Orchestre* op. 14 to Ignaz Moscheles (1794-1870), Mendelssohn’s teacher and friend and a champion of the older school of pianism in the tradition of Mozart and Beethoven, and the *Fantasie* op. 17 to Franz Liszt (1811-1886), revolutionary protagonist of a new form of unbridled virtuosity that left the audience gasping in amazement. It is surely no coincidence that the beginning of the *Andantino de Clara Wieck* from op. 14, a quite simple chain of notes descending from the fifth to the tonic *Fantasie*, also dominates the first movement of the op. 17.

In the winter of 1835/36, Schumann was busy composing a *Piano Sonata in F Minor* in five movements (with two *Scherzi* in D flat Major and F Minor as the third and fourth of those five movements), which he offered to his good friend Tobias Haslinger in Vienna on February 3, 1836. Even before Haslinger accepted the work on March 30, Schumann had written on March 8 to Ignaz Moscheles, a pianist he greatly admired, to say that he wished to dedicate “a new Sonata” to him. As the publisher clearly had difficulties with the unusual form and the resultant length of the work, Schumann dropped both *Scherzi* as well as two variations in the fourth movement, *Quasi Variazioni* on the *Andantino de Clara Wieck* (first published in 1984 by Henle in Munich), and wrote a new *Finale*. The idea of calling the three-movement work a *Concerto*, or specifically *Concert sans Orchestre*, can scarcely have come from the publisher, as Schumann’s first biographer Wasielewski claimed, but must be Schumann’s own. The title is surely ironic: such a concerto makes no sense, because there is no “concertante” contest between soloist and orchestra. The precedent was set by

Bach's famous *Italian Concerto in F* BWV 971 – which appeared that very year, 1836, in a new Leipzig edition.

This much is clear from a letter of June 13, 1836, to Schumann from his publisher: "Your idea of the Concerto seems to me to be highly suited to the times (with which one should of course always keep up), and it will be my pleasure to receive same shortly, in order to proceed with it entirely as you wish. I hope that you will be satisfied, if I send this your new[est (?)] work for engraving (despite the many articles still in preparation) immediately upon receipt... In my non-binding publisher's opinion, a short foreword (of one page) should be sufficient, in which it is indicated that this Concerto has been composed for the Pianof. alone, if this cannot be express[ed (?)] with a few words on the title page itself. The material is new, is intended to be new, and to break new ground." No foreword was written; but Schumann followed the publisher's lead by adding the clarifying phrase *sans Orchestre*. Weeks later, on July 30, 1836, Schumann was able to report to Moscheles that "a Concerto for Clavier

a l o n e" would be "in your hands" within four weeks, "and then you will be surprised to see what great ideas one may have". The work actually appeared in print in September 1836.

In a famous article vital to Schumann's reputation as a composer, Franz Liszt was critical of the title in the *Paris Revue et Gazette Musicale* in November 1837, but observed: "Should one however regard the work as a 'sonata', it is rich and rewarding. The commencement and the melody of the opening Allegro are splendid; subsequently we find the same stylistic qualities that we have admired elsewhere. The Finale in particular, a kind of Toccata in six sixteenths, is an exceptionally interesting piece on account of its harmonic combinations, the strangeness of which without the exceptional speed of the movement might nevertheless hurt our ears a little."

Regardless of all debate about its unusual form, this work centres upon the *Andantino de Clara Wieck*, the original of which has been lost, with originally six, later four variations (*Quasi Variazioni* according to Schu-

mann's somewhat cryptic heading), in which the largely unaltered theme is affectionately adorned in a manner that brings out its mood of sorrowful resignation ever more clearly, up to the nine bell-like F Minor chords that ring out at the end. The theme is expressed in the first movement in the bass at first, pervading it in all conceivable transformations. It is possible with some perseverance to identify a first sonata-form movement – yet the expectations of that form are constantly subverted, through the blurring of boundaries between formal sections that proceed to develop a life of their own, through the avoidance of Classical thematic dualism and through harmonic, compositional and rhythmic experiments unique in the piano music of this period. The character of a hopeless passion, traceable in texture if not in form to Beethoven's *Appassionata* (*Sonata in F Minor* op. 57), is also recognizable in the similarly structured *Finale*, a demonic, rhythmically contorted *perpetuum mobile* in the unusual time-signature of 6/16, reminiscent even in its harmonies of a Baroque toccata, as Liszt was among the first to observe. Although exceptionally all

three movements of the *Concert sans Orchestre* are in the same key of F Minor, there is no monotony, as Schumann treads far-reaching and unaccustomed paths both in his chromaticism and in his modulations.

Like the *Impromptus* op. 5, *Davidsbündlertänze* op. 6, *Symphonische Etüden* op. 13 and *Kreisleriana* op. 16, the *Concert sans Orchestre* op. 14 is one of those early piano works which Schumann subjected to a more or less thorough revision ahead of a new edition, generally by a new publisher. In the present case there were extensive changes: the work, published in July 1853 by Julius Schuberth (Hamburg/Leipzig/New York) as *Grande Sonate (Deuxième Edition)* restores the *D flat Major Scherzo* to its original place following the first movement, which itself is somewhat modified in tempo and in its pianistic manner, and the *Finale* is notated in 2/4 time instead of 6/16 while leaving the musical substance intact. The second *Scherzo (Vivacissimo)* in F Minor with its cantabile middle section in F Major, a knotty piece rhythmically lacking any thematic interface with the central *Andantino*

*de Clara Wieck*, was finally offered to the public by Rieter-Biedermann (Leipzig/Winterthur) in 1866 in an anonymous edition by Johannes Brahms together with the original version of the closing movement of the *Sonata no. 2 in G Minor* op. 22 (*Presto passionato*).

Florian Uhlig recorded (in part as premieres) the *Concert sans Orchestre* op. 14 in the printed version of 1836, the second Scherzo edited by Brahms and the two deleted variations to the *Andantino de Clara Wieck*, together with a reconstruction of the original *Finale (Presto possibile)* in F Minor) and a newly discovered preliminary study for it (*Romanze* in F Minor) expanded from fragments by Joachim Draheim and Florian Uhlig, on the CD *Schumann und die Sonate I*, released in the Schumann bicentenary year 2010 (hänssler classic 98.603). This prompts fascinating comparisons with the *Grande Sonate* op. 14 on this CD and comes full circle in this first true complete recording of all solo piano works by Robert Schumann.

*Joachim Draheim*

## Florian Uhlig

“Florian Uhlig plays in masterly fashion. His interpretations bear comparison with the very best. This astonishingly original CD is a real event.”

*(Süddeutsche Zeitung)*

That was the assessment published by the doyen of music critics, Joachim Kaiser, of the recording of Beethoven’s piano variations released on the hänsler CLASSIC label in 2009. Since then, Florian Uhlig has recorded some 15 other releases on the same label, all of which have received high praise in the international journals and won awards (e.g. German Record Critics’ Prize): complete works for piano and orchestra of Robert Schumann and Dmitri Shostakovich, piano concertos by Ravel, Poulenc, Françaix, Debussy and Penderecki, and Ravel’s and Schumann’s complete works for solo piano. 17 CDs (in 15 volumes) are scheduled for the Schumann cycle, 16 of which have already been released.

Florian Uhlig was born in Düsseldorf and gave his first piano recital at the age of twelve. He studied in London at

the Royal College of Music and the Royal Academy of Music, finishing with the concert diploma. He was also influenced by working with Peter Feuchtwanger and by his research towards a PhD thesis at the University of London on the role of the performer in the context of musical genre.

Florian Uhlig reconciles contradictions in an unusual manner. On the one hand, he is rooted in the German music tradition, which is associated with seriousness, style and structure, while on the other, his many years in London have led him to develop more of an individual approach to musical works than is usual on the “continent”: pointed liberties, eccentric combinations of repertoire and curiosity about rare works.

Florian Uhlig made his orchestral debut at the Barbican in London in 1997. Since then he has appeared at leading concert halls across the world, performing with orchestras like the BBC Symphony Orchestra, the Beijing Symphony Orchestra, the Deutsche Radio Philharmonie, the Dresden Philharmonie, the Hong Kong Sinfonietta, the

Polish Radio Symphony Orchestra, the Simón Bolívar Youth Orchestra of Venezuela, the National Symphony Orchestra of Taiwan, the Bavarian Radio Chamber Orchestra, the Stuttgart Chamber Orchestra and the Vienna Chamber Orchestra. He has worked with conductors like Krzysztof Penderecki, Josep Caballé, Claus Peter Flor, Eivind Gullberg Jensen, Kristjan Järvi, Michael Sanderling and Gerard Schwarz.

Florian Uhlig has performed at the Beethoven Festivals of Bonn and Warsaw, Lorin Maazel's Castleton Festival, the Menuhin Festival in Gstaad, the Hong Kong Arts Festival, the Mecklenburg-Vorpommern Festival, France Musique Paris, the Schleswig-Holstein Music Festival, the Schwetzingen Festival and the Vienna Festwochen. In addition to his solo activities Florian Uhlig is much in demand as a chamber musician and lieder pianist. He was the last partner of the legendary baritone Hermann Prey.

In 2009, Florian Uhlig founded the Johannesburg International Mozart Festival in South Africa. As Artistic Director, he has since then guided the

fortunes of the two-week music festival, which presents symphony and choral concerts as well as chamber and solo recitals featuring top-class ensembles and artists, additionally exerting important influences in the fields of interdisciplinary projects, contemporary music, the promotion of young artists and social integration.

Beginning with the summer semester of 2014, Florian Uhlig was appointed Professor of Piano at the Musikhochschule Carl Maria von Weber in Dresden. Since 2019 he holds the same position at the Musikhochschule Lübeck. He holds master classes in Germany, Great Britain, Canada, Hong Kong, South Korea, China and Switzerland.

Florian Uhlig was accorded Associate-ship of the Royal Academy of Music in London in May 2015.

[www.florian-uhlig.com](http://www.florian-uhlig.com)

**Aufnahmedatum / Recording dates:**

14.-16.09.2020

**Aufnahmeort / Recording venue:**

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

**Tonmeister und Schnitt / Producer and Editor:** Mike Purton

**Tontechniker / Recording Engineer:** Tony Faulkner

**Konzeption und Texte / Concept and liner notes:** Dr. Joachim Draheim

**Instrument:** Steinway D

**Foto / Photo:** Marco Borggreve

**Booklet editing:** SME

**Übersetzung / English Translation:**

Janet and Michael Berridge, Berlin

**Design:** Birgit Fauseweh



© & © 2021 by hänssler CLASSIC / Profil Medien GmbH

info@haensslerprofil.de, www.haensslerprofil.de

Manufactured in Austria

**HC17041**