

Schumann

Variationen

Impromptus sur une Romance de Clara Wieck op. 5

Variationen über das Glöckchen-Thema • Exercices

Etudes Symphoniques op. 13 • Geistervariationen

hänssler
CLASSIC

Schumann

Variationen

Florian Uhlig

Piano



Robert Schumann (1810-1856)

CD 1

60:33

Impromptus sur une Romance

de Clara Wieck op. 5

(1833, erschienen | published 1833)

1	Nr. 1 Un poco Adagio – Romanza	1:28
2	Nr. 2	0:29
3	Nr. 3 Espressivo	0:43
4	Nr. 4	0:42
5	Nr. 5	1:06
6	Nr. 6	1:13
7	Nr. 7 Presto	0:49
8	Nr. 8	0:39
9	Nr. 9	1:32
10	Nr. 10	0:59
11	Nr. 11 Allegro con brio	1:46
12	Nr. 12 Vivace	4:11

Etüden in Form freier Variationen

über ein Beethoven'sches Thema *

(1833 ?, Fragment, rekonstruiert von Joachim Draheim, z. T. erschienen 1976 | 1833 ?,
Fragment, reconstructed by Joachim Draheim,
published in part 1976)

13	Nr. 1	0:30
14	Nr. 2	0:50
15	Nr. 3 Molto moderato	0:50
16	Nr. 4	1:34
17	Nr. 5	0:45
18	Nr. 6 Passionato	0:43
19	Nr. 7 Idee aus Beethoven (2. Satz der Sinfonie Nr. 6 F-Dur op. 68 „Pastorale“)	1:45

20	Nr. 8 Moderato	1:00
21	Nr. 9 Fragment, ausgeführte Version aus einer zweiten, unvollständigen Niederschrift von 1833 (?)	1:40
22	Nr. 10 Prestissimo	0:42
23	Nr. 11 Legato, teneramente (Die letzten sechs Takte ergänzt in der Erstausgabe: München 1976, Henle, hrsg. von Robert Münster <i>The final six bars expanded in the first edition:</i> <i>Munich 1976, Henle, ed. Robert Münster)</i>	0:41

Fantaisies et Finale sur un thème

de M. le Baron de Fricken

(Variations pathétiques, Erste Fassung der
 Symphonischen Etüden op. 13; 1834/35,
 erschienen 2014, z. T. 1873 |
*Variations pathétiques, first version of the
 Symphonic Studies op. 13; 1834/35,*
published 2014, in part 1873)

24	Thème: Adagio	3:11
25	Fantaisie 1 Grave (Etude 1 der Druckfassung op. 13)	1:44
26	Fantaisie 2 (Etude 2)	2:59
27	Fantaisie 3 (ed. Brahms 1873, Nr. 1)	1:56
28	Fantaisie 4 (ed. Brahms 1873, Nr. 2)	2:31
29	Fantaisie 5 (Etude 5)	1:14
30	Fantaisie 6 (ed. Brahms 1873, Nr. 3)	1:53
31	Fantaisie 7 (z. T. ed. Brahms 1873, Nr. 5)	4:16
32	Fantaisie 8 (Fragment, ergänzt von Joachim Draheim)	2:30
33	Fantaisie 9 (Etude 4)	1:04
34	Fantaisie 10 (ed. Brahms 1873, Nr. 4)	3:11
35	Finale (Etude 12)	7:04

CD 2 67:07

- [1] **Variationen G-Dur über ein eigenes Thema** 3:57
(1831/32, ungedruckt, Übertragung von Joachim Draheim 2019 | *1831/32, in manuscript, version by Joachim Draheim 2019*)
- [2] **Variationen über das Glöckchen-Thema („La Campanella“ von Paganini) *** 4:29
(1831/32, fragmentarische Skizzen, ergänzt von Joachim Draheim | *1831/32, fragmentary sketches, expanded by Joachim Draheim*)

Variationen über ein Thema von Beethoven *

(2. Version, Fragmente, Auswahl der in den anderen beiden Versionen nicht mehr erscheinenden Variationen)
(*Version 2, fragments, selection of the variations not found in the other two versions*)

- [3] **Etude mignonne** 0:57
(aus dem Skizzenbuch III, Fragment, ergänzt von Joachim Draheim, 1833, erschienen 2010 | *from Skizzenbuch III, fragment, expanded by Joachim Draheim, 1833, published 2010*)
- [4] **Var. 4** 0:59
- [5] **Var. 5 Cantando** 0:57
- [6] **Var. 7** 1:01

- [7] **Variationen über ein Thema von Schubert („Sehnsuchtswalzervariationen“)** 6:08
(1833/34, nach den Manuskripten rekonstruiert und ergänzt von Andreas Boyde, erschienen 2000 | *1833/34, reconstructed from manuscript and expanded by Andreas Boyde, published 2000*)
Maestoso – 1. Variation (L'istesso tempo) –
1. Ritornell (Più lento) – 2. Variation –
2. Ritornell – 3. Variation (Burla) –
3. Ritornell – 4. Variation –
4. Ritornell (Un poco passionato) – 5. Variation

Exercices („Etüden in Form freier Variationen über ein Beethoven'sches Thema“)

(3. und vollständige Version, 1835 ?, erschienen 1976) |

3rd and complete version; 1835 ?, published 1976)

- [8] 1. Un poco maestoso 0:53
- [9] 2. 0:30
- [10] 3. 0:48
- [11] 4. Molto moderato 1:19
- [12] 5. 1:50
- [13] 6. Presto 0:46
- [14] 7. 1:29

15	Variationen über ein Nocturne von Chopin	3:57
	(1835/36, erschienen 1992, ergänzt und herausgegeben von Joachim Draheim <i>(1835/36, published 1992, expanded and edited by Joachim Draheim)</i>)	
	Lento (Thema) – Marcato (Var. 1) – Con sentimento (Var. 2) – Var. 3	

XII Etudes Symphoniques op. 13

(1835/36, erschienen 1837 |

1835/36, published 1837)

16	Thème: Andante	1:33
17	Etude 1: Un poco più vivo	1:17
18	Etude 2	3:46
19	Etude 3: Vivace	1:23
20	Etude 4	0:58
21	Etude 5: Scherzando	1:15
22	Etude 6: Agitato	0:55
23	Etude 7: Allegro molto	1:09
24	Etude 8: Sempre marcatisimo	2:15
25	Etude 9: Presto possibile	0:36
26	Etude 10: Con energia sempre	1:16
27	Etude 11: (gis-Moll)	2:05
28	Etude 12: Allegro brillante	6:34

Thema Es-Dur mit Variationen („Geistervariationen“)

*(1854, erschienen 1939, korrekt ediert 1995) |
(1854, published 1939, correctly edited 1995)*

29	Thema: Leise, innig	1:40
30	Var. 1	1:30
31	Var. 2 Canonisch	1:35
32	Var. 3 Etwas belebter	2:01
33	Var. 4 (g-Moll)	1:43
34	Var. 5	2:51

Florian Uhlig, Klavier

*** Erstaufnahme | *Premiere recording***

Robert Schumann Sämtliche Werke für Klavier 14

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 (*Impromptus* op. 5, *Davidsbündlertänze* op. 6, *Symphonische Etüden* op. 13, *Concert sans Orchestre* bzw. *Sonate f-Moll* op. 14 und *Kreisleriana* op. 16) in zwei mehr oder weniger divergierenden Fassungen publiziert hat, ist es sehr problematisch, unter dem Etikett „Gesamtaufnahme“ nur eine dieser Fassungen einzuspielen oder gar sie 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 (*Geistervariationen*) 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.

Robert Schumann und die Variation

Schumann hat sich zeitlebens mit der Variationsform, einer für das 19. Jahrhundert zentralen Gattung, namentlich auf dem Gebiet der Klaviermusik, auseinandergesetzt. Sein erstes gedrucktes Werk waren 1831 die *Abegg-Variationen* op. 1;

das letzte Werk, an dem er vor und nach dem Ausbruch seiner Krankheit im Februar 1854 arbeitete, die *Variationen über ein eigenes Thema in Es-Dur*. Dass er in seinen frühen Werken gelegentlich den Titel „Variationen“ mied und stattdessen „Impromptus“ oder „Etudes Symphoniques“ schrieb – das Andantino aus der *Klaversonate g-Moll* op. 22 ist eine Variationsfolge, ohne dass dies überhaupt erwähnt wird –, hat seinen Grund sicherlich in dem schlechten Ruf der Gattung. Die seichten und oberflächlich brillanten Variationen, meist über beliebte Opern-melodien oder Lieder, die in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts ungeheuer verbreitet waren und deren Verfasser (Hüntten, Herz, Kalkbrenner u. v. a.) Schumann bald erbittert bekämpfte, bilden sozusagen das negative Gegenbild zu Schumanns Bemühungen um diese Form, die andererseits einem genialen Autodidakten, der er lange war, bequeme Entfaltungsmöglichkeiten bot.

So begann Schumann schon 1828 eine Reihe von Variationszyklen nach Themen der Komponisten, die er am meisten bewunderte und denen er die entscheidenden Impulse für sein eigenes Schaffen verdankte. Es waren dies Prinz Louis Ferdinand von Preußen (*Variationen zu 4 Händen*

über e. Thema von Prinz Louis [Schlußsatz des Klavierquartetts f-Moll op. 6], 1828), Carl Maria von Weber (*Variationen zum Preziosamarsch*, 1831), Niccolò Paganini (*Variationen zum Glöckchentema* [‘La Campanella’], 1831/32), Franz Schubert (*Sehnsuchtswalzervariationen*, 1833/34), Ludwig van Beethoven (*Etüden in Form freier Variationen* [über das Allegretto aus der 7. Symphonie], 1833-1835) und schließlich Frédéric Chopin (*Variations sur un Notturno de Chopin*, 1835/36). Dass alle diese zum Teil sehr ambitionierten Projekte letztlich Fragmente blieben (oder wie die vierhändigen *Variationen über ein Thema des Prinzen Louis Ferdinand* bis auf winzige Reste verlorengingen), hängt wohl damit zusammen, dass Schumann sich den großen Meistern der Vergangenheit und den beiden berühmten Zeitgenossen Paganini und Chopin gegenüber befangen fühlte, während er Variationen nach eigenen Themen (z. B. *Abegg-Variationen* op. 1, *Variationen G-Dur*) oder aus seinem unmittelbaren musikalischen Umfeld (z. B. *Impromptus sur une Romance de Clara Wieck* op. 5, *Etudes Symphoniques* op. 13) meist ohne größere Probleme zu vollenden wusste.

Die *Variationen über ein Thema des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen* für

Klavier zu vier Händen, von denen ich 2010 einen Ergänzungsversuch im Konzert vorgelegt habe, kommen für diese Aufnahme mit Florian Uhlig nicht in Frage, die *Variationen über den Zigeunermarsch aus Webers Preciosa* sind so rudimentär und skizzenhaft notiert, dass eine Vervollständigung – die schon versucht wurde – wenig sinnvoll erscheint, die *Abegg-Variationen* op. 1 (*Thème sur le nom „Abegg“ varié*) finden sich bereits auf Vol. 2 dieser Reihe (Schumann – Der junge Virtuose, mit Florian Uhlig, hänssler classic CD 98.632). Alle übrigen genannten Variationswerke werden auf dieser Doppel-CD, zum Teil erstmals bzw. erstmals in sinnvoller Zusammenstellung, präsentiert.

Variationen über das Glöckchenthema (Paganini)

Schumanns steiniger Weg bis zum endgültigen Entschluss, sich ausschließlich der Musik zu widmen, ist durch drei persönliche Begegnungen mit herausragenden Musikerpersönlichkeiten der Zeit entscheidend beeinflusst worden. Als Achtjähriger sah er im August 1818 bei einem Kuraufenthalt mit seiner Mutter in Karlsbad den damals im Zenit seines Ruhms stehenden Pianisten Ignaz Moscheles bei einem Konzert hinter ihm sitzen – dies weckte erst-

mals in ihm den Wunsch, ein großer Pianist zu werden. Dass er Moscheles, den er viele Jahre später kennen und schätzen lernte, damals spielen hörte, ist einer der vielen lange verbreiteten Irrtümer der auch sonst oft unzuverlässigen Schumann-Biographik. Zehn Jahre später, Ende März 1828, traf und hörte Schumann erstmals seine spätere Frau Clara Wieck, die damals erst acht Jahre alt war, aber schon eine fertige Pianistin, die ein halbes Jahr später erstmals im Leipziger Gewandhaus auftrat.

Den entscheidenden Anstoß, das ihm aufgezwungene ungeliebte Jurastudium, das er ohnehin mehr als halbherzig betrieb, aufzugeben, dürfte aber ein Konzert des legendären „Teufelsgeigers“ Niccolò Paganini am 11. April 1830 in Frankfurt am Main gegeben haben, zu dem Schumann mit seinem Freund Töpken aus Heidelberg anreiste. Schumann war vom Spiel des Geigers, dessen technisches Vermögen, etwa im Einsatz von Doppelgriffen, Flageolets und Pizzikato-Effekten, alles bisher Dagewesene in den Schatten stellte und immer einen Hauch von Zirkensik hatte, sowohl fasziniert als auch abgestoßen. Im Tagebuch ist sowohl von „Entzücken“ wie vom „Zweifel am Ideal der Kunst u. s.[einem] Mangel an der grossen, edeln priesterischen Kunstruhe“ die Rede.

Jedenfalls reizte ihn Paganini „aufs Aeufßerste zum Fleiß“, wie er später bekannte, was sich sowohl in einem verstärkten Interesse für die Klaviertechnik und ihre Möglichkeiten äußerte als auch in dem Versuch, Variationen über das „Campanella“-Thema (Schlussatz des *Violinkonzerts Nr. 2 h-Moll* op. 7) zu schreiben, die allerdings über Ansätze nicht hinaus kamen. Es handelt sich um das Rondothema des letzten Satzes aus dem *Violinkonzert h-Moll*, jenem berühmten *La Clochette* oder auch *La Campanella* betitelten Stück, das durch Liszts artistische Klavierbearbeitung (*Grandes Etudes de Paganini, Nr. 3*, im Druck 1851 Clara Schumann gewidmet, die das Stück nie spielte!) noch populärer wurde, als es ohnehin schon war. Hiervon zeugen zum Beispiel auch Werke wie *Marche et Rondo pour le Piano-forte sur la Clochette de Paganini* op. 63 von Henri Herz oder triviale Adaptionen unter Titeln wie *Paganini-Walzer mit Glöckchen* oder *Glöckchen-Walzer über [ein] Thema von N. Paganini* für Klavier. Das vollständige Konzert erschien erst 1851, 11 Jahre nach dem Tode des Geigers, der seine Bravourstücke eifrig gehütet hatte. Ob Schumann es bei Paganinis Konzert in Frankfurt gehört und aus welcher Quelle er die Noten kennengelernt hat, ist unklar – es gab unautorisierte Druckausgaben in bearbeiteter Form.

In Schumanns Tagebuch sind am 13. Oktober 1831 „Variationen zum Glöckchentema [sic!] u. zum Preziosamarsch“ unter der Überschrift „An Plänen für die Zukunft steht oben an“ notiert – somit stammen die erhaltenen Skizzen wahrscheinlich aus der Zeit nach dem 13. Oktober 1831 bis zum Ende von Schumanns Kompositionsunterricht bei Heinrich Dorn (April 1832). In den Studien- (oder Skizzen-)büchern I, III und V (heute im Besitz der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn) finden sich ein (vielleicht sogar nach dem Gehör aufgezeichnetes) schlichtes Notat des Themas, ein Fragment von 12 ½ Takten, zwei winzige Entwürfe zu einer *Introduction*, von denen der eine mit *Tutti* überschrieben ist, was auf eine geplante Fassung für Klavier und Orchester (wie bei den *Abegg-Variationen* op. 1) schließen lässt, der zweite (2 ½ Takte) mit *Adagio*, dazu eine in vier Systemen notierte Kanonstudie über den Themenkopf und sechs Anfänge (zwischen 3 und 10 Takten) von Variationen, die sich teilweise überschneiden und bei denen oft nur die rechte Hand notiert ist.

Ein solches Werk ergänzen zu wollen, ist ein gewagtes Unterfangen. Ich habe daher – als Kostproben und faszinierenden Einblick in Schumanns experimentelle

Werkstatt – die mit *Adagio* überschriebene *Introduktion* mit 1 ½ Takten ergäntzt, das Thema (nach dem Erstdruck des Violinkonzerts von 1851) mit 22 Takten im Stil von Schumanns Bearbeitung zu Ende geführt und versucht, nur drei der Variationen in enger Anlehnung an das Thema zu vervollständigen. Dabei habe ich nur die Variationen ausgewählt, deren Muster, Klaviersatz und Thematik so deutlich ausgeprägt waren, dass eine Weiterführung sinnvoll erschien. Da es sich um Variationen handelt, die an eine Vorlage gebunden sind und in denen es immer wieder Wiederholungen gibt, ist die Anzahl der spekulativ ergänzten Takte um einiges geringer, als das folgende Schema zeigt: Var. 1: 10 originale von 58 Takten, Var. 2: 6 von 47 Takten, Var. 3: 3 ½ von 32 Takten.

In den *Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini* op. 3 (1832, erschienen 1832) und den noch freieren und anspruchsvolleren *6 Etudes de concert pour le Pianoforte composées d'après des Caprices de Paganini* op. 10 (1833, erschienen 1835), beide enthalten auf der CD „Schumann – Der junge Virtuose“ mit Florian Uhlig (hänssler classic CD 98.632), ist Schumanns „Paganini-Erlebnis“ dann noch eindrucksvoll kompositorisch verarbeitet worden. Aus dieser Zeit stammt

wohl auch die Bemerkung „Paganini ist der Wendepunkt der Virtuosität.“ (aus der Aphorismen-Sammlung *Aus Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein*). Wie lange der Eindruck von Paganinis Geigenspiel und Kompositionen, der ja auch viele andere Komponisten nachhaltig prägte (Rossini, Liszt, Chopin, Stephen Heller, Brahms und Rachmaninow etwa), bei Schumann nachwirkte, zeigt die Tatsache, dass er noch in der Heilanstalt in Endenich eine Klavierbegleitung zu Paganinis legendären *24 Capricci per violino solo* op. 1 schrieb, nachdem er die Nummern 1 und 24 schon im Oktober 1853 für ein Konzert seines Schützlings, des genialen jungen Geigers Joseph Joachim, mit Clara Schumann am 29. Oktober 1853 in Düsseldorf in dieser Weise bearbeitet hatte.

Variationen über ein eigenes Thema G-Dur

Etwa zur selben Zeit, in der Schumann an den Fragment gebliebenen Variationen über das Campanella-Thema von Paganini und den Marsch aus *Preciosa* von Weber arbeitete, also Ende 1831/Anfang 1832, vollendete er Variationen über ein eigenes Thema in G-Dur, deren dreiseitiges Autograph (heute in der Pierpont Morgan Library New York und bisher als Ganzes nicht veröffentlicht) am Ende auf den 4. Januar 1832 datiert ist. Es handelt sich also nicht um ein Fragment, wie unter anderem im verdienstvollen Schumann-Werkverzeichnis von Margit L. McCorkle (Mainz 2003, S. 670) behauptet wird. In seinem Projektenbuch notierte Schumann: „1831 (Leipzig) ... Variationen üb[er] e.[in] Originalthema f.[ür] Cl.[avier] in G-Dur.“ Ansonsten gibt das kurze Stück Rätsel auf: das Autograph hat keinen Titel, nur die Tempoangabe *Andante*, über dem 2. Takt steht „Mit Gott.“, eine für ihn in Zusammenhang mit einer Komposition sehr ungewöhnliche Bemerkung.

Befand sich Schumann damals – er war aus dem Hause Wieck ausgezogen, wegen seiner „Erlahmung der rechten Hand“ schien die Pianistenkarriere in weite Ferne

gerückt, der Kompositionsunterricht bei Heinrich Dorn befriedigte ihn nur teilweise – in einer Lebenskrise, die er, wie auch später in seinem Leben, durch intensives Komponieren zu bewältigen suchte? Einen Tag nach Beendigung der Variationen, am 5. Januar 1832, heißt es im Tagebuch: „Der Künstler muß sich immer im Gleichgewicht mit dem Außenleben halten; sonst geht er unter, wie ich. Das Genie hat für das Talent hindernde Kraft u. warum? Das Schändliche der Nachahmung ist nicht in der Form oder Figur, sondern im Abstreben des Charakters oder des Stammgefühls.“

Das durch seine weiten Sprünge, seine unruhige Harmonik und seine starken dynamischen Kontraste eher untypische, sarabandenartige achttaktige Thema geht ohne Einschnitte in die aneinander geketteten sechs Variationen über, die wiederum von starken Kontrasten geprägt sind und sich sehr bald sehr weit vom Thema entfernen. Der achte Takt des Themas ist zugleich der erste Takt der ersten Variation in G-Dur, die kontrapunktisch angelegt ist und bruchlos in die zweite Variation (mit nachschlagenden Sechzehnteln) übergeht. Eine kurze Überleitung führt zu den Variationen 3 und 4 in Es-Dur, die mit skurrilen lombardischen

Rhythmen überraschen. Ebenso kurz und improvisatorisch ist der Übergang zu den Variationen 5 und 6 in H-Dur (!), deren kantable Melodie von nachschlagenden Triolen-Achteln, zum Teil mit Übergriff der Hände, begleitet wird – ein Muster, das Schumann später noch oft verwenden sollte. Die sechste Variation steigert sich dramatisch, u. a. mit Tonleitern in der linken Hand, bis zu einer bombastischen Wiederholung des Themas, nun wieder in G-Dur, die sich aber bald als decrescendierende kurze Coda entpuppt, wobei die Takte 78-83 auf die 5. Variation der zweiten Version der Beethoven-Etüden/Variationen (CD 2, Track 5) vorausweist, die wiederum 1853 unter dem *Titel Leides Ahnung* in den *Albumblättern* op. 124 als Nr. 2 veröffentlicht wurde (auf der CD „Robert Schumann: Charakterstücke II“ mit Florian Uhlig, händsler classic 17039). Der experimentelle Charakter und die Kürze dieser sich an Beethoven und noch älteren Vorbildern orientierenden Variationen, die zwar technisch schwierig, aber gänzlich frei von der seichten und oberflächlichen Brillanz der damaligen Mode-Variationen eines Hüntens, Herz und Kalkbrenner sind, die Schumann so sehr verabscheute, haben vermutlich dazu geführt, dass das Werk unveröffentlicht blieb.

Impromptus sur une Romance de Clara Wieck op. 5

Über die 1833 entstandenen 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 [um 1832/33] 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 technisch sehr anspruchsvolles Variationswerk schrieb (*Romance variée* op. 3) und im August 1833 ihm widmete, das aber schon 1830 in seinem Tagebuch notiert worden war.

Das Thema scheint somit ein musikalisches Gemeingut der 14jährigen 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. Möglicherweise war auch geplant, die *Impromptus* op. 5 Friedrich Wieck zu seinem Geburtstag am 18. August zu überreichen. 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. 1-2 und 4-5 in der Musikzeitschrift *Caecilia* (1834) nicht mehr als sein Befremden zu äußern, ohne auf Einzelheiten überhaupt einzugehen: „Nicht versagen darf ich aber dem (wie ich wiederholt voraussetze, j u n g e n) Componisten das Zeugnis, dass aus seinen – nicht sowohl unreifen, als vielmehr im Treibhaus vorzeitigen Haschens nach Ausserordentlichkeit gereiften Productionen dennoch so viel Genialität hervorblückt, 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.“

Auch eine 1850 im selben Verlag erschienene „Neue Ausgabe“ unter dem Titel *Impromptus über ein Thema von Clara Wieck* (aus begreiflichen Gründen ohne die Widmung an Friedrich Wieck!), in der die meisten Variationen umgearbeitet und teilweise ganz neu gefasst wurden und das 11. Impromptu entfiel, fand wenig Anklang, auch nicht, als man 1863 diese Ausgabe „mit einem Anhang, die Varianten der ersten Ausgabe enthaltend“, nochmals auflegte. Clara Schumann nahm die *Impromptus* erst 1866 in ihr Repertoire auf und spielte sie sehr selten, der Verleger hatte auch mit Bearbeitungen (für Klavier zu 4 Händen und für Klaviertrio) wenig Glück.

Die hier in der ersten Fassung von 1833 eingespielten *Impromptus sur une Romance de Clara Wieck* op. 5 gehören aber dennoch zu den eindrucksvollsten frühen Klavierwerken Schumanns. Dass der Drei- und zwanzigjährige 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. Schumann gelang aber, durch den Rückgriff auf Bach (und Beet-

hoven) 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 1-11 vor allem in dem letzten (zwölften) und längsten, das Finalcharakter hat. Es weist mit einem fulminanten Fugato, das sich dramatisch steigert, mehr als deutlich auf barocke Vorbilder, wächst zu orchestraler 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.

Variationen über ein Thema von Schubert („Sehnsuchts-walzervariationen“)

Zu den frühesten musikalischen Eindrücken, die den genialen Autodidakten Schumann nachhaltig prägten, gehört die Begegnung mit der Musik Franz Schuberts, der ja nur 13 Jahre älter war. Emil Flechsig, Schumanns enger Freund und Zimmernachbar während der Leipziger Studienzeit (1828/29) erinnert sich später: „Für den damals erst

bekannt werdenden Schubert faßte er eine rasende Vorliebe und schaffte alles an, was von ihm zu haben war. Bei den Polonaisen mußte ich den Baß spielen und bekam viel Rüffel wegen meines unzulänglichen Spieles. Als Schubert im nächsten Winter starb, geriet er bei der ersten Nachricht seines Todes in solche Aufregung, daß ich ihn die ganze Nacht schluchzen hörte.“ Ähnliches berichtete der Gymnasiallehrer Fritz Täglichsbeck dem Schumann-Biographen Wasielewski: „Franz Schubert in Wien war so eben gestorben. Durch Schumann lernte ich ihn in seiner Genialität zuerst kennen und verstehen. Robert spielte vorzugsweise gerne und schön Schubert'sche Walzer, auch spielten wir vierhändige Sachen von Franz Schubert, sowie auch einige Versuche von Robert Schumann, worunter ich mich einer äußerst schwungvollen vierhändigen Polonaise noch ganz deutlich erinnere, ohne daß mir gerade die Motive klar vor Augen stehen.“

Wie aus diesen Zeugnissen hervorgeht, waren es zunächst weniger die Lieder, die schon zu Lebzeiten des Komponisten zumindest in Wien und nach seinem Tod sehr bald überall seinen Ruhm begründeten, die aber Schumann meist etwas später kennenlernte und über die er sich

kaum äußerte, sondern die zwei und vierhändigen Klavierwerke (u. a. *Wandererfantasie C-Dur* op. 15/D 760, *Sonate G-Dur* op. 78/D 894, *Moments musicaux* op. 94/D 780, *Valses nobles* op. 77/D 969, 6 *Polonaisen* op. 61/D 824 und 4 *Polonaisen* op. 75/D 599 für Klavier zu 4 Händen, *Variationen über ein Thema aus der Oper „Marie“ von Hérold* op. 82, Nr. 1/D 908 sowie das *Klaviertrio Es-Dur* op. 100/D 929), die ihn begeisterten und von denen er zum Teil nachweislich die Noten besaß. Diese Stücke spielte er allein und zusammen mit seinen Studienfreunden in Leipzig und Heidelberg immer wieder. Die vierhändigen Polonaisen inspirierten ihn zu den im August und September 1828 entstandenen 8 *Polonaisen* op. III für Klavier zu 4 Händen, die erst 2001 korrekt ediert wurden und in denen er das verehrte Vorbild trotz kleinerer satztechnischer Ungeschicklichkeiten an Kühnheit und Phantasie um einiges übertrifft, die vierhändigen Variationen waren wahrscheinlich das Muster für die verlorenen *Variationen über ein Thema des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen* (1828).

Am 2. März 1829 ist im Tagebuch eine „glückliche Fantasie über den Sehnsuchtswalzer“ vermerkt. Es handelt sich hier um die früh berühmt gewordene, gelegent-

lich sogar Beethoven zugeschriebene Nr. 2 der *Original-Tänze für das Piano-Forte* op. 9/D 365, die bereits Ende 1821 erschienen waren und weite Verbreitung erlangt hatten. Im Studien- bzw. Skizzenbuch I (1831/32) und II (1833 ?) finden sich winzige Spuren der späteren Variationen, über die es im sog. Projektenbuch, bezogen auf das Jahr 1833, heißt: „*Variationen über den Sehnsuchtswalzer von Schubert f.[ür] Cl.[avier].*“ Den letzten Anstoß zur Komposition haben möglicherweise die *Variations concertantes sur la Valse funèbre de François Schubert für Klavier und Orchester* op. 14 seines engsten musikalischen Jugendfreundes, des Pianisten, Komponisten und Mitbegründers der *Neuen Zeitschrift für Musik* Ludwig Schuncke (1810-1834) gegeben.

Er lernte das hochvirtuose und technisch sehr schwierige Werk schon im Frühjahr 1834 vor der Drucklegung im selben Jahr kennen, urteilte allerdings in seiner Rezension 1836 folgendermaßen darüber: „Was die Konzertvariationen vom seligen Ludwig Schuncke anlangt, so muß man sie den glänzendsten Klavierstücken der neuesten Zeit beizählen... Der seltene, sinnende Virtuos am Klavier sieht überall durch. Instrumentneues, Schwerübendes, Scharf-kombiniertes findet man auf jeder Seite.

An Idee stehen sie freilich gegen seine andern Arbeiten zurück, und er kannte meine Ansicht gar wohl, nach der es mir immer unpassend geschienen, so herzinnige Themas als den Fr. Schubertschen ‚*Sehnsuchtswalzer*‘ zu so Heldenstücken zu verarbeiten. Jedenfalls überragen sie im musikalischen Satz die meisten der neueren Bravoursachen.“

Es scheint, als ob Schumanns Variationen fast ein Gegenmodell zu denen von Schuncke darstellen. Am 4. September 1834 schrieb er an seine Freundin und enge Vertraute, die Pianistin Henriette Voigt (die wenig später den kranken Schuncke bis zu seinem Tod am 7. Dezember 1834 pflegte und der 1839 die *Klaversonate g-Moll* op. 22 gewidmet wurde) und bemerkte mitten im seelischen Durcheinander wegen der wohl für seine Umgebung unerwarteten Verlobung mit Ernestine von Fricken, einer damals 17-jährigen Pianistin und Schülerin von Friedrich Wieck: „Verzeihung wegen des Ringes! [Verlobungsring für Ernestine von Fricken, um den sich Henriette Voigt kümmern sollte?] Edelsteine ziehen Geistesfunken aus, sagt man; es haben sich auch unter ihn viel musikalische Namen begeben, die ich ‚*Scenen*‘ nennen will. Eigentlich sind’s Liebeslilien, die der *Sehnsuchtswalzer* zu-

sammenhält. Die Zuneigung verdient und schätzt nur eine As dur-Seele, mithin eine, die Ihnen gliche, mithin Sie allein, meine theure Freundin.“

Das hier angesprochene Werk blieb unvollendet und ist in drei autographen Handschriften überliefert. Die erste (im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, vier Notenseiten), wohl nachträglich vielleicht von Schumann, auf 1832/33 datiert, trägt den Titel (*Sehnsuchtswalzervariationen*). *Scènes musicales sur un thème connu, dédiées à Mad. Henriette Voigt* und enthält drei vollständige und zwei unvollständige Variationen, dazu vier unvollständige achttaktige Ritornelle. Das zweite Autograph mit zwei beschriebenen Notenseiten (New York, Pierpont Morgan Library) beginnt mit einer mit *Moderato* überschriebenen Einleitung, aus der später mit nur geringen Modifikationen das *Préambule* des *Carnaval* op. 9 wurde. Die dritte Handschrift in derselben Bibliothek, die fast Reinschriftcharakter hat, aber nach einer Seite abbricht, bietet das *Moderato*, diesmal mit der Tempoangabe *Maestoso* (im *Carnaval*: *Quasi Maestoso*!), und wie die zweite, die erste Variation vollständig. Die Handschriften 2 und 3 enthalten jeweils noch einige Takte eines

Ritornells, allerdings nicht desselben. Die zweite Handschrift hat fast denselben Titel wie die erste, aber bereits eine Opuszahl, nämlich 10, was auf die Ernsthaftigkeit dieses geplanten Werks weist, die dritte ist mit *Scènes mignonnes* überschrieben.

In keinem der drei Manuskripte wurde das Thema von Schubert notiert, was in der sehr speziellen Art dieses Variationszyklus begründet ist: es sind Variationen über ein „*thème connu*“, das sich im Verlauf des Werks erst allmählich zu erkennen gibt, die sehr frei sind und zum Teil nur einzelne Motive und harmonische Wendungen des melodisch wenig profilierten, aber harmonisch ungemein farbigen Walzers aufgreifen, in dessen zweitem achttaktigen Teil von as-Moll über H-Dur und E-Dur nach fes-Moll (!) moduliert wird, so dass das „bekannte“ Thema nur hin und wieder im komplexen, technisch schwierigen, aber gänzlich unbrillanten Klaviersatz bruchstückweise anklingt.

Im Jahre 2000 legte der Pianist Andreas Boyde auf einer CD, in Konzerten und einer Ausgabe (*Robert Schumann: Variationen über ein Thema von Schubert – Sehnsuchtswalzervariationen*). Nach den Manuskripten rekonstruiert und ergänzt

von Andreas Boyde, Hofheim/Leipzig 2000, Friedrich Hofmeister) einen überzeugenden Ergänzungsversuch vor. Er nimmt als Grundlage das erste Autograph mit fünf Variationen und vier Ritornellen und kombiniert es mit den beiden anderen, die nur die wunderbar bombastische Introduction, die einen ironischen Kontrast zu den eher zarten Variationen bildet, und den Anfang der Variationsreihe enthalten. Dabei gab es noch Änderungen in der Reihenfolge der Ritornelle, die oft sehr wirkungsvolle Kontraste zu den Variationen darstellen. Letztlich liegt die Anzahl der Takte, die ganz oder in einer Hand ergänzt werden müssen, bei ungefähr 15, was bei einer Gesamtlänge von 128 Takten sehr wenig ist. Dass Schumann dieses auch in seinem Oeuvre ziemlich allein dastehende ungewöhnliche Variationswerk nicht beendet hat, hängt wohl auch mit seiner in diesen Jahren (1834-1836) sich wandelnden Musikauffassung zusammen, die nun weniger auf raffinierte Introversion und subtile poetische Anspielungen, sondern mehr auf verständliche formale Strukturen, pianistischen Glanz und letztlich Erfolg im damaligen Musikleben zielte. Dies trifft etwa auf den bald nach dem Abbruch der Arbeit an den *Sehnsuchtswalzervariationen* begonnenen *Carnaval* op. 9 zu, dessen elektrisierendes

Préambule ja schon fertig war, und der dann sogar den Untertitel *Scènes mignonnes* bekam.

Beethoven-Variationen

Die beinahe religiöse Beethoven-Verehrung des jungen Schumann, die er mit den meisten Musikern seiner Generation teilte, bezog sich in erster Linie auf die neun Sinfonien, die er durch Konzertbesuche und eifriges Partiturstudium nährte. Zwischen 1833 und 1835 kam sie außerdem in einem ambitionierten Kompositionsplan zum Ausdruck, nämlich Etüden in Variationsform (oder Variationen in Etüdenform) über das *Allegretto a-Moll* aus der 7. *Symphonie A-Dur* op. 92, einem der bekanntesten Sinfoniesätze Beethovens, dem Friedrich Silcher sogar einen kitschigen Text unterlegte. Es existieren drei Versionen des Werks: zwei fragmentarische mit 9 bzw. 11 Variationen und dem Titel *Etuden in Form freier Variationen über ein Beethoven'sches Thema* bzw. *Etudes basées sur un Thème de Beethoven composées pour le Piano-forte et dédiées à mon amie Clara Wieck* und eine vollständige, aber nur 7 Variationen umfassende Reinschrift mit dem Titel *Exercices*, die von Clara Schumann auf 1833 datiert ist und sich heute im Besitz der Bayerischen

Staatsbibliothek München befindet. Das Autograph mit 9 Variationen liegt ebenfalls in der Bayerischen Staatsbibliothek München, das mit den 11 Variationen ist im *Studien- bzw. Skizzenbuch IV* (Universitäts- und Landesbibliothek Bonn) enthalten. In seinem *Projektenbuch* notiert Schumann für das Jahr 1835: „...*Etuden über ein Beethoven'sches Thema* (letzteres sehr unschöne Idee) in den Wintermonaten in's Reine geschrieben“. Sicher handelt es sich aber hier um die genannte Reinschrift, bei der mit 1833 der Beginn der Komposition festgehalten wurde. Das Werk wurde erst 1976 bei Henle in München von Robert Münster mustergültig ediert, hat aber immer noch nicht Eingang ins Repertoire gefunden.

Dies liegt weniger an seiner musikalischen Qualität als an der letztlich nicht ganz ausgereiften Gestalt des Zyklus, in der die technischen Aspekte der Etüde doch etwas zu sehr in den Vordergrund treten, was wohl auch in Schumanns Augen eher eine „sehr unschöne Idee“ war. Der Versuch, aus allen drei Manuskripten eine hybride Aufführungsversion herstellen zu wollen, den schon einige Pianisten und Pianistinnen in fahrlässiger Weise und mit wenig Erfolg unternommen haben, ist von vornherein zum Scheitern verurteilt, da

Schumann Variationszyklen selbst sorgfältig zu disponieren pflegte – eine Arbeit, die Nachgeborene nicht nachträglich so einfach auf sich nehmen können und dürfen.

Wir haben uns bei dieser Neuaufnahme aber nicht nur auf die von Schumann autorisierte Reinschrift mit nur 7 Variationen beschränkt, die zwar etwas kurz ist, aber eine in sich schlüssige und abwechslungsreiche Dramaturgie erkennen lässt, sondern auch die erste Version mit insgesamt 11 Variationen (das Fragment der 9. Variation wurde durch die vollständige Fassung aus der zweiten Version ersetzt, die 11. Variation vom Herausgeber Robert Münster ergänzt) sowie eine Auswahl aus der zweiten Version der Etüden, die in keiner der anderen Zyklen vorkommen, zusammen mit einer von mir ergänzten *Etude mignonne* aus dem Skizzenbuch III vorgelegt. Bei keinem der drei Variationswerke ist das Thema notiert – es war wie Schuberts *Sehnsuchtswalzer* bekannt und erscheint meist nach einiger Zeit so unmissverständlich deutlich, dass eine Vorstellung als banal erscheinen müsste – der einleitende a-Moll-Quartsextakkord vom Anfang des Beethovenschen Satzes in der ersten und dritten Version steht für das ganze Thema.

Variationen über ein Nocturne von Chopin

In dem 1838 bei Tobias Haslinger in Wien erschienenen Erstdruck sind die *Kreisleriana* op. 16, eines von Schumanns kühnsten Klavierwerken, „*Seinem Freunde Herrn F. Chopin zugeeignet*“, der sich 1840 mit der Dedikation der *Ballade F-Dur* op. 38 revanchierte, obwohl er Schumanns Enthusiasmus für seine Kompositionen und seine Person nur sehr bedingt erwidern konnte. Schumann begrüßte den noch unbekannten polnischen Pianisten und Komponisten schon 1831, als dieser nach Paris übersiedelt war, mit dem berühmten „Hut ab, ihr Herren, ein Genie“ und nannte ihn später „den kühnsten und stolzesten Dichtergeist der Zeit“.

Wahrscheinlich zwischen den beiden flüchtigen, aber Schumann tief beeindruckenden persönlichen Begegnungen mit Chopin im September 1835 und im September 1836 in Leipzig entstanden die Fragment gebliebenen *Variations sur un Notturmo de Chopin* (so die Überschrift im Autograph im Robert-Schumann-Haus Zwickau – das Thema sind die ersten 27 Takte des von Schumann besonders geschätzten *Nocturne g-Moll* op. 15, Nr. 3), die erst 1992 in einer textkritischen Aus-

gabe von Joachim Draheim bei Breitkopf & Härtel in Wiesbaden ediert wurden, die auch für diese Aufnahme herangezogen wurde. Von den drei fortlaufend aneinander geketteten „Charaktervariationen“ im Beethovenschen Sinne beginnt die zweite als Kanon und steigert sich dramatisch, die dritte ist sehr frei gestaltet und nicht ganz vollständig. Sie wurde vom Herausgeber mit 8 Takten ergänzt, um den Zyklus aufführbar zu machen. Es besteht kein Zweifel, dass der vollendete Zyklus mehr als drei Variationen enthalten hätte.

Fantaisies et Finale / XII Etudes Symphoniques 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 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 Themas 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 verschieden gefärbtes sein, ähnlich wie es in Parken aus buntem Glase zusammengesetzte Scheiben giebt, wodurch die Gegend jetzt rosaroth wie im Abendglanz, 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. Erfaßt mich abermal der günstige Augenblick, so will ich mich wie ein Kind ihm hingeben. Ich würde diese Composition meine beste nennen, wüßt’ ich nicht, daß man meist gerade seine letzte Arbeit für die beste hielte.“

Am 18. Januar 1835 beendete Schumann das Werk, das im Autograph (heute im Musée Royale de Mariemont in Morlanwelz-Mariemont/Belgien) 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 erlaubt somit einen aufschlussreichen Blick in Schumanns Werkstatt, der allerdings nicht ganz unproblematisch ist, da die Handschrift nur sehr wenige dynamische Angaben und Tempobezeichnungen enthält. Der Grund liegt darin, dass dieses Manuskript als Vorlage für eine Kopistenabschrift gedacht war, mit der Anweisung „Ohne alle Vortragsbezeichnung abzuschreiben“, in die Schumann dann seine Angaben eintragen wollte – doch diese Abschrift ist leider nicht erhalten. Die zwei einzigen Tempoangaben für das Thema (Adagio) und die erste *Fantaisie* (Grave) weichen zum Beispiel von der Druckversion von 1837 (*Andante* bzw. *Un poco più vivo*) erheblich ab.

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: „Etuden 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 teilweise extrem schwierig, teilweise 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 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 Fassung, 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, wird heute meistens gespielt, wobei man allerdings meist zu Recht 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. Dass die filigrane Variation 5 in Des-Dur zunächst eine Variation, dann aber eigentlich nur der später gestrichene

Mittelteil der Etüde 10 war, wurde dabei nicht erwähnt. Der Versuch, diese vom Komponisten ausgeschiedenen Stücke nachträglich in das Werk einzufügen, wie dies bis vor kurzem sehr oft geschah, 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 Urheber 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 Tschaikowsky 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 herausnehmen als dies in den später komponierten Stücken der Fall war.

Die *Symphonischen Etüden* haben 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.

Variationen Es-Dur (1854)

Am 7. November 1853 kam es nach langen Querelen zu einem endgültigen Zerwürfnis zwischen Schumann und dem Vorstand des *Allgemeinen Musikvereins* in Düsseldorf, wobei er sein Amt als städtischer Musikdirektor unter Protest niederlegte. Seit dem 4. November 1853, an dem er zwei der von Clara Schumann vernichteten *Fünf Romanzen für Violoncello und Klavier* komponierte, bis zum 17. Februar 1854 hat Schumann nachweislich nichts komponiert, was allerdings nicht voreilig als Schaffenskrise, ausgelöst durch das unrühmliche Ende seiner Amtstätigkeit, interpretiert werden darf. Die Schaffenspause hatte zunächst ganz pragmatische Gründe. Schumann war mit Korrespondenz, Korrekturen und der Vorbereitung der höchst erfolgreichen Konzertreise beschäftigt, die ihn mit seiner Frau Clara vom 23. November bis zum 22. Dezember 1853 durch Holland führte, bei der er sowohl als Komponist wie auch als Dirigent so große Erfolge hatte, dass die für beide Seiten peinliche und leidige Düsseldorfer Affäre beinahe vergessen wurde. Im Januar 1854 beschäftigte er sich intensiv mit seinem *Dichtergarten*, einer Sammlung von Äußerungen großer Dichter über Musik; eine ebenfalls erfolgreiche und anre-

gende Konzertreise mit Clara nach Hannover vom 17. bis zum 30. Januar 1854 bot natürlich keine Gelegenheit zum Komponieren.

Erst im Februar 1854 zeigten sich die ersten Symptome der Krankheit, die in die Katastrophe führen sollte. „Abends sehr starke u. peinliche Gehörraff[ek]tion.“ heißt es am 10. Februar 1854, „Traurige Nacht (Gehör= u. Kopfleiden).“ am 11. Februar und „Wunderbare Leiden.“ am 13. Februar im *Haushaltbuch*. In Clara Schumanns Tagebuch lesen wir u.a.: „Freitag, den 17., nachts, als wir nicht lange zu Bett waren, stand Robert wieder auf und schrieb ein Thema auf, welches, wie er sagte, ihm die Engel vorsangen; nachdem er es beendet, legte er sich nieder und phantasierte nun die ganze Nacht, immer mit offenen, zum Himmel aufgeschlagenen Blicken; er war des festen Glaubens, Engel umschweben ihn und machen ihm die herrlichsten Offenbarungen, alles das in wundervoller Musik; sie riefen uns Willkomm zu, und wir würden beide vereint, noch ehe das Jahr verflossen, bei ihnen sein. ... Der Morgen kam und mit ihm eine furchtbare Änderung! Die Engelstimmen verwandelten sich in Dämonenstimmen mit gräßlicher Musik; sie sagten ihm, er sei ein Sünder, und sie wollen ihn

in die Hölle werfen, kurz, sein Zustand wuchs bis zu einem förmlichen Nervenparoxysmus; er schrie vor Schmerzen (denn wie er mir nachher sagte, waren sie in Gestalten von Tigern und Hyänen auf ihn losgestürzt, um ihn zu packen), und zwei Ärzte, die glücklicherweise schnell genug kamen, konnten ihn kaum halten. ... Montag, den 20., verbrachte Robert den ganzen Tag an seinem Schreibtisch, Papier, Feder und Tinte vor sich, und horchte auf die Engelstimmen, schrieb denn wohl öfter einige Worte, aber wenig, und horchte immer wieder. Er hatte dabei einen Blick voll Seligkeit, den ich nie vergessen kann; und doch zerschnitt mir diese unnatürliche Seligkeit das Herz ebenso, als wenn er unter bösen Geistern litt. ... Die nächstfolgenden Tage blieb es immer dasselbe, immer abwechselnd gute und böse Geister um ihn, aber nicht mehr immer in Musik, sondern oft nur sprechend. Dabei aber hatte er so viel Klarheit des Geistes, daß er zu dem wundervoll rührenden, wirklich frommen Thema, welches er in der Nacht des 17. niedergeschrieben, ebenso rührende, ergreifende Variationen machte ...“

Nach den Erinnerungen von Schumanns Düsseldorfer Konzertmeister Ruppert Becker kam die Inspiration zu dem Thema von Franz Schubert, einem der musikalischen

Hausgötter Schumanns: „Während einer Stunde, die ich mit ihm zubrachte [am 24. Februar], unterhielt er sich ganz vernünftig – ausgenommen, daß er mir erzählte, die Gestalt Franz Schuberts sei ihm erschienen, habe ihm eine herrliche Melodie geschickt, die er auch aufgeschrieben, und über die er Variationen componirt habe.“ Dass das Thema vage Anklänge an frühere Kompositionen Schumanns (*Frühlings Ankunft* op. 79, Nr. 20, Mittelteil von *Vogel als Prophet* op. 82, Nr. 7, langsamer Satz des *Violinkonzerts d-Moll*) aufweist, ist bis zum Überdruß konstatiert worden, aber kein Grund dafür, ihm Originalität und Eigenständigkeit abzusprechen.

Am 27. Februar war Schumann nach Claras Tagebuch gerade dabei, die Variationen „aufs Reine“ zu schreiben, und bei der fünften und letzten angelangt, als er, obwohl ständig unter Aufsicht, heimlich das Zimmer verlassen konnte, zur Rheinbrücke lief und sich in den Fluss stürzte. Er wurde gerettet und nach Hause gebracht; der hochschwangeren Clara glaubte man den Selbstmordversuch verschweigen zu müssen, von dem sie erst nach seinem Tode erfuhr. Sie durfte ihn aber nicht mehr sehen und zog zu ihrer Freundin Rosalie Leser. Am folgenden Tage, dem 28. Februar, schickte er ihr die fertige Abschrift der

Variationen mit der Bitte, sie Rosalie Leser vorzuspielen. Diese Tatsache und das eigenhändige Widmungsblatt „*Thema / mit Variationen / für das Pianoforte / Clara / gewidmet*“ sprechen dafür, dass Schumann diese Komposition als gültig und abgeschlossen betrachtete, zumal eine Kopistenhandschrift aus dem Jahre 1855 existiert, die Schumann noch selbst korrigiert hat.

Clara Schumann hielt dieses unter so tragischen Umständen entstandene letzte Werk ihres Mannes aus begreiflichen Gründen streng unter Verschluss und gestattete nur widerwillig, dass Johannes Brahms, seit dem März 1854 ihr unentbehrlicher Freund und Lebensgefährte, der die *Haushaltbücher* weiterführte und sich um die Kinder kümmerte, wenn sie auf Konzertreise war, 1861 das Thema für seine *Variationen über ein Thema von Robert Schumann für Pianoforte zu vier Händen* op. 23 verwendete und dieses ergreifende „Tombeau“ der von ihm heimlich verehrten Tochter Julie widmete und das Thema 1893 im von ihm betreuten Supplementband der Schumann-Gesamtausgabe veröffentlichte.

Brahms schrieb dazu die bewegenden Worte: „Das dieses Heft abschliessende ‚Thema‘ ist ganz eigentlich Schumann’s

letzter musikalischer Gedanke. Er schrieb es am 17. Februar 1854 und fügte noch fünf Variationen hinzu, von deren Mitteilung hier abgesehen wird. Sagt doch gerade an dieser Stelle die leise innige Melodie genug. Wie ein im Entschweben freundlich grüssender Genius spricht er uns an, und wir gedenken mit Verehrung und Rührung des herrlichen Menschen und Künstlers.“ Erst 1939 wurden die Variationen von Karl Geiringer bei Hinrichsen in London mit vielen Lesefehlern veröffentlicht; die erste textkritische Ausgabe erschien sogar erst 1995 bei Henle in München, herausgegeben von Wolf-Dieter Seiffert.

Betrachtet man das später mit dem eher hinderlichen Beinamen *Geistervariationen* gebrandmarkte Werk unvoreingenommen und ohne ständig an die Begleitumstände seiner Entstehung zu denken, so wird man feststellen, dass Schumann hier stilistisch und vor allem im Klaviersatz an die *Gesänge der Frühe* op. 133 anknüpft und keinerlei Zeichen von kompositorischem Unvermögen zeigt. Die Variationen bleiben zwar meist metrisch und harmonisch ganz nahe an dem choralartigen Thema, das an den ersten der *Gesänge der Frühe* erinnert, bieten aber im Detail eine Fülle von subtilen klanglichen und rhythmischen Feinheiten. Man denke an das Spiel

von Duolen gegen Triolen in der 1. Variation, die freie kanonische Verarbeitung der 2. Variation, die in der 4. Variation, dem Minore in g-Moll, klanglich gespreizt wird, was an die Werke des Jahres 1845 mit der „Fugenpassion“ erinnert. Die „Choralbearbeitung“ der 3. Variation weist im Klaviersatz auf den späten Brahms voraus. Die zahlreichen unerhörten Sekundreibungen der 5. Variation betreten noch entschiedener klangliches Neuland, während die nachschlagenden Zweunddreißigstel den jungen Schumann ins Gedächtnis rufen, etwa den des *Blumenstücks* op. 19.

Es ist wohl kein Zufall, dass Schumann seine Laufbahn als Komponist mit den brilliant-verspielten und doch schon so „poetischen“ *Abegg-Variationen* op. 1 für Klavier begann und sie mit einem Variationszyklus für Klavier beschloss, der so gar nicht mehr nach Wirkung auf die Außenwelt strebt, sondern nur noch ein intimer musikalischer Dialog mit seiner geliebten Frau Clara ist, mit der er ja kurz vor dem vorläufigen Abschluss der Komposition nicht mehr sprechen durfte. Stellt man beide Werke einander gegenüber, möchte man kaum glauben, dass sie vom selben Komponisten in einem Abstand von kaum 25 Jahren geschrieben wurden.

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 20 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 Deutschen 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

Robert Schumann Complete Works for Piano 14

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 audacious specula-

tion, 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.

Robert Schumann and the Variation

Schumann wrote variations all his life; the variation form was a central 19th-century genre, notably in the field of piano music. His first published work was the *Abegg Variations* op. 1 of 1831; the last, on which he was working before and after the

emergence of his illness in February 1854, his *Variations on an original theme* in E flat major. He sometimes avoided the title “Variations” for his early works, calling them “Impromptus” or “Etudes Symphoniques” instead (the Andantino of the G minor Piano Sonata op. 22 is a set of variations, without being named as such), and this is surely because the genre had acquired a bad name for itself. The shallow and superficially brilliant variations – usually on popular opera melodies or songs – that were all the rage in the 1830s, put together by composers (Hüntten, Herz, Kalkbrenner and many more) soon to be the subject of fierce criticism from Schumann, represent the antithesis of Schumann’s efforts to master a form that offered ample scope to the imagination of a self-taught genius, such as he long remained.

Accordingly, Schumann embarked as early as 1828 on a series of variation cycles on themes by the composers whom he most admired and to whom he was grateful for the key insights that they gave him for his own work: Louis Ferdinand, Prince of Prussia (“Variations for four hands on a theme by Prince Louis” from the last movement of his F minor Piano Quartet

op. 6, 1828), Carl Maria von Weber (“Variations on a march from Preziosa”, 1831), Niccolò Paganini (“Variations on the Bell Theme” *La Campanella*, 1831/32), Franz Schubert (“Yearning Waltz Variations”, 1833/34), Ludwig van Beethoven (“Studies in the form of free variations” on the Allegretto from his Seventh Symphony, 1833-1835) and Frédéric Chopin (“Variations on a nocturne” op.15/3 in G minor, 1835/36). True, these ambitious projects remained fragmentary (or in the case of the Louis Ferdinand variations were lost save for mere scraps), and that is surely because Schumann stood in awe of the great masters of the past and his famous contemporaries Paganini and Chopin, whereas he had no great difficulty in completing variations on themes of his own (Abegg Variations op. 1, Variations in G major) or by those close to him (*Impromptus sur une Romance de Clara Wieck* op. 5, *Etudes Symphoniques* op. 13).

The four-handed Louis Ferdinand variations that I conjecturally expanded for concert performance in 2010 are not suitable for this recording by Florian Uhlig, and the “Variations on the gypsy march from Weber’s *Preciosa*” are so sketchy and rudimentary that completion

– which has been attempted in the past – would appear futile; the Abegg Variations op. 1 (*Thème sur le nom Abegg varié*) are in Vol. 2 of this series (“Schumann, the young virtuoso”, Florian Uhlig, händsler CLASSIC CD 98.632). All the other sets of variations mentioned here are presented on this double CD, many of them for the very first time (absolutely or in their first workable form).

Variations on the Bell Theme (Paganini)

Schumann’s arduous path towards his eventual decision to devote his life to music was crucially influenced by three personal encounters with great musicians of his time. At the age of eight, in August 1818, he was at a concert with his mother in the spa at Karlsbad when he discovered the pianist Ignaz Moscheles, then at the height of his fame, sitting behind him – and resolved to be a great pianist. In years to come, he would get to know Moscheles and admire his work, but the story that he heard him play on that occasion is one of the many oft-repeated errors made in the notoriously unreliable accounts of Schumann’s life. Ten years later, at the end of March 1828, Schumann met and for the

first time heard his wife-to-be, Clara Wieck, then just eight years old but already an accomplished pianist, who was to perform in the Leipzig Gewandhaus later that year.

The watershed experience that made him give up the law studies that were forced upon him, uncongenial work to which he gave rather less than his full attention, was undoubtedly a concert by the legendary “devil’s fiddler” Niccolò Paganini on April 11, 1830 in Frankfurt am Main, where Schumann had journeyed from Heidelberg with his friend Töpken. Schumann was both fascinated and repelled by the violinist’s playing, his technical prowess, his double-stopping, flageolet-notes and pizzicato effects, artistry that far outshone all that he had hitherto heard and that always had a touch of the circus act about it. His diary entries speak both of “echantment” and of “doubt in the artistic ideal ... a lack of the great, noble priestly immanence of art”.

Be that as it may: Paganini inspired him “to the utmost diligence”, as he later confessed, which was evident both in a renewed interest in piano technique and its potential and in the venture of writing

variations on the Campanella theme (Violin Concerto in B minor no. 2 op. 7), destined never to advance beyond the preliminary stage. It is the rondo theme from the last movement of the B minor concerto, a piece that became famous as *La Clochette* or *La Campanella*, and grew more popular still thanks to Liszt's artistic piano arrangement (*Grandes Etudes de Paganini*, No. 3, published in 1851 with a dedication to Clara Schumann – who never played the piece!). Its enormous popularity is evident from works like *Marche et Rondo pour le Piano-forte sur la Clochette de Paganini* op. 63 by Henri Herz or trivial piano adaptations with such titles as “Paganini Waltz with La Campanella”. The complete concerto was first published in 1851, eleven years after the death of the soloist, who had jealously kept his bravura pieces to himself. Whether Schumann heard it at Paganini's concert in Frankfurt and how he had gained access to the music is not known – unauthorized editions did exist in modified form.

Schumann's diary of October 13, 1831 notes “Variations on the Bell Theme & the Preziosa March” beneath the heading “Among Plans for the Future, the foremost are” – thus the surviving sketches

most likely date from the winter months between that diary entry and the end of his composition lessons with Heinrich Dorn (April 1832). His study (or sketch) books I, III and V (now held by the Universitäts- und Landesbibliothek in Bonn) contain a brief notation of the theme (perhaps even written down from what he had heard), a fragment of twelve and a half bars, two tiny drafts of an *Introduction*, one of them headed *Tutti* (suggesting a planned version for piano and orchestra as with the *Abegg Variations* op. 1), the other (2 ½ bars) marked *Adagio*, and a four-stave draft of a study in canon on the theme and six beginnings (between 3 and 10 bars) of variations that sometimes overlap one another and often give only the right hand.

Expanding such a work is a bold undertaking. Accordingly – as “tasters” and fascinating glimpses into Schumann's experimental workshop – I added 1 ½ bars to the *Adagio* Introduction, completed the theme (modelled on the first edition of the Violin Concerto of 1851) with 22 bars in the style of Schumann's arrangement and ventured upon a completion of just three of the variations in close conformity with the theme. I selected those variations

whose pattern, keyboard writing and theme were clear enough to justify a continuation. As these variations follow an existing model and feature constant repeats, the number of speculative bars is appreciably shorter than the following figures might suggest: Var. 1: 10 original out of 58, Var. 2: 6 out of 47, Var. 3: 3 ½ out of 32 bars.

In the Studies for the Pianoforte on Caprices by Paganini op. 3 (1832, pub. 1832) and the even freer and more demanding *6 Etudes de concert pour le Pianoforte composées d'après des Caprices de Paganini* op. 10 (1833, pub. 1835), both included on the Florian Uhlig CD "Schumann, the young virtuoso" (hänssler CLASSIC 98.632), Schumann clearly gave full rein to his "Paganini moment", with suitably impressive results. This is the period to which his observation "Paganini is the turning-point of virtuosity" (from his collection of aphorisms credited to "Master Raro, Florestan and Eusebius") must be dated. How long he was influenced by Paganini's playing and composing, which clearly had a lasting effect on many other composers (such as Rossini, Liszt, Chopin, Stephen Heller, Brahms and Rachmaninov) is clear from the fact that

even at Endenich, he was writing a piano accompaniment to Paganini's legendary *24 Capricci per violino solo* op. 1, having already thus arranged the first and last in October 1853 for a concert by his protégé, the brilliant young violinist Joseph Joachim, with Clara Schumann in Düsseldorf on October 29 that year.

Variations on an original theme in G major

At about the same time as Schumann was working on his fragmentary "Variations on *La Campanella* by Paganini" and the "March from *Preciosa* by Weber", late in 1831 or early in 1832, he completed a set of variations on a theme of his own in G major, the three-page autograph of which (now in the Pierpont Morgan Library in New York and yet to be published complete) is dated January 4, 1832 at the end. This work is not a fragment, then, as asserted in the serviceable catalogue of Schumann's works by Margit L. McCorkle (Mainz 2003, p. 670). Schumann noted in his project book: "1831 (Leipzig) ... Variations on an original theme f.[or] Cl.[avier] in G major." There are few other clues to the work. The autograph manuscript has no title, only the tempo marking *Andante*; above

the second bar is written “Mit Gott.” (with God), a highly unusual remark for him in the context of a composition.

Did that come at a time when Schumann – gone from the Wieck household, a career as concert pianist a remote prospect since the “disability of his right hand”, composition lessons with Heinrich Dorn less than entirely satisfying – was at a critical point in his life, which as later in life he sought to overcome by composing intensively? The day after he finished the variations, on January 5, 1832, he wrote in his diary: “The artist must always keep a balance with his outward life; otherwise he will go under, like me. Genius exerts a power that hinders talent, and why? The shame of imitation is not in the form or figure, but in the theft of the character or prevalent emotion.”

The sarabande-like eight-bar theme, distinctive for its wide intervals, restless harmonies and strong dynamic contrasts, moves without a break into the chain of six variations, marked in their turn by strong contrasts and soon very far from the theme. The eighth bar of the theme is also the first of the contrapuntal opening variation in G major, which runs on

without a break into the second variation (with echoing semiquavers). A brief transition leads to Variations 3 and 4 in E flat major, with their surprising Lombardic rhythms. There is an equally brief and improvisatory transfer to Variations 5 and 6 in the remote key of B major, whose songful melody is accompanied by staggered triplet quavers, sometimes with crossed hands – a pattern that Schumann was to return to frequently. The sixth variation builds up dramatically, with scales in the left hand at times, to a bombastic repetition of the theme, now back in G major, which soon reveals itself to be a short coda decrescendo, with bars 78-83 pre-saging Variation 5 of the second version of the Beethoven Studies/Variations (CD 2, track 5), which for its part emerged in 1853 entitled “Leides Ahnung” (premonition of sorrow) as no. 2 of the op. 124 *Albumblätter* (on the CD “Robert Schumann: Character Pieces II” with Florian Uhlig, hänssler classic 17039). The experimental character and sheer brevity of this set of variations, orientated towards Beethoven and still older models, that for all their technical difficulty are utterly free from the shallow and superficial brilliance of the fashionable variations by Hüntten, Herz, Kalkbrenner and their like that

Schumann so abominated, must have militated against the work's publication.

Impromptus sur une Romance de Clara Wieck op. 5

Schumann was to write of his *Impromptus sur une Romance de Clara Wieck* op. 5 of 1833, published later that year by Friedrich Hofmeister in Leipzig and 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 almost I was 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 seems to have formed a musical bond between the 14-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. It may also have been their plan to present the *Impromptus* op. 5 to Friedrich Wieck as a present for his birthday on August 18. 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 op. 1-2 and 4-5 in the music publication *Caecilia* (1834) to do more than show himself taken aback, without being specific in any way: "However, I may not deny the (as I repeatedly note, y o u n g) 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 art."

A “New Edition” of 1850 from the same publisher entitled *Impromptus über ein Thema von Clara Wieck* (without the dedication to Friedrich Wieck, needless to say) – in which the variations were mostly revised and sometimes completely recast and Impromptu 11 was omitted – fared no better, not even when the work appeared yet again in 1863 “with an Appendix, containing the Variants of the first Edition”. Clara Schumann did not add the Impromptus to her repertoire until 1866 and played them very rarely; nor did arrangements (for piano four hands and for piano trio) bring their publisher much reward.

For all that, the *Impromptus sur une Romance de Clara Wieck* op. 5 performed here in the first version of 1833 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 seen, as is the model provided by Beethoven’s “Eroica” Variations op. 35, with the bright idea of beginning with only the bass of the theme. 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 vari-

ation”. This is shown most clearly, after many harmonic, rhythmical and technical surprises in Impromptus 1-11, in the last (twelfth) 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 draws to a far more conventional close, all things considered.

Variations on a theme by Schubert (“Yearning Waltz” Variations)

Among the earliest musical impressions that shaped the autodidactic genius Schumann was his encounter with the music of Franz Schubert, who was his senior by only 13 years. Emil Flechsig, Schumann’s close friend and neighbouring roomer during their student days in Leipzig (1828/29), later recalled: “He developed a passionate preference for Schubert, who was just beginning to be better known, and he acquired everything of his that was to be had. In the Polo-

naises, I had to play the bass, and was much upbraided for my inadequate playing. When Schubert died the following winter, he was so agitated at the first news of his death that I heard him sobbing the whole night." High-school teacher Fritz Täglichsbeck gave a similar account to Schumann biographer Wasielewski: "Franz Schubert had just died in Vienna. It was through Schumann that I first appreciated all his genius. Robert liked to play Schubert waltzes, and we played four-hand pieces of Franz Schubert's and some efforts by Robert Schumann, among which I quite clearly remember a really lively four-hand Polonaise, without being able to call the actual motifs to mind at the moment."

As these testimonies indicate, Schumann was not drawn in the first place to Schubert's Lieder, though these had won their composer lasting fame even in his lifetime, at least in Vienna, and ever more widely after his death; they came to his attention rather later and Schumann said very little about them. What caught his fancy, and often motivated him to acquire the printed music, were the works for piano solo and duo such as the "Wanderer" Fantasy in C major op. 15/D760, the Sonata in G major op. 78/D894, the

Moments musicaux op. 94/D780, *Valses nobles* op. 77/D969, 6 Polonaises op. 61/D824 and 4 Polonaises op. 75/D599 for piano four hands, Variations on a theme from Hérold's opera *Marie* op. 82 no. 1/D908 and the Piano Trio in E flat major op. 100/D929). These were pieces that he played again and again, on his own and together with his fellow-students in Leipzig and Heidelberg. The four-handed Polonaises inspired him to write his own 8 Polonaises op. III for piano four hands in August and September 1828; first correctly edited in 2001, they clearly surpass their revered model in boldness and imagination despite minor awkwardness in the writing. Schubert's Hérold variations op. 82 no. 1 / D929 were probably the model for Schumann's lost "Variations on a Theme by Prince Louis Ferdinand of Prussia" (1828).

Schumann's diary entry of March 2, 1829 mentions a "happy Fantasy on the *Sehnsuchtswalzer*". This "Yearning Waltz" is a work that soon became famous and was even sometimes attributed to Beethoven, no. 2 of the *Original-Tänze für das Piano-Forte* op. 9/D365, published at the end of 1821 and widely circulated over the next few years. The first (1831/32) and second (1833 ?) study (or sketch) books

kept by Schumann contain minuscule traces of the later variations, mentioned for 1833 in his project book: "Variations on the *Sehnsuchtswalzer* by Schubert f.[or] Cl.[avier]". The final composing impetus may have been provided by the *Variations concertantes sur la Valse funèbre de François Schubert* for piano and orchestra op. 14 by the closest musical friend of his youth, the pianist, composer and co-founder of the *Neue Zeitschrift für Musik* Ludwig Schuncke (1810-1834).

Schumann grew familiar with the highly virtuosic and technically very difficult work early in 1834 before its publication later that year, concluding in his 1836 review: "As for the Concert Variations of the late Ludwig Schuncke, one must number them among the most sparkling piano pieces of recent years... The rare, reflective virtuoso at the keyboard shines through everywhere. Instrumental innovation, hard-to-practise passages, abrupt combinations, will be found on every page. As an idea, admittedly, it takes second place to his other works, and he was well aware of my view that it was unsuitable to work up such heartfelt themes as Fr[anz] Schubert's *Sehnsuchtswalzer* into such Herculean works. In the manner in

which they are written, nevertheless, they surpass most of the latest bravura pieces."

It seems as if Schumann's variations were almost a contrary model to those by Schuncke. On September 4, 1834, he wrote to his friend and close confidante, the pianist Henriette Voigt (who was to tend the sick Schuncke till his death on December 7 that year, and to whom Schumann dedicated his Second Piano Sonata in G minor op. 22), and his feelings must have been in a whirl on account of his unexpected engagement to Ernestine von Fricken, then a 17-year-old pianist and pupil of Friedrich Wieck: "Forgive me for the ring! [had Robert asked Henriette Voigt to find a suitable engagement ring for Ernestine von Fricken?] Precious stones strike sparks of inspiration, it is said; they include many musical designations, which I will call 'Scenes'. Actually it is "love-lilies" (agapanthus) that hold the *Sehnsuchtswalzer* together. Affection deserves and values only an A flat major soul, thus one resembling you, thus you alone, my dear friend."

The work described here was left unfinished and has been handed down in three autograph manuscripts. The first (now in

the Berlin Staatsbibliothek – Preussischer Kulturbesitz, four pages of music), presumably dated retrospectively, perhaps by Schumann, to 1832/33, bears the title (*Sehnsuchtswalzervariationen*). *Scènes musicales sur un thème connu, dédiées à Mad. Henriette Voigt* and contains three complete and two incomplete variations, together with four incomplete eight-bar ritornellos. The second autograph of two notated pages of music (New York, Pierpont Morgan Library) begins with an introduction headed *Moderato*, which would later, with slight modification, become the *Préambule* to *Carnaval* op. 9. The third manuscript, also in the Pierpont Morgan Library, is almost like a fair copy but breaks off after only one page, giving the *Moderato* (this time with the tempo marking *Maestoso*; in *Carnaval: Quasi Maestoso*) and, as in the second, the first variation complete. Manuscripts 2 and 3 both include a few bars of a ritornello, different in each MS. The second manuscript has almost the same title as the first, but is given the opus number 10, indicating that the work was seriously planned for publication; the third is headed *Scènes mignonnes*.

None of the three manuscripts contains Schubert's theme, due to the very special

nature of this set of variations: these are variations on a "known theme" (*thème connu*) that only gradually emerges in the course of the work, variations that are very free and at times merely pick up isolated motifs and harmonic shifts of the waltz with its inconspicuous melody and extraordinary colourful harmony, with a modulation in the second eight-bar section from A flat minor by way of B major and E major to the outlandish key of F flat minor, so that the "known" theme is glimpsed in passing only now and again in the complex, technically difficult, altogether unbrilliant piano writing.

In the year 2000, pianist Andreas Boyde laid down a credible enlargement of the existing music on CD, in concert and in a published edition (Robert Schumann: *Variationen über ein Thema von Schubert – Sehnsuchtswalzervariationen*. Reconstructed from the manuscripts and expanded by Andreas Boyde, Hofheim/Leipzig 2000, Friedrich Hofmeister). He takes as his starting-point the first autograph with its five variations and four ritornellos and combines it with the other two, which are limited to the wonderfully bombastic Introduction, forming an ironic contrast to the somewhat tender Variations, and the

start of the series. Then the ritornellos were deployed in a different order, often serving as highly effective contrasts to the variations. Ultimately the number of bars that had to be added, outright or in one of the two hands, was about 15, which is very little in a total of 128 bars. That Schumann never finished this almost unique set of variations, unusual even by comparison with his other works, must relate to the change in his own understanding of music during his early twenties (1834-1836), which now focused less on sophisticated introversion and subtle poetic allusion and more on comprehensible formal structures, pianistic elegance and the success he sought in the musical life of the period. This applies in some measure to *Carnaval* op. 9, commenced soon after abandonment of work on the *Sehnsuchtswalzer* variations; the electrifying *Prélude* was ready to hand, and the whole work took the subtitle *Scènes mignonnes*.

Beethoven Variations

The young Schumann's almost religious veneration of Beethoven, which he shared with most musicians of his generation, was primarily devoted to the nine sympho-

nies and was nourished by concert attendance and diligent study of the scores. Between 1833 and 1835 it found additional expression in an ambitious plan of composition, namely "Studies in Variation Form" (oder "Variations in Study Form") on the A minor Allegretto from the Seventh Symphony in A major op. 92, one of the best known of Beethoven's symphonic movements, to which Friedrich Silcher even set a sentimental text. There are three versions of the work: two fragmentary drafts with 9 and 11 variations and the title *Etuden in Form freier Variationen über ein Beethoven'sches Thema* or *Etudes basées sur un Thème de Beethoven composées pour le Pianoforte et dédiées à mon amie Clara Wieck* and a complete fair copy of only seven variations entitled *Exercices*, dated by Clara Schumann to 1833 and now held in the Bayerische Staatsbibliothek in Munich, along with the nine-variation manuscript, whereas the eleven-variation MS is included in study (or sketch) book IV held in the Universitäts- und Landesbibliothek in Bonn. Schumann noted in his project book for the year 1835: "...'Studies on a Theme of Beethoven' (latter very unattractive idea) written out in fair copy in the winter months". He is surely referring to the

"1833" fair copy, a date which must indicate when work started on the composition. The work was finally published by Henle in Munich in 1976 in an exemplary edition by Robert Münster, but has still not entered the repertoire.

This is due less to its musical quality and more to the imperfectly realized form of the cycle, in which the technical aspects of the study are rather too prominent, which may be what Schumann saw as a "very unattractive idea". The attempt at a hybrid of all three manuscripts for performance purposes, which a number of pianists have recklessly and fruitlessly undertaken, is doomed to failure from the outset in view of the care that Schumann took over the layout of his variation cycles – a labour that posterity cannot and must not arbitrarily undertake.

In this new recording, then, we have not confined ourselves to the fair copy of only seven variations authorized by Schumann, which is somewhat brief but offers a coherent and varied musical narrative, also adding the first version with a total of 11 variations (the fragment of Variation 9 being replaced by the complete version from the second manuscript, with Variation 11 as expanded by editor Robert Münster)

and selected pieces from the second version of the Studies that appear in neither of the other cycles, together with an Etude mignonne from sketch book III expanded by me. None of the three sets of variations is provided with a written-out theme – like Schubert's *Sehnsuchts-walzer*, it was well known and eventually appears with such unmistakable clarity that its formal presentation would seem otiose – thus the opening A minor six-four chord from the start of Beethoven's movement given in the first and third versions stands for the whole theme.

Variations on a Nocturne by Chopin

In Viennese publisher Tobias Haslinger's first edition of 1838, the *Kreisleriana* op. 16, one of Schumann's most daring piano works, are "dedicated to his friend Mr F. Chopin", who returned the compliment in 1840 by dedicating his F major Ballade op. 38 to Schumann, although he was far from feeling the same enthusiasm for Schumann's compositions and person that Schumann experienced for his. Schumann welcomed the still unknown Polish pianist and composer on his arrival in Paris in 1831 with the famous greeting "Hats off, gentlemen, a genius", later calling

him "the boldest and noblest artistic spirit of our time".

It was probably between the two fleeting but for Schumann deeply moving personal encounters with Chopin in September 1835 and in September 1836 in Leipzig that Schumann wrote the fragmentary *Variations sur un Notturmo de Chopin* (as the work is headed in the autograph held at the Robert-Schumann-Haus in Zwickau – the theme consists of the first 27 bars of the *Nocturne in G minor* op. 15/3, highly esteemed by Schumann), which first appeared in 1992 in a scholarly edition by Joachim Draheim for Breitkopf & Härtel in Wiesbaden, which was adopted for this recording. In the series of three "character variations" in the manner of Beethoven, played in continuous chain, the second begins as a canon and rises to a dramatic climax, while the third is treated very freely and is not altogether complete. It is given an additional 8 bars by its editor in order to make the cycle performable. There can be no doubt that the complete cycle would have had more than three variations.

Fantaisies et Finale / XII Etudes Symphoniques 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 (start on the *Fantaisies et Finale*, or *Variations pathétiques*, handed down only in manuscript) to the publication of the work as *XII Etudes Symphoniques* op. 13 of 1837 and the new edition which appeared in 1852 – and 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 material. 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 (now in the Musée Royale de Mariemont in Morlanwelz-Mariemont/Belgium) actually is 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 thus offers an enlightening glimpse of Schumann's workshop, not that this is entirely unproblematic, because the manuscript contains very few dynamic indications or tempo markings. This is because the manuscript was to be the source of a fair copy, with the injunction "To be copied without any performance markings", to which Schumann would then add his instructions – regrettably, this copy has not survived. The two solitary tempo indications for the theme (*Adagio*) and the first *Fantaisie* (*Grave*) diverge substantially from the

printed version of 1837 (*Andante* bzw. *Un poco più vivo*).

After an invitation to Breitkopf & Härtel in December 1835 to publish the work under the new title *Variations Symphoniques* was without effect, 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 reconsidered the work and agreed to publish it 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 Raymund 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 Etudes 3, 6-9 and 11 of the published version of 1837, some of them extremely difficult, often quite orchestral in conception, and written in emulation of Chopin only in their technical and musical demands, not at all in their style. Overwork on both sides delayed publication of the edition under its final title XII *Etudes Symphoniques* op. 13 to June 1837.

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 *Edition nouvelle revue par l'Auteur* in February 1852 with the new title *Etudes en forme de Variations*. This 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 published by Schumann but musically very attractive, were eventually published in 1873 by Simrock in Berlin as edited by Johannes Brahms, with numerous amendments to the printed music and more or less pertinent additions to the dynamics and phrasing. There is no mention of the fact that the filigree Variation 5 in D flat major was at first a variation, only to become the subsequently deleted middle section of Etude 10. The attempt to put these pieces dropped by the composer back into the work, which was very often made till quite recently, 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 mélodie 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 Schumann developing a colourful cosmos of pianistic techniques and prove him to be a master of pianistic writing and compositional form, amply 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, Pyotr Tchaikovsky prepared a sympathetic orchestration of *Etudes* 11 and 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* were also 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.

Variations in E flat major (1854)

On November 7, 1853, after long disputes, the relationship between Schumann and the board of the *Allgemeiner Musikverein* in Düsseldorf finally broke down and he resigned his office as city music director under protest. From November 4, the day on which he composed two of the five Romances for cello and piano destroyed by Clara Schumann, Robert composed nothing till February 17, 1854. This must not be understood as “writer’s block” brought on by the sad end to his time in office: the break in composing was for entirely practical reasons. Schumann was fully occupied with correspondence, proof-reading and preparations for the highly successful concert tour of Holland that he undertook with his wife between November 23 and December 22, 1853, on which he was so enthusiastically acclaimed both as a composer and a conductor that the Düsseldorf business, embarrassing and regrettable for both parties in the dis-

pute, was practically forgotten. In the new year he was busy with his *Dichtergarten*, a compilation of writings by great authors and poets about music, before setting out again with Clara on an equally successful and fruitful concert tour to Hanover from January 17 to 30, 1854, which understandably left him no time for composition.

It was not till February 1854 that he exhibited the first symptoms of the sickness which was to prove so disastrous for him. On the 10th, he notes in his household book: "In the evening v. strong and painful hearing aff[ec]tion." The next day, February 11, he writes "Miserable night (Hearing troubles and headache)." Things are no better on the 13th: "Unbelievable pains." In Clara Schumann's diary we read comments such as: "Friday the 17th, at night, not long after we had gone to bed, Robert got up again and wrote down a theme, which, he said, the angels had sung to him; after he had finished it, he lay down again and dreamed phantasies the whole night, always with eyes open, directed to Heaven; he firmly believed angels were hovering about him and making him the most glorious revelations, all in wonderful music; they called Welcome to us, and we would both be

united with them before the year was out. ... The morning came and with it, a fearful change! The angel voices were transformed into demonic voices with gruesome music; they told him he was a sinner, and they would cast him into hell, in short, his state grew into a regular nervous paroxysm; he cried out for pain (for as he later told me, they had fallen upon him in the form of tigers and hyaenas, to grasp hold of him), and two doctors, who fortunately came quickly enough, could scarcely hold him down. ... Monday, the 20th, Robert spent the whole day at his writing-desk, paper, pen and ink before him, and listened to the angel voices, often writing just a few words, and constantly listening. His gaze was blissful all the while, such that I can never forget it; and yet this unnatural bliss cut me to the heart, just as much as if he were suffering from evil spirits. ... The next few days it stayed just the same, always good and evil spirits about him in turn, but no longer always in music, but often only speaking. And all the while he had such clarity of mind that he took the wonderfully moving, truly reverent theme, which he had written down on the night of the 17th, and wrote equally moving, heart-stirring variations to it ..."

The memoirs of Schumann's Düsseldorf concertmaster Ruppert Becker relate that the inspiration to the theme came from Franz Schubert, one of the composers whom Schumann revered: "For an hour that I spent with him [on February 24], he conversed with me quite lucidly – except that he told me Franz Schubert had appeared to him in person, had sent him a glorious melody, which he had written down, and upon which he had composed Variations." The theme vaguely recalls earlier compositions of Schumann's ("Frühlings Ankunft" from *Lieder für die Jugend* op. 79, the middle section of "Vogel als Prophet" from *Waldscenen* op. 82, slow movement of his D minor Violin Concerto), as has been observed ad nauseam, but this is no reason to deny its originality and self-sufficiency.

On February 27, according to Clara's diary, Schumann was just making a "true copy" of the Variations, and had arrived at the fifth and last, when although constantly under observation he was able to slip out of the room, run to the bridge over the Rhine and throw himself into the river. He was rescued and brought home; it was thought necessary to withhold from the heavily pregnant Clara the account of his

attempted suicide, which she did not hear until after his death. She was no longer permitted to see him and lodged with her friend Rosalie Leser. On the following day, the 28th, he sent her the finished copy of the Variations with the request that she play them to Rosalie Leser. This fact and the dedication page in his own hand, "Theme / with Variations / for the Piano-forte / to Clara / dedicated" testify that Schumann regarded this composition as valid and complete, in addition to which there is a copyist's handwritten exemplar of 1855 that Schumann himself had corrected.

Clara Schumann understandably kept this last work of her husband, produced under such tragic circumstances, strictly under lock and key, only reluctantly allowing Johannes Brahms – her indispensable friend and companion since March 1854, who kept up the household books and looked after the children when she was on concert tours – to use the theme in 1861 for his "Variations on a Theme of Robert Schumann" for piano four hands op. 23 and dedicate the moving "Tombeau" to her daughter Julie, whom he secretly worshipped, and to publish the theme in 1893 in the Supplement volume to the Schumann Complete Edition.

Brahms wrote the moving commentary: "The 'Theme' that closes this volume is quite simply Schumann's last musical idea. He wrote it on February 17, 1854, adding five variations to it, about which nothing shall be added here. At this place, the gentle heartfelt melody says enough. Like a genie wafting before us in friendly greeting he addresses us, and we remember in reverence and emotion the great man and artist who created it." Not until 1939, with many proof-reading errors, were the variations published by Karl Geiringer at Hinrichsen in London; the first critical edition finally appeared in 1995 at Henle in Munich, edited by Wolf-Dieter Seiffert.

If one looks at the work without prejudice, regardless of the misleading nickname "Ghost Variations" later attached to it, and without constantly thinking of the circumstances accompanying its composition, it will be clear that in style and in his exploitation of the keyboard, Schumann is building on his *Gesänge der Frühe* op. 133 and shows no sign of compositional incompetence. In metre and harmony, it is true, the Variations mostly remain very close to the chorale-like Theme that recalls the first of his

"songs of the early morning", but they do offer a wealth of detailed subtleties of sound and rhythm. One need only think of the interaction of duple and triple in Variation 1, the free canonical treatment of Variation 2, which in Variation 4, the minor-key variation in G minor, is given in drawn-out form, recalling the fugal works of 1845. The "chorale arrangement" of Variation 3 has keyboard writing that prefigures the late Brahms. The many unheard-of discordant second intervals of Variation 5 enter new realms of sound even more decisively, while the staggered demisemiquavers bring to mind the young Schumann, the composer for example of *Blumenstück* op. 19.

It is surely no coincidence that Robert Schumann began his composing career with the brilliantly playful and yet utterly "poetic" Abegg Variations op. 1 for piano and closed it with a set of piano variations that no longer seeks engagement with the outside world but conducts an intimate musical dialogue with his beloved Clara, to whom he was no longer allowed to speak as he approached the provisional completion of his composition. If one compares the two works, one would scarcely believe that they were written

by the same composer at an interval of barely 25 years.

Joachim Draheim

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

"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 hänssler CLASSIC label in 2009. Since then, Florian Uhlig has recorded some 20 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

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 Philharmonic, 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 gives master classes in Germany, Great Britain, Canada, Hong Kong, South Korea, China and Switzerland.

Florian Uhlig was accorded Associateship of the Royal Academy of Music in London in May 2015.

www.florian-uhlig.com

Aufnahmedatum / Recording dates:

5. - 9. September 2019

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



© & © 2020 by hänssler CLASSIC / Profil Medien GmbH

info@haensslerprofil.de, www.haensslerprofil.de

Manufactured in Austria

HC17040