

Robert Schumann und der Kontrapunkt

CD 1

Fugen und Kanons [Studienwerke] (1831–1833?)

1	Fuga 1 a 4 voci d-Moll (Largo)	2:22
2	Fuga 2 a tre voci G-Dur (Allegro)	0:47
3	Fuga 3 a cinque voci c-Moll	1:34
4	Fuga 4 a tre voci con canto fermo	1:48
5	Fuga 5 a quatre [sic!] voci cis-Moll	2:14
6	Fuga 6 a quatre [sic!] a tre sogetti fis-Moll	3:36
7	Canone a 4 f-Moll	0:48
8	Canon in der Unterseptime und Unterquarte mit fr.[eier] Neben- stimme [über das Lied „An Alexis send' ich dich“ von Friedrich Heinrich Himmel, 1814] As-Dur (die ersten 8 Takte mit einem Vorspiel erschienen 1858, die folgende „Versetzung“ ungedruckt)*	1:20
9	Kanon A-Dur (1838?, Fragment, ergänzt von Joachim Draheim 2010)*	3:06

Vier Klavierstücke op. 32 (erschienen 1841)

10	Nr. 1 Scherzo B-Dur (1838)	4:05
11	Nr. 2 Gigue g-Moll (1838, erschienen als Musik- beilage zur Neuen Zeitschrift für Musik 1839)	1:19
12	Nr. 3 Romanze d-Moll (1838)	3:29
13	Nr. 4 Fughette g-Moll (1839, erschienen als Musik- beilage zur Neuen Zeitschrift für Musik 1840)	2:12
14	Präludium b-Moll op. 99, Nr. 10 und Fugato b-Moll (1839, Fragment, ergänzt von Joachim Draheim 2010)*	2:22

Total Time CD 1: 31:12

* Erstaufnahmen/Premiere Recordings

CD 2

Studien für den Pedalflügel – Sechs Stücke in kanonischer Form op. 56* (1845, erschienen 1845) Fassung für Klavier zu zwei Händen von Florian Uhlig (2013)

1	Nr. 1 Nicht zu schnell C-Dur	2:16
2	Nr. 2 Mit innigem Ausdruck a-Moll	4:14
3	Nr. 3 Andantino – Etwas schneller E-Dur	2:10
4	Nr. 4 Innig As-Dur	4:24
5	Nr. 5 Nicht zu schnell h-Moll	2:28
6	Nr. 6 Adagio H-Dur	3:54
7	Kanon D-Dur op. 124, Nr. 20 (1845, erschienen 1853)	1:11

Skizzen für den Pedalflügel op. 58* (1845, erschienen 1846) Fassung für Klavier zu zwei Händen von Florian Uhlig (2013)

8	Nr. 1 Nicht schnell und sehr markiert c-Moll	3:07
9	Nr. 2 Nicht schnell und sehr markiert C-Dur	3:25
10	Nr. 3 Lebhaft f-Moll	4:50
11	Nr. 4 Allegretto Des-Dur	2:41

Vier Fugen op. 72 (1845, erschienen 1850)

12	Nr. 1 Nicht schnell d-Moll	2:54
13	Nr. 2 Sehr lebhaft d-Moll	2:04
14	Nr. 3 Nicht schnell und sehr ausdrucksvoll f-Moll	3:51
15	Nr. 4 Im mäßigen Tempo F-Dur	2:18

Sieben Klavierstücke in Fughettenform op. 126 (1853, erschienen 1854)

16	Nr. 1 Nicht schnell, leise vorzutragen a-Moll	2:16
17	Nr. 2 Mäßig d-Moll	1:46
18	Nr. 3 Ziemlich bewegt F-Dur	2:34
19	Nr. 4 Lebhaft d-Moll	1:53
20	Nr. 5 Ziemlich langsam, empfindungsvoll vorzutragen a-Moll	3:43
21	Nr. 6 Sehr schnell F-Dur	1:11
22	Nr. 7 Langsam und ausdrucksvoll a-Moll	3:12

Total Time CD 2: 62:22

Robert Schumann: Sämtliche Werke für Klavier 7

Schumann und der Kontrapunkt

Seit etwa 60 Jahren sind immer wieder Versuche unternommen worden, Robert Schumanns Gesamtwerk für Klavier zu zwei Händen, einen faszinierenden Kosmos von großer Vielfältigkeit und Bandbreite zwischen hochvirtuosen Stücken für den Konzertsaal und wertvoller Literatur für den Klavierunterricht, auf Tonträgern festzuhalten. Diese ebenso reizvolle wie schwierige Aufgabe wurde leider, ganz abgesehen von rein künstlerischen Mängeln, nicht immer mit der gebotenen Sorgfalt angegangen, 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 unstatthaft, unter dem Etikett „Gesamtaufnahme“ nur eine dieser Fassungen einzuspielen oder die Fassungen gar miteinander zu verquicken. Dabei wurden auch an entlegenen Stellen veröffentlichte oder unveröffentlichte Werke sowie Fragmente, die sich ohne waghalsige Spekulationen leicht ergänzen lassen, bisher nur in Ausnahmefällen berücksichtigt.

Die auf 15 CDs angelegte erste wirkliche Gesamtaufnahme der zweihändigen

Klavierwerke von Robert Schumann durch Florian Uhlig versucht erstmals, mit thematisch sinnvoll konzipierten CDs (z.B. „Robert Schumann und die Sonate“, „Der junge Klaviervirtuose“, „Schumann in Wien“, „Schumann und der Kontrapunkt“, „Variationen“) alle originalen Klavierwerke zwischen 1830 (*Abegg-Variationen* op. 1) und 1854 (*Geister-Variationen*) nach den neuesten textkritischen Ausgaben und/oder Erstausgaben zu präsentieren. Mehrere dieser CDs werden auch Erstaufnahmen enthalten. Die Booklets von Joachim Draheim, der einige der Werke entdeckt und/oder ediert hat, erhellen die biographischen und musikgeschichtlichen Hintergründe der jeweiligen Werkgruppe.

Robert Schumann und der Kontrapunkt

Das Jahr 1844 brachte tiefe Einschnitte in Robert Schumanns Leben: Eine schwere psychische Krise, verbunden mit völligem körperlichem Zusammenbruch, ließ sein Schaffen für einige Zeit zum Erliegen kommen. Er gab nach zehn Jahren die Redaktion der von ihm gegründeten *Neuen Zeitschrift für Musik* auf und siedelte mit seiner Familie von Leipzig nach Dresden über. Dort besserte sich im folgenden Jahr, 1845, sein Gesundheitszustand nur allmählich. Dass Schumann zusammen

mit seiner Frau Clara in dieser Zeit sich mit wahren Feuereifer kontrapunktischen Studien widmete, darf daher mit der gebotenen Vorsicht wohl als eine besondere Maßnahme der Selbsttherapie, als ein Mittel zur geistigen Disziplinierung angesehen werden. Als schöpferische Früchte dieser „Fugenpassion“, wie er es selbst nannte, entstanden dabei eine Reihe von Werken im strengen Stil, die zugleich von seiner tiefen Verehrung gegenüber Johann Sebastian Bach zeugen, die allerdings in frühere Jahre zurückreicht, als er das *Wohltemperierte Klavier* analysierte oder zu Studienzwecken die *Kunst der Fuge* abschrieb. Hierzu gehören die *Sechs Fugen über den Namen BACH* für Orgel oder Pedalflügel op. 60 und die *Studien* op. 56 und *Skizzen* op. 58 für Pedalflügel sowie die *Vier Fugen* op. 72 für Klavier.

Vier Fugen op. 72 • Studienwerke (Fugen und Kanons)

Die Entwicklung der „Fugenpassion“ lässt sich anhand der Notizen im Haushaltbuch sehr genau verfolgen. Am 23. Januar 1845 heißt es: „Contrapunctische Studien m.[it] Kl.[ara] begonnen“, am 2. Februar „Immer fleißig in Fugenstudien mit Kl.[ara]“, am 18. Februar „Fleißige Fugenstudien seit 3 Wochen“, nachdem für den 7. Februar „Gr.[oße] Nervenschwäche wieder“ vermerkt ist. Von „Fugenpassion“ ist erstmals am 21. Februar die Rede, dann noch einmal am 15. März. „Kleine contrapunctische Arbeiten“ am 23.

Februar scheinen Vorübungen für die *Fuge in D moll* (op. 72, Nr. 1) gewesen zu sein, die am 25. Februar begonnen und am 28. Februar beendet wurde. Die *2te Fuge in D moll* wurde am 4. März begonnen und am 10. März „fertig“, die *3te Fuge in F moll* am 14. März und die *4te Fuge in F Dur* am 20. März beendet.

Danach sah Schumann mit der ihm eigenen Logik des systematischen Abarbeitens von musikalischen Gattungen und Stilen die polyphonen Möglichkeiten des Klaviers zunächst für erschöpft an und wandte sich der Orgel und dem Pedalflügel und ihren durch das Pedal erweiterten Spiel- und Klangmöglichkeiten zu. So entstanden zwischen April und November 1845 die *Sechs Fugen über den Namen BACH* op. 60 für Orgel oder Pedalflügel, die *Studien für den Pedalflügel (Sechs Stücke in canonischer Form)* op. 56 und die *Skizzen für den Pedalflügel* op. 58, die alle noch vor den Fugen op. 72 veröffentlicht wurden – so erklärt sich die höhere Opuszahl der Fugen gegenüber den später komponierten Werken.

Warum Schumann gerade die zuerst entstandenen vier Fugen für Klavier mehr als vier Jahre liegen ließ und erst am 19. November 1849 dem Verlag André in Offenbach anbot, ist schwer zu sagen – vielleicht zweifelte er selbst an der Verkauflichkeit von Musik in strenger Form zu einer Zeit, die nach leichter, seichter und trotzdem brillant klingender Ware verlangte. Dies klingt auch

in der Formulierung des Angebots an: „In Hinsicht des letzteren Punktes [der vier Fugen] habe ich den geringsten Honorarsatz, den ich empfangen, im Auge gehabt, da ich weiß, daß Fugen ein weniger gangbarer Artikel sind, wobei ich nur noch andeuten möchte, daß Sie in ihnen (den Fugen) nicht gerade trockene Formfugen suchen wollten; es sind, so glaube ich wenigstens, Charakterstücke nur in strengerer Form.“ Trotz dieser treffenden Beschreibung wurde das Angebot am 28. November abgelehnt. Erst ein Brief an den mit Schumann in enger Geschäftsbeziehung stehenden Leipziger Verleger Whistling vom 19. April 1850 brachte das gewünschte Ergebnis, sodass die *Vier Fugen für das Piano-Forte* op. 72 („Herrn Carl Reinecke gewidmet“) schon im September 1850 erschienen.

Am 19. Oktober 1850 schickte Schumann ein Exemplar des Erstdrucks mit der handschriftlichen Widmung „Carl Reinecke in freundschaftlicher Hochschätzung von Robert Schumann. Düsseldorf. d. 8. Oct. 1850“ an Reinecke und schrieb dazu: „Beifolgendes Heft nehmen Sie als Zeichen meiner Liebe und Werthschätzung freundlich an!“ Mit dieser außerordentlich herzlichen Widmung bedankte sich Schumann nicht nur für Reineckes Einsatz bei der Veröffentlichung des *Albums für die Jugend* op. 68 sowie zahlreiche Bearbeitungen seiner Werke, die seinen Beifall gefunden hatten, sondern zeigte auch seine hohe Meinung, die er von der musikali-

schen Kompetenz des nur 14 Jahre jüngeren Kollegen hatte, in aller Öffentlichkeit.

Der Autodidakt Schumann hatte 1830 einsehen müssen, dass ihm theoretische und kompositionstechnische Kenntnisse fehlten, um Berufsmusiker werden zu können, und bei dem nur sechs Jahre älteren Kapellmeister und Komponisten Heinrich Dorn (1804–1892) Ende 1831/Anfang 1832 Kompositionsunterricht genommen. Dabei setzte er sich mit Energie, aber auch Widerwillen mit der Form der Fuge auseinander und schrieb am 11. Januar 1832 an seinen Klavierlehrer Friedrich Wieck: „Mit Dorn werd' ich mich nie amalgamieren können: er will mich dahin bringen, unter Musik eine Fuge zu verstehen – Himmel! Wie sind doch die Menschen verschieden: Und allerdings fühl' ich, daß die theoretischen Studien guten Einfluß auf mich gehabt haben. Wenn sonst alles Eingebung des Augenblicks war, so sehe ich jetzt mehr dem Spiel meiner Begeisterung zu, stehe vielleicht manchmal mitten drin still, um mich umzusehen, wo ich bin.“

Von Schumanns verbissenem Studium von Harmonielehre, Satztechnik und Kontrapunkt, das auch noch nach Ende des Unterrichts bei Dorn im April 1832 fortgesetzt wurde, zeugt eine Vielzahl von Skizzen, Übungen und Entwürfen zu Fugen (oft nur Themen), Kanons und anderen Studien, die vor allem in den fünf sog. *Studienbüchern* (heute in der Universitätsbibliothek Bonn)

neben Fingerübungen, Vorarbeiten zu einer Klavierschule und zu Kompositionen, die zum Teil später ausgearbeitet und publiziert wurden, stehen und die immer wieder Korrekturen des Lehrers aufweisen. Im *Studienbuch V* finden sich auf den Seiten 1–9 sechs Fugen zu 3–6 Stimmen, ein vierstimmiger Kanon und ein *Canon in der Unterseptime und Unterquarte*, die so etwas wie Reinschriftcharakter aufweisen, zumindest am Anfang. Die beiden ersten Stücke haben sogar Tempoangaben, eher ungewöhnlich bei reinen Studienwerken. Bemerkenswert sind auch die Bezüge zu einigen Kompositionen, die in dieser Zeit begonnen wurden, z.B. der Fuge 3 und des ersten Kanons zu den *Impromptus über ein Thema von Clara Wieck* op. 5 oder der Fuge 2 zu den Variationen über das Allegretto aus Beethovens 7. Sinfonie – als Cantus firmus erscheint hier der Luther-Choral *Vom Himmel hoch, da komm ich her*.

Der zweite Kanon in As-Dur benutzt das Thema des damals sehr populären Lieds *An Alexis send' ich dich* des Berliner Kapellmeisters und Komponisten Friedrich Heinrich Himmel. Die ersten acht Takte wurden sogar zusammen mit einem kurzen Vorspiel, in dem das Lied vorgestellt wird, als Anhang zu den *Deux Fantaisies mignonnes de Salon* op. 30 von Julius Knorr (1807–1861), eines in Leipzig wirkenden erfolgreichen Klavierlehrers, der 1834 zu den Mitbegründern der *Neuen Zeitschrift für Musik* gehört hatte, 1858 bei Kahnt in Leipzig veröffentlicht. Es

ist erstaunlich, wie viel von Schumanns charakteristischer revolutionärer Musiksprache seiner frühen Klavierwerke in diesen Kompositionsübungen schon zu hören ist.

Alle anderen damals entstandenen kontrapunktischen Studien blieben natürlich unveröffentlicht, aber in den nach 1833 komponierten und gedruckten Klavierwerken (z.B. *Impromptus* op. 5, *Sonate fis-Moll* op. 11, *Symphonische Etüden* op. 13, *Sonate f-Moll* op. 14, *Kreisleriana* op. 16 und *Phantasie* op. 17) finden sich immer wieder stark polyphon geprägte Abschnitte, die aber nicht isoliert stehen, sondern in ein poetisch-musikalisches Gesamtkonzept eingebunden sind. Schumanns Musik ist von dieser Zeit an fast immer von einer latenten Polyphonie bestimmt, was sie von der Musik der meisten seiner Zeitgenossen, auch eines so eminenten Beherrschers polyphoner Techniken wie Mendelssohn, unterscheidet. Schumann selbst hat dies später bemerkt, wie wir einer Äußerung gegenüber seinem Biographen Wasielewski entnehmen können: „Es ist mir selbst eigentümlich und wunderbar, daß fast jedes Motiv, welches sich in meinem Innern herantreibt, die Eigenschaften für mannichfache kontrapunktische Combinationen mit sich bringt, ohne daß ich im entferntesten auch nur daran denke Themen zu formieren, welche die Anwendung des strengen Styles in dieser oder jener Weise zulassen. Es giebt sich unwillkürlich von selbst, ohne Reflexion, und hat etwas Naturwüchsiges.“ Aus

diesen Äußerungen geht eindeutig hervor, dass Schumann polyphones Gestalten nicht als Mittel zum Zweck, sondern als *eine* Möglichkeit des musikalischen Ausdrucks ansah. 1838 schrieb er: „Die meisten der Bach’schen Fugen sind aber Charakterstücke höchster Art, zum Theil wahrhaft poetische Gebilde, deren jedes seinen eigenen Ausdruck, seine besonderen Lichter und Schatten verlangt.“ Damit hatte er seine Formulierung über die Fugen op. 72 im Brief an André vom 19. November 1850 bereits vorweggenommen. Im Autograph sind die vier Stücke auch noch als „Vier Charakterfugen“ bezeichnet.

Betrachtet man den wie immer bei Schumann sorgfältig disponierten Zyklus als Ganzes, so fällt eine deutliche Zweiteilung auf. Es sind zwei Paare – d-Moll/d-Moll und f-Moll/F-Dur – jeweils ein ruhigeres Stück vor einem schnelleren, eines im Dreiertakt vor einem im Vierertakt ($\frac{3}{4}$, C – $\frac{3}{4}$, C). Die in ruhigen Achteln fließende erste vierstimmige Fuge in d-Moll hat eher den Charakter eines Präludiums, da das Thema rhythmisch wenig profiliert ist und wie eine Begleitfigur wirkt. Da immer wieder eine der vier Stimmen pausiert, ist das Klangbild sehr durchsichtig und locker. Dagegen besitzt die folgende dreistimmige Fuge, ebenfalls in d-Moll, ein sehr markantes, typisches Fugenthema: Ganze Note, Quartsprung abwärts, sequenzierende, absteigende auftaktige Achtelskalen. Der dreistimmige Satz ist ohne Lücken, der Bass gelegentlich sogar oktaviert.

Bei dem zweiten Paar, den Fugen Nr. 3 und 4, wiederholt sich dieses Spiel. Auch die 3. Fuge (f-Moll, vierstimmig) hat ein rhythmisch und melodisch unspezifisches Thema in ruhigen Vierteln und erscheint daher eher homophon als polyphon konzipiert, d.h. von einer chromatisch geprägten Harmonik beherrscht, die nur gelegentlich durch eine aufsteigende Achtel-Skala aufgelockert wird. In der 4. und letzten Fuge (F-Dur, vierstimmig) ist die Synthese von Fuge und Charakterstück endgültig vollzogen. Zwar ist das Thema durchaus typisch für eine Fuge, zugleich aber so liedhaft schlicht und melodios angelegt, dass das ganze Stück wie ein „Lied ohne Worte“ in Fugenform erscheint. In Takt 56 beginnt eine unmerkliche Erosion des Fugestils, der immer homophoner wird und in der Coda sich als schlichter vierstimmiger akkordischer Satz entpuppt, der den Zyklus ruhig und besinnlich abschließt.

Studien op. 56 • Skizzen op. 58

Nur einen Monat nach der Beendigung der *Vier Fugen* op. 72 bot sich dem Ehepaar Schumann eine neue Spielwiese für ihre Kontrapunktstudien. „Am 24. April [1845] erhielten wir ein Pedal unter den Flügel zur Miete, was uns viel Vergnügen schaffte. Der Zweck war uns hauptsächlich, für das Orgelspiel zu üben. Robert fand aber bald ein höheres Interesse für dies Instrument und komponierte einige Skizzen und Studien für den Pedalflügel, die gewiß großen Anklang als

etwas ganz Neues finden werden“, schreibt Clara Schumann in ihrem Tagebuch. Eine erste Gruppe von Werken für diesen interessanten instrumentalen Zwitter, d.h. einen Flügel, dem ein Pedalmechanismus wie bei einer Orgel hinzugefügt werden konnte, der auch am Leipziger Konservatorium für angehende Organisten eingeführt war, aber auf Dauer keinen Platz in der Musikpraxis fand, bot Schumann am 6. Mai 1845 dem Leipziger Verleger Whistling an, noch bevor die Stücke ins Reine geschrieben waren, und bemerkte dazu u.a.: „Offen gesagt, ich lege einiges Gewicht auf die Idee, und glaube, daß sie mit der Zeit einen neuen Schwung in die Claviermusik bringen könnte. Ganz wundervolle Effecte lassen sich damit machen.“

Auf dem Titelblatt der im September 1845 erschienenen Ausgabe der *Studien für den Pedal-Flügel (Sechs Stücke in canonischer Form)* op. 56 liest man die Widmung „... seinem geehrten Lehrer und Freunde Herrn Baccalaureus J. G. Kuntsch, Organist an der Marienkirche in Zwickau“; dieser hatte einst dem jungen Schumann erste Einblicke in das musikalische Handwerk vermittelt. In den sechs *Studien* wird die strenge Kanonform in sehr freier und phantasievoller Weise gehandhabt. Erscheint das erste Stück noch fast wie die Imitation einer Bachschen Invention, so das fünfte als Scherzo im Stile Mendelssohns, dem es besonders gefiel, als Clara Schumann ihm im August 1845 aus dem Werk vorspielte. Als romantische Charakterstücke

von hoher Eigenart dürfen das leicht melancholische zweite, das anmutige dritte, das lyrisch-strömende vierte Stück, das Clara Schumann besonders schätzte und in einer eigenen Klavierbearbeitung in zahlreichen Konzerten spielte, und das auf die Klangwelt und Harmonik César Francks vorausweisende abschließende H-Dur-Adagio gelten. Ein erst 1853 in den *Albumblätter* op. 124 als Schlussstück (Nr. 20) veröffentlichter kurzer Kanon D-Dur skizzierte, wie die in drei Systemen notierte Skizze zeigt, ebenfalls zu den *Studien* op. 56.

Eine Darstellung der *Studien* auf der Orgel stellt den Spieler vor eine schwierige, z.T. fast unlösbare Aufgabe, da die Technik, außer beim ersten und letzten Stück, durchaus pianistisch ist. Da die von Schumann vorgeschlagene Ausführung des auf drei Systemen notierten Notentextes „für das Pianoforte zu 3 oder 4 Händen“ jedoch auch nicht praktikabel ist, hat Georges Bizet sie für Klavier zu 4 Händen, Claude Debussy und Isidore Philipp für 2 Klaviere zu 4 Händen gesetzt. Der Schumann-Adept Theodor Kirchner bearbeitete sie ebenfalls für Klavier zu 4 Händen und für Klaviertrio, Clara Schumann legte in ihrem Todesjahr 1896 die Nummern 2, 4, 5 und 6 in einer Klavierfassung vor, die aber wegen ihrer extremen Weitriffigkeit nur geringe Verbreitung finden konnte. In Kenntnis dieser z.T. sehr anregenden Arrangements, auch der zweihändigen Versionen von Johann Baptist Krall (erschieden bereits

1869!) und Theodor Maader, aber auch in bewusster Abgrenzung dazu legt Florian Uhlig eine eigene Bearbeitung für Klavier zu zwei Händen vor, bei der versucht wurde, mit Hilfe der Pedale und einer durchdachten Grifftechnik Schumanns komplexen Notentext so genau wie möglich auf dem modernen Flügel mit seinem gegenüber dem 19. Jahrhundert erweiterten Klangmöglichkeiten hörbar zu machen. Dieser Versuch einer originalgetreuen Abbildung auf dem Klavier mit zwei Händen erfordert unerhörte spieltechnische Anstrengungen jenseits der bekannten virtuoson Schaustücke.

Die zusammen mit den *Studien* entstandenen *Skizzen* op. 58 hat Schumann in einem Brief an den Verleger Kistner vom 10. August 1845 als „die erste Composition in ihrer Art und ein Seitenstück zu den bei Whistling erscheinenden Studien für den Pedalflügel“ bezeichnet. Diese vier Stücke zielen aber bei aller Gediegenheit des Satzes kaum auf die Erprobung kontrapunktischer Künste, sondern viel eher auf klangliche, quasi-orchestrale Expansion. Ein zeitgenössischer Rezensent bemerkte in der *Neuen Zeitschrift für Musik* über die erst im August 1846 publizierten *Skizzen*: „Schumanns Eigenthümlichkeit ... zeigt sich am meisten in der dritten Nummer, einem durch Innigkeit des Gefühls, wie durch dessen Ausdruck in der musikalischen Darstellung sich auszeichnenden, an die früheren Pianofortestücke des Componisten mahnenden Stücke ...“ Diese dritte Skizze in

f-Moll erinnert in der Tat in ihrer aufwühlenden Leidenschaft an das dritte der *Nachstücke* op. 23 von 1839. Clara Schumann hat die Nummern 1, 3 und 4 ebenfalls für Klavier zu 2 Händen bearbeitet, auch hier legten Johann Baptist Krall (1869) und Theodor Maader zweihändige Arrangements vor, die den wenig gespielten und geschätzten, nur noch 1862 von August Horn für Klavier zu vier Händen und 1906 von Camille Chevillard für Orchester bearbeiteten Stücken kaum mehr Bekanntheit verschafften. Florian Uhligs eigene Version betont den genuin pianistischen Charakter dieser zu Unrecht vergessenen Kostbarkeiten, deren Darstellung auf der Orgel noch problematischer ist als die der *Studien* op. 56.

Kanon A-Dur • Präludium und Fugato b-Moll • Vier Klavierstücke op. 32

Zwischen den kontrapunktischen Studienwerken der frühen dreißiger Jahre und den Werken des „Fugenjahres“ 1845 hat sich Schumann, der auch theoretische Werke wie Luigi Cherubinis *Theorie des Contrapunkts und der Fuge* (Leipzig 1835) intensiv studierte und 1847/48 für den Unterricht von Karl Ritter sogar ein eigenes Lehrwerk (*Die Lehre vom Contrapunkt/Die Lehre von der Fuge*) skizzierte, immer wieder mit Kompositionen des strengen Stils beschäftigt, die aber meist Fragment blieben. Ein locker gefügter verspielter *Kanon in A-Dur*, der in Margit L. McCorkles Werkverzeichnis Schumanns (2003) vergessen wurde und dessen Autograph sich in

Stockholm (Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Sammlung Nydah) befindet, bricht nach 66 Takten ab. In Zusammenarbeit mit Jozef de Beenhouwer, dem Interpreten der Uraufführung am 5. September 2010 im Rahmen der Holdenstedter Schlosswochen 2010, die Robert Schumann gewidmet waren, habe ich das reizvolle Stück um 28 Takte ergänzt, von denen 15 aus Schumanns Entwurf genommen wurden. Das Fragment ist nicht datiert, weist aber durch deutliche thematische Bezüge zur *Novellette h-Moll* op. 99, Nr. 9, die im Erstdruck der *Bunten Blätter* op. 99 (1851) auf 1838 datiert ist, in diese Zeit.

Ebenfalls in den *Bunten Blättern* op. 99 erschien als Nr. 10 ein leidenschaftliches *Präludium b-moll*, das im Oktober 1839 entstand. Von der folgenden *Fuge*, die eher ein inventionsartiges Fugato ist, sind zwei nicht vollendete Entwürfe erhalten: ein kürzerer, in der Bibliothèque Nationale in Paris und ein längerer (44 Takte, wieder von McCorkle übersehen) in der erwähnten Bibliothek in Stockholm. Auch dieses bemerkenswerte Stück wurde von Jozef de Beenhouwer und mir für die Uraufführung im selben Konzert durch 28 Takte ergänzt, die sich zum größten Teil auf das von Schumann vorgegebene thematische Material stützen. Das Scheitern dieses ehrgeizigen Projekts ist durch Briefe Schumanns an Clara Wieck belegt. Am 27. Oktober 1839 schreibt er: „Das Neuste ist, daß ich gar nicht mehr componiren kann und an einem dummen Präludium mit Fuge

schon 8 Tage kaue, zuletzt die Hoffnung aufgegeben hab und Rache geschworen und noch immer auf demselben Fleck stehe.“ Zwei Tage später schrieb sie aus Berlin: „Gelacht hab ich über Dich mit dem Präludium und Fuge, ich kann gar nicht denken, daß es Dir nur einmal fehlen könnte. Laß es nur nicht fahren.“ Doch Schumann schimpfte nur einen Tag später weiter: „Meine Fuge ist wieder um ein Stück kürzer worden – Es geht nicht mehr mit mir. Ich hab meine Phantasie verloren. Lache nur nicht. An meinen Sprüngen und Gedanken mußt Du merken, daß es nicht richtig mehr mit mir ist. Jetzt componire Du nur für mich.“ Auf weitere aufmunternde Nachfragen nach dem Stück von Seiten Claras am 1., 5. und 21. November 1839 hat Schumann nicht mehr geantwortet.

Die *Vier Clavierstücke* op. 32, die erst in einer späteren Auflage (um 1850) des Erstdrucks vom Frühjahr 1841 bei Julius Schubert & Co. (Hamburg und Leipzig) diesen Sammeltitel erhielten, gehören zu den unbekanntesten Werken Schumanns. Dies liegt sicher auch daran, dass nur eines dieser Stücke, die *Romanze d-Moll* (Nr. 3), sich für den Konzertsaal eignet. Clara Schumann spielte es seit 1854 über 50 Mal in ihren Konzerten, auch als Zugabe, 1861 erschien eine textierte Version als *Des Mädchens Abschiedsklage* für Singstimme und Klavier, später sogar mit der Opuszahl 31b, Nr. 2! Die vier Stücke – Nr. 1–3 entstanden im Herbst 1838 in Wien, Nr. 4 im Oktober 1839 in Leipzig – bilden kei-

nen Zyklus, sondern ein tonartlich sinnvoll disponiertes Heft (B-Dur–g-Moll–d-Moll–g-Moll). Zwei eher homophon gedachte, aber satztechnisch und harmonisch raffiniert gestaltete Stücke (Nr. 1 *Scherzo B-Dur*, Nr. 3 *Romanze d-Moll*) stehen zwei besonders knapp gefassten und polyphon konzipierten Stücken gegenüber, die dies auch im Titel (Nr. 2 *Gigue g-Moll*, Nr. 4 *Fughette g-Moll*) andeuten. Schumann hat beide vorab im Februar 1839 und im Juni 1840 als Musikbeilagen zur *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlicht, um sich, wie Bernhard R. Appel nachgewiesen hat, als „romantischen Kontrapunktiker“ zu zeigen.

Dass die sehr unkonventionelle *Fughette*, die immer wieder harmonische Akzente setzt und Kontrapunktik mehr andeutet als vorführt, ursprünglich als sein Beitrag für das von dem Oldenburger Konzertmeister und Komponisten August Pott (1806–1883) geplante „Mozart-Album ... zum Besten des Mozartdenkmals“ (erschieden Braunschweig 1842) vorgesehen war, weist in die gleiche Richtung. Zu Ehren Mozarts wollte sich Schumann als ein Meister höherer Kompositionstechnik erweisen. Allerdings zog er das Stück dann doch zurück und schickte stattdessen das reizende Rückert-Lied *Volksliedchen* (später op. 51, Nr. 2). Welche Bedeutung der Komponist der *Fughette g-Moll* beimaß, sieht man auch daran, dass es von ihr zwei Skizzen gibt, deren eine sogar das BACH-Motiv enthielt, das dann getilgt wur-

de, und nicht weniger als vier Reinschriften. Clara Wieck schlug er am 13. Oktober 1839 vor, das Stück zusammen mit dem Finale der Klaviersonate g-Moll op. 22 in einem Konzert in Berlin zu spielen, was nicht geschah, obwohl seine damalige Braut die „Fuge in G ... gar zu schön“ fand.

Gegenüber seinem Freund und Kollegen Eduard Krüger, einem eifrigen Mitarbeiter der *Neuen Zeitschrift für Musik*, der die *Gigue g-Moll* mit besonderer Freude gespielt hatte, Schumann als „Schüler Bachs“ ansprach und sich kaum getraute, ihn um ein Urteil über seine eigenen Kompositionen zu bitten, äußerte sich dieser vielsagend: „Ich fing früh an zu komponieren und das einfach Lyrische genügte mir schon in jungen Jahren nicht mehr. So gelangte ich bald zu Beethoven, bald zu Bach; Lectüre, Umgebungen, innere und äußere Erlebnisse drangen ebenfalls auf mich ein, und so frag ich mich denn jetzt manchmal schon, was das wohl für ein Ende haben kann. Die *Gigue* ist eine Studie bloß; tieferes und meiner innersten Seele Entsprungenes finden Sie aber in meinen andern späteren Claviersachen, namentlich den 'Kreislerianas' leicht. Bach mag aber überall zu entdecken sein.“

Die beiden anderen Stücke widerlegen diese Behauptungen keineswegs. Das scharf-punktierte, spritzige *Scherzo* weist rhythmisch und harmonisch auf die streng zwei- oder dreistimmige *Gigue* voraus, auch

in der Harmonik, und wird trotz des überwiegend akkordischen Satzes immer wieder polyphon aufgebrochen, z.B. durch ein- bis dreistimmige Passagen, besonders deutlich im etwas lyrischer gehaltenen Mittelteil. Die dreiteilige *Romanze d-Moll* (mit kurzer Coda), ein aus einem markanten Motiv entwickeltes leidenschaftlich pulsierendes Stück („Sehr rasch und mit Bravour“ lautet die Anweisung) ist zwar primär harmonisch gedacht, zeigt sich aber im etwas langsameren Mittelteil mit schönem Wechselspiel zwischen Melodie und Bass und durch zahlreiche Sekundreibungen von äußerster satztechnischer und klanglicher Subtilität. Der einzigen zeitgenössischen Rezension des op. 32 (in den *Blättern für Musik und Literatur*, Januar 1841, die bei Schubert erschienen!) ist zuzustimmen: „So originell die Zusammenstellung der einzelnen Piecen, so kernig, man möchte sagen altwürdig [sic!] ihr Tongehalt. Wie ist doch Alles so neu und frisch und lebendig, so dankbar für den Spieler als reizend für das Ohr. Das *Scherzo* hat eine feine und frappante Bewegung, die jedem die Accuratesse liebenden Spieler höchst angenehm sein wird!“

Sieben Klavierstücke in Fughettenform op. 126

Am 11. Juli 1855 erschien in der *Neuen Berliner Musikzeitung* direkt im Anschluss an eine kurze, aber sehr positive Rezension der *Albumblätter* op. 124 eine – die einzige –

Besprechung der *Sieben Clavierstücke in Fughettenform* op. 126: „Den schreiendsten Gegensatz zu diesen unmittelbaren Ergüssen eines jugendlich frischen Gemüths bieten die Fughetten. Hier ist auch keine Spur ursprünglicher Schöpferkraft. Sie scheinen ein Product jener müßigen Stunden zu sein, in denen die Fantasie ganz schlummert und der Verstand sich die schwierigsten, aber nüchternsten Probleme aussucht, um seine combinatorischen Fähigkeiten zu üben. Die Themen haben kaum einen musikalischen, geschweige denn einen psychologischen Gehalt – aus ihnen hätte selbst ein Seb. Bach nicht Rechtes geschaffen.“ Die Rezeptionsgeschichte der Fughetten war auch später eines der trostlosesten Kapitel in der Schumann-Literatur, sofern sie überhaupt gewürdigt wurden.

Wie die *Vier Fugen* op. 72, so sind die *Sieben Clavierstücke in Fughettenform* op. 126, die zwischen dem 28. Mai und 10. Juni 1853 in Düsseldorf entstanden, wenigstens partiell als Versuche zu sehen, eine Krise zu bewältigen, auch wenn diese nicht so katastrophal war wie der gesundheitliche Zusammenbruch im Jahre 1844. Der ständig zunehmende Ärger Schumanns mit dem Vorstand des Düsseldorfer Musikvereins, der ihn aus seinem Amt als Städtischer Musikdirektor drängen wollte, die Strapazen des 31. Niederrheinischen Musikfestes in Düsseldorf an Pfingsten, bei dem Schumann seine d-Moll-Sinfonie mit großem Erfolg dirigierte

und zum ersten Mal dem genialen jungen Geiger Joseph Joachim begegnete, temporäre Krankheitsanfälle, viele Besucher und Korrekturarbeiten kamen hier zusammen. Am 3. Mai konnte er sich aber auch über „Klara’s wunderschöne[n] Vortrag der Bachfugen [op. 60]“ freuen. Dies mag ihn dazu inspiriert haben, sich noch einmal mit der strengen Form der Fuge auseinanderzusetzen. Am 27. Mai 1853 sind im *Haushaltbuch* „Contrapunctische Arbeiten“ verzeichnet, sozusagen Vorübungen für die *Fughetten*, die erhalten sind. Für den 28. und 29. Mai, den 1., 3. und 6. Juni (*Fughette* V) ist jeweils „Fughette“, am 9. Juni „6te *Fughette*“ vermerkt. Damit schien der Zyklus abgeschlossen; denn Clara Schumann vermerkte damals in ihrem Tagebuch die Arbeit ihres Mannes an „6 Klavierstücken, in Fugenform geschrieben. Eigentlich sind es ordentliche Fugen, alle ganz eigentümlich! Viere sehr melancholisch, zweie außerordentlich energisch.“ Eine siebente *Fughette*, die den Zyklus in a-Moll abrundet, entstand am 10. Juni.

Am 3. September 1853 bot Schumann das neue Werk zusammen mit den *Albumblätter* op. 124 dem Verleger Arnold in Elberfeld an. Da dieser an der Publikation der *Albumblätter* außerordentlich interessiert war, dürfte er die *Fughetten*, die er nicht „bestellt“ hatte, als Beigabe akzeptiert haben, zumal es sich um technisch nicht allzu schwere Klavierstücke handelte, im Schwierigkeitsgrad den *Albumblättern* vergleichbar. Doch am 24.

Februar 1854, wenige Tage nach dem Ausbruch von Schumanns schwerer Erkrankung, die am 4. März zu seiner Einlieferung in die Nervenheilanstalt in Eendenich führte, änderte Schumann seine Meinung und zog – ein wohl einmaliger Fall bei ihm – das Werk wieder zurück. Er schrieb: „Ich möchte die *Fughetten* wegen ihres meist melancholischen Charakters nicht erscheinen lassen und biete Ihnen ein anderes, vor Kurzem beendiges Werk: ‚Gesänge der Frühe‘ 5 charakteristische Stücke für Pianoforte ... an ...“ Doch der Brief kam zu spät; der Verleger hatte schnell gearbeitet und schrieb am 27. Februar 1854 an Schumann: „Soeben empfangen ich Ihre Gesänge der Frühe, die Sie den *Fughetten* zu substituieren wünschen. Ich sehe wohl ein, daß diese Gesänge ein weit größeres Publikum finden werden, als die *Fughetten*, aber ich befürchte, daß letztere bereits gestochen sind.“ Die *Sieben Clavierstücke in Fughettenform* op. 126 erschienen im Mai 1854, als Schumann bereits in Eendenich war. Im Herbst 1854, als es ihm etwas besser ging, schickte man ihm ein Exemplar des Drucks, worüber er sich sehr freute, wie er in einem Brief an Clara vom 18. September 1854 schrieb. Die Widmung an Rosalie Leser, Clara Schumanns treue blinde Freundin, zu der sie während des Ausbruchs von Schumanns Krankheit gezogen war und die von Clara durch die Schenkung und Widmung des Autographs bestätigt wurde, ist ein Ausdruck des Dankes für Hilfe nicht nur in dieser sehr schweren Zeit.

Vergleicht man die *Sieben Stücke in Fughettenform* op. 126 mit den *Vier Fugen* op. 72, so fällt nicht nur die durch den Titel angedeutete knappere Form, sondern auch eine gewisse Reduktion der Mittel auf, die vielleicht, wie Michael Struck vermutete, didaktische Gründe hat. Schumann verzichtet weitgehend auf Zwischenspiele, rhythmische Vielfalt und kompliziertere kontrapunktische Techniken, erweitert das Spektrum der Modulationen im Verlauf des Zyklus nur allmählich und erreicht durch häufige parallele Stimmführungen oft eine beinahe homophone Wirkung, überrascht andererseits durch kapriziöse Gegenstimmen, die das kontrapunktische Geflecht durchbrechen, und durch aparte harmonische Reibungen (Sekunden in Nr. 6), die Hans Joachim Köhler zu Recht als Vorahnung auf „den Typus der Regerschen Gigue, die sich natürlich ihrerseits an die Bachschen Modelle anlehnt“ deutet. Er weist auch auf das Vorbild von Bachs *Inventionen* hin und fasst seine kluge Würdigung der *Fughetten* op. 126 folgendermaßen zusammen: „Der Anspruch, kontrapunktische Techniken höheren Grades anzuwenden, wird aufgegeben. Es entstehen im Gegenteil Miniaturen mit charaktervoller Eigenwilligkeit, deren Konstruktion für den Hörer beinahe uninteressant wird.“

Damit hätte Schumann, wie schon in den *Fugen* op. 72, versucht, den strengen Stil und das romantische Charakterstück harmonisch miteinander zu verschmelzen, und dies

auch noch in didaktischer Absicht, wie bei den wenig später entstandenen *Klaviersonaten für die Jugend* op. 118, ohne dies allerdings angedeutet oder gar ausgesprochen zu haben. Vielleicht ist dies der Grund für den Misserfolg des Werks bei Zeitgenossen und Nachwelt. In ihrer stillen Melancholie und beinahe asketischen Klanglichkeit, die nicht unbedingt pianistisch ist, sondern sich auch mit anderen Instrumenten darstellen ließe, in seiner unspektakulären Unaufregtheit erscheint der Zyklus wie ein Fremdkörper in der Klaviermusik um 1855, die zunehmend von Pathos und Sentimentalität geprägt war. In ihrer gelassenen Nüchternheit und Klarheit sind diese Stücke wirklich unzeitgemäß – erst nach dem 1. Weltkrieg, in der Zeit des Neoklassizismus, hätte eine solche Musik, wie man sie bei Schumann nicht vermuten konnte, wieder geschätzt und verstanden werden können, was aber nicht geschah. Vielleicht ist inzwischen die Zeit gekommen, sie angemessen zu würdigen.

Joachim Draheim

Florian Uhlig

Wie findet ein Musiker in einem Klassikbetrieb, der teils zum harten Geschäft geworden ist, den direkten Draht zum Publikum? Diese Frage beschäftigt Florian Uhlig seit Beginn seiner Karriere. Für seine Programme entwirft der 1974 geborene Pianist stimmige Werkkombinationen, die jenseits der einzelnen Komposition selbst eine Geschichte erzählen. Immer wieder kommen dabei auch eigene Werke und Arrangements zur Aufführung. Mit diesem Mut zum kreativen Zugriff bricht er in gewisser Hinsicht mit der großen Vergangenheit deutscher Klavierschule(n), über die der amerikanische Kritiker Harold C. Schoenberg etwas pauschal urteilte, sie seien bei allem gewissenhaften musikalischen Können eher streng als charmant, mehr nüchtern als brillant.

Gegen Charme und Brillanz hat Florian Uhlig aber überhaupt nichts einzuwenden – möglicherweise ist dies dem kosmopolitischen Zug seiner Biografie zuzuschreiben: Bereits seit 1995 lebt der Pianist in London. Er kam zum Studium nach England und irgendwie sagten ihm englischer Pragmatismus und Lebensart so zu, dass er es nicht eilig hatte, die Stadt zu verlassen. In Düsseldorf geboren, ist Uhlig in einer musikliebenden Familie aufgewachsen. Mit 17 Jahren nahm er am Schubert-Wettbewerb teil; in der Jury saß der Klavierpädagoge Peter Feuchtwanger. Da fiel die Entscheidung zum Studium.

Florian Uhlig hatte nie Förderer oder prägende Lehrer, die ihm den entscheidenden Schub gaben. Mit einer gewissen „Sturheit“ sei er stets eigener Initiative gefolgt. Es gab natürlich wichtige Begegnungen, wie mit Peter Feuchtwanger, bei dem er Meisterkurse belegt hat. Und von dem Klangsinn des Pianisten Pascal Devoyon war er so beeindruckt, dass er ihm 1994 in Paris vorspielte. Für das Studium allerdings bewarb er sich in London am Royal College of Music, an der Royal Academy of Music und der Guildhall School: Alle drei Schulen boten ihm ein Stipendium an. Uhlig entschied sich zunächst für den Egon-Petri-Schüler Bernard Roberts am Royal College. 1999 wechselte er an die Royal Academy of Music, wo er seinen Master machte und auch promovierte.

Sein Orchesterdebüt gab Florian Uhlig im Londoner Barbican im Jahr 1997. Seitdem führt ihn eine rege Konzerttätigkeit in die großen Säle von Berlin, New York, London, Paris – oder auch Hongkong, Reykjavik und Kapstadt. Er konzertierte mit Orchestern wie dem BBC Symphony Orchestra, der Deutschen Radio Philharmonie, dem Kammerorchester des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks, der Dresdner Philharmonie, dem Beijing Symphony Orchestra oder dem Simon Bolivar Youth Orchestra von Venezuela mit Krzysztof Pendereckis Klavierkonzert unter der Leitung des Komponisten. Einladungen zu Festivals führten ihn u.a. zum Beethovenfest Bonn, zu den Festspielen Meck-

lenburg-Vorpommern, den Schwetzingen Festspielen, den Kammermusiktagen Schloss Elmau, den Wiener Festwochen, France Musiques Paris und zum Schleswig-Holstein Musik Festival. Als Solist konzertiert Florian Uhlig mit international renommierten Dirigenten, darunter Kristjan Järvi, Thomas Sanderling, Ariel Zuckermann, Radoslaw Szulc, Eivind Gullberg Jensen oder Christoph Poppen.

Der leicht zu angelnde Erfolg interessiert Florian Uhlig bis heute nicht. Er blickt weiter als andere: Etwa auf die Rückseite des Naheliegenden, indem er auch die Skurrilitäten der großen Komponisten betrachtet – wie Beethovens Variationen über „God save the King“. Oder Uhlig tritt einen Schritt zurück und nimmt die Totale in den Blick – wie jetzt bei seinem auf 15 CDs angelegten Projekt, der Aufnahme von Robert Schumanns sämtlichen Klavierwerken beim Label *hänssler CLASSIC*. Zwei CDs pro Jahr sind vorgesehen.

Florian Uhlig erzählt mit den thematisch geordneten Einspielungen ein weites Panorama seelischer Empfindungen auf sehr sinnliche Weise. Schumanns musikalische Zerreißproben, die manchmal am Rande des Nachvollziehbaren angesiedelt sind; seine plötzlichen Entfesselungen, unvermittelten Brüche, romantischen Parodien und Trümereien: Der Künstler vollzieht das unter Ausnutzung aller Wirkungsmöglichkeiten des Klaviers nach. Es ist eine enorme innere Energie, die seinen Klavierton so unverwech-

selbar macht, ihn bis in die komplexesten Passagen hinein hell und konzentriert aufleuchten lässt.

Als ob das neben den Konzertverpflichtungen nicht genug wäre, steckt Florian Uhlig bereits in den Vorbereitungen für ein zweites Aufnahmeprojekt mit sämtlichen Klavierwerken Maurice Ravels. Und dann ist da noch sein Engagement als Künstlerischer Leiter des Johannesburg International Mozart Festivals, das er seit 2008 leitet. Vor dem komplexen historisch-politischen Hintergrund des Landes soll Mozarts Geist als Sinnbild für universelles Denken beschworen werden – mit einem bunten Pool afrikanischer Musiker, Südafrikas Chortradition, Jazz und Klassik. So bekomme Musik eine „unendlich gesellschaftliche Relevanz“, sagt Uhlig. Das klingt bei allem Pathos überzeugend. Denn für Florian Uhlig ist Musik das „eigentliche Leben“. Die „existenzielle Kraft“, die ihn bewegt.

Robert Schumann: Complete Piano Works 7

Robert Schumann and the counterpoint

Several attempts have been made over the last sixty years or so to record all Robert Schumann's works for solo piano, a fascinating cosmos full of variety that ranges from extremely virtuosic pieces for the concert hall to valuable literature for piano tuition. This attractive but difficult quest has unfortunately been marked by a lack of the necessary care, not to mention purely artistic deficiencies, so that none of the releases deserves the name "complete recording". Since Schumann published several works (*Impromptus* op. 5, *Davidsbündlertänze* op. 6, *Symphonic Studies* op. 13, *Concert sans Orchestre* or *Sonata in F Minor* op. 14 and *Kreisleriana* op. 16) in two more or less different versions, it is not legitimate in a "complete recording" to include only one of the versions, let alone to amalgamate two of them. Moreover, works published at remote places as well as unpublished works and fragments that could easily be completed without too much speculation, have so far been taken into account only in exceptional cases.

Florian Uhlig's 15-CD set is the first genuine complete recording of Robert Schumann's works for solo piano. On CDs sensibly concentrating on different themes (e.g. "Robert Schumann and the sonata", "The young virtuoso", "Schumann in Vienna",

"Schumann and the counterpoint", "Variations"), the pianist for the first time attempts to present all the original piano works between 1830 (*Abegg Variations* op. 1) and 1854 (Theme and Variations in E flat Major), using the latest critical editions and/or first editions. Several of those CDs include first recordings. The introductory notes written by Joachim Draheim, who has discovered and/or edited a number of the works, throw light on the biographical and historical backgrounds of the respective groups of works.

Robert Schumann and the counterpoint

1844 was a fateful year in Robert Schumann's life: a deep emotional crisis together with a total physical breakdown brought his work to a standstill for a while. After ten years, he gave up editing his *Neue Zeitschrift für Musik* and moved with his family from Leipzig to Dresden. During the following year, 1845, his state of health slowly improved. The way Schumann and his wife Clara devoted themselves zealously to contrapuntal studies at this time may perhaps be seen as a special self-therapeutic measure, a means of acquiring emotional discipline. The fruits of this "passion for fugues", as he called it, were a series of works in the "strict style" which at

the same time show his deep reverence for Johann Sebastian Bach since analysing the *Well-tempered Clavier* and copying the *Art of Fugue* for study purposes in earlier years. The works of 1845 include the *Six Fugues on the Name BACH* for organ or pedal piano op. 60, the *Studies* op. 56 and *Sketches* op. 58 for pedal piano and the *Four Fugues* op. 72 for piano.

Four Fugues op. 72 • Study pieces (fugues and canons)

The development of the "passion for fugues" may be traced very precisely from notes in Schumann's "housekeeping book". On January 23, 1845 we find: "Contrapuntal studies w. Kl.[ara] begun"; on February 2: "Always diligent in fugal studies with Kl."; on February 18: "Diligent fugal studies for 3 weeks", having noted on February 7: "Gr.[eat] nervous weakness again". The phrase "passion for fugues" is used for the first time on February 21, then once again on March 15. "Small contrapuntal works" on February 23 seem to have been preliminary exercises for the Fugue in D Minor (op. 72/1), which was begun on February 25 and completed on February 28. The 2nd Fugue in D Minor was begun on March 4 and "finished" on March 10, the 3rd Fugue in F Minor was completed on March 14, the 4th Fugue in F Major on March 20.

In systematically working through musical genres and styles, Schumann provisionally concluded he had exhausted the

polyphonic potential of the piano, and now turned his attention to the organ and the pedal piano in order to exploit the added performing and tonal potential afforded by the pedal. So it was that between April and November 1845, he wrote the *Six Fugues on the Name BACH* op. 60 for organ or pedal piano, the *Studies for pedal piano (Six pieces in canonic form)* op. 56 and the *Sketches for pedal piano* op. 58, all published before the *Four Fugues* op. 72, which explains the higher opus number of the fugues.

It is hard to say why Schumann held back the *Four Fugues* for piano for four years before offering them to the firm of André in Offenbach on November 19, 1849. Perhaps he doubted the saleability of such music at a time when the demand was for lighter, shallower but nevertheless brilliant-sounding works. That doubt comes across in the wording of his letter to André: "With regard to the latter point [the four fugues], I imagine receiving the lowest rate of royalties, for I know that fugues are less popular, though I would like to indicate that you will not find in them the dry form of fugue; they are, at least as I believe, character pieces, only in stricter form." The apt description was to no avail, however, for the offer was declined on November 28. A letter of April 19, 1850 to Leipzig publisher Whistling, with whom Schumann had a close business relationship, brought the desired result, so that the set of *Four Fugues for the pianoforte*

op. 72 (dedicated to his colleague Carl Reinecke) was at last published in September 1850.

On October 19, 1850, Schumann sent a copy of the first edition to Reinecke with the autograph "To Carl Reinecke in friendly esteem from Robert Schumann. Düsseldorf. 8th Oct. 1850", adding in the accompanying letter: "Kindly accept the enclosed volume as a mark of my affection and esteem!" With this extraordinarily cordial dedication, Schumann expressed his gratitude not only for Reinecke's assistance in publishing the *Album for the Young* op. 68 and numerous arrangements of his works, which had appealed to the composer, but also publicly showed his high opinion of the musical competence of his colleague, who was only fourteen years younger than himself.

The self-taught Schumann had in 1830 been forced to accept that he lacked the theoretical and compositional knowledge necessary to become a professional musician, and took lessons in composition in late 1831 and early 1832 with the conductor and composer Heinrich Dorn (1804–1892), who was only six years his senior. He applied himself energetically but also with aversion to the fugue and on January 11, 1832 wrote to his piano teacher Friedrich Wieck: "I will never be able to amalgamate with Dorn: he is trying to get me to see a fugue as music – heavens alive! But people are all dif-

ferent: and at all events I feel the theoretical studies have had a sound influence on me. Whereas everything used to depend on the inspiration of the moment, I now perceive more the development of my enthusiasm, sometimes perhaps stopping right in the middle of things in order to look around and see where I am."

Schumann's dogged study of harmony, composition and counterpoint, which continued in April 1832, after the lessons with Dorn had ended, may be traced in a variety of sketches, exercises and drafts for fugues (often only themes), canons and other studies (repeatedly with the teacher's corrections) that are to be found especially in the five *Books of Studies* (today in the Bonn University library), alongside finger exercises and preliminary work for a piano tutor and compositions, some of which were elaborated and published later. Pages 1–9 of the *Book of Studies V* contain six fugues in 3 to 6 parts, a four-part canon and a *Canon in the lower seventh and lower fourth*, which have something of the character of fair copy, at least at the beginning. The first two pieces even have tempo indications, which is rather unusual for pure study pieces. There are also remarkable references to certain compositions which were begun at this time, such as to the *Impromptu on a theme of Clara Wieck* op. 5 in Fugue 3 and the first canon or to the variations on the Allegretto in Beethoven's Seventh Symphony in Fugue 2,

where Luther's chorale "Vom Himmel hoch, da komm ich her" appears as *cantus firmus*.

The second canon in A flat Major uses the theme of the then very popular song "An Alexis send' ich dich" by the Berlin conductor and composer Friedrich Heinrich Himmel. The first eight bars were even published by Kahnt in Leipzig in 1858, together with a short prelude to introduce the song, as a supplement to the *Deux Fantaisies mignonnes de Salon* op. 30 by Julius Knorr (1807–1861), a successful Leipzig piano teacher who had been one of the founders of the *Neue Zeitschrift für Musik* in 1834. It is astonishing to note how much of the revolutionary musical language that Schumann characteristically used in his early piano works is already present in these compositional exercises.

Naturally, none of the other contrapuntal studies written at that time were published, but the piano works composed and published after 1833 (e.g. *Impromptus* op. 5, Sonata in F sharp Minor op. 11, *Symphonic Studies* op. 13, Sonata in F Minor op. 14, *Kreisleriana* op. 16 and *Phantasie* op. 17) contain several highly polyphonic sections integrated into a poetically conceived whole. Schumann's music from that time onwards is almost invariably dominated by latent polyphony, which distinguishes it from the music of most of his contemporaries, even an eminent master of polyphonic techniques like Mendelssohn. Schumann himself no-

ticed this later, as may be gathered from a remark to his biographer Wasielewski: "It is strange and marvellous even to me that almost every motif that forms inside me brings with it the potential for manifold contrapuntal combinations, without my even remotely having to think about forming themes that will admit of the application of the 'strict style' in this or that manner. They come to me quite of their own accord, without reflection, and there is something organic about them." These remarks clearly show that Schumann considered polyphony as one means of musical expression, not as an end in itself. In 1838 he wrote: "Most of Bach's fugues are however character pieces of the highest order, some of them indeed poetic objects, each demanding its own expressiveness, its own light and shade." That already anticipated what he wrote about the Fugues op. 72 in his letter to André of November 19, 1850. In the autograph, the four pieces are still called "Four character fugues".

As is customary with Schumann, the set is carefully planned. There are two pairs – in D Minor and in F Minor/Major – the first piece in each being slower and in triple time, the second faster and in quadruple time (¾, C – ¼, C). The peacefully flowing quavers in the first four-part fugue in D Minor tend to lend the piece prelude character, the subject being rhythmically undistinguished and functioning like an accompanying figure. The texture is very transparent and open due to lengthy

rests in one or other of the parts. By contrast, the following three-part fugue, also in D Minor, has a very striking typical fugue subject: semi-breve, leap of a fourth downwards and sequential, descending upbeat quaver scales. The three-part texture is unbroken, with the bass occasionally even doubling at the octave.

Fugues 3 and 4 follow a similar pattern. Like the first, the third fugue (F Minor, four-part) has a subject in peaceful crotchets that is rhythmically and melodically neutral and seems to be homophonic rather than polyphonic in conception, that is to say, dominated by chromatic harmony that is relaxed only occasionally in a rising quaver scale. The synthesis of fugue and character piece is finally completed in the fourth fugue (F Major, four-part). While the subject is altogether typical of a fugue, it is also so simple and songful that the piece seems like a “song without words” in fugal form. The fugal style imperceptibly begins to erode in bar 56, becoming ever more homophonic and turning into plain four-part chordal work in the coda to end the set peacefully and pensively.

Studies op. 56 • Sketches op. 58

Only a month after Robert completed the *Four Fugues* op. 72, the Schumanns discovered a fascinating new aid to their contrapuntal studies. As Clara Schumann wrote in her diary: “On April 24 [1845], we had a rented pedal installed under the piano and

it has brought us great pleasure. The aim was mainly to permit us to practise organ playing. But Robert soon found a higher purpose for the instrument and composed a number of sketches and studies for the pedal piano, which are sure to elicit great interest as something quite new.” The first group of works for this interesting instrumental hybrid (that is to say, a piano fitted with a pedal mechanism like that on an organ), which had been introduced for organ students at Leipzig Conservatory but never established itself in musical practice, were offered by Schumann to the Leipzig publisher Whistling on May 6, 1845, before the fair copy had been made, with the remark: “To be honest, I set some store by the idea, and believe that it might in due course lend fresh impetus to piano music. Quite wonderful effects can be created with it.”

The title page of the first edition of the *Studies for the pedal piano* (*Six pieces in canonic form*) op. 56 (published in September 1845) bears the dedication “to his revered teacher and friend Baccalaureus J. G. Kuntsch, organist at the Marienkirche in Zwickau”; Kuntsch had imparted to the young Schumann his first insights into musical handicraft. In the six *Studies*, the strict canon form is treated in a very free and highly imaginative manner. While the first piece is almost like an imitation of an invention by Bach, the fifth is a scherzo in the style of Mendelssohn, who particularly liked it when Clara Schumann

played parts of the work to him in August 1845. Between these are inventive Romantic character pieces: the somewhat melancholy second study, the graceful third and a lyrically radiant fourth that particularly appealed to Clara Schumann, who performed her own keyboard arrangement of it in numerous concerts. The B Major *Adagio* that concludes the set anticipates the tone and harmony of César Franck. The short canon in D Major, which formed the closing piece (no. 20) of the *Albumblätter* op. 124 published in 1853, also belonged to the *Studies* op. 56 as shown by a sketch written on three staves.

Performing the *Studies* is difficult, sometimes almost impossible for organists, since the technique is altogether pianistic, except for the first and last pieces. With the text being notated on three staves, Schumann’s proposed version “for 3 or 4 hands on the pianoforte” is also not practicable, hence Georges Bizet arranged it for piano duet, Claude Debussy and Isidore Philipp for two pianos. Schumann follower Theodor Kirchner also arranged it for piano duet and for piano trio, while in 1896, the year of her death, Clara Schumann presented nos. 2, 4, 5 and 6 in a normal piano version, but the extremely wide stretches of the hand it demands have prevented it from becoming popular. Aware of these sometimes very stimulating arrangements, together with the solo versions by Johann Baptist Krall (which appeared as early as 1869) and Theodor Maader, and de-

liberately departing from them, Florian Uhlig has created his own solo piano arrangement in which he has attempted, with the aid of the pedals and a well-considered fingering technique, to present Schumann’s complex musical text as accurately as possible on the modern grand, with its greater tonal potential. This attempt at a faithful representation demands technical ability beyond that required for the usual virtuoso showpieces.

Written at the same time as the *Studies*, the *Sketches* op. 58 were described by Schumann on August 10, 1845, in a letter to the publisher Kistner, as “the first compositions of their kind and a counterpart to the *Studies* for the pedal piano being published by Whistling”. Yet for all their solidity, these four pieces are a test of tonal, quasi-orchestral expansion, not of contrapuntal skill. In the *Neue Zeitschrift für Musik*, a contemporary critic remarked on the *Sketches*, which were not published until August 1846: “Schumann’s uniqueness ... is most evident in the third number, which is distinguished by ardent emotion and expressiveness, reminiscent of the composer’s earlier pianoforte pieces ...” In its stirring passion, this third sketch in F Minor does indeed recall the third of the *Nachtstücke* op. 23 of 1839. Clara Schumann arranged nos. 1, 3 and 4 for solo piano performance; so did Krall (1869) and Maader, but their versions have attracted little attention, while the pieces arranged for piano duet by August Horn in 1862 and

for orchestra by Camille Chevillard in 1906 were not much better received. Florian Uhlig's version emphasizes the truly pianistic character of these unjustly forgotten gems, which are even more troublesome on the organ than the *Studies* op. 56.

Canon in A Major • Prelude and Fugato in B flat Minor • Four piano pieces op. 32

Between the contrapuntal study pieces of the early 1830s and the works of the "fugal year" of 1845, Schumann – having also intensively studied theoretical works like Luigi Cherubini's *Theory of counterpoint and fugue* (Leipzig 1835) and in 1847/48 sketched a didactic work of his own on the subject for the instruction of Karl Ritter – had repeatedly drafted compositions in the "strict style", but most of them survive only as fragments. A loosely fugal, playful *Canon in A Major*, which was omitted from Margit L. McCorkle's catalogue of Schumann's works (2003) and is held in autograph in Stockholm (Nydahl Collection), breaks off after 66 bars. In collaboration with Jozef De Beenhouwer, who gave the premiere on September 5, 2010 during that year's Holdenstedt Palace Festival, I have completed the attractive piece by adding 28 bars, 15 of which were taken from Schumann's draft. The fragment is not dated, but contains clear thematic references to the *Novellette* in B Minor op. 99/9, which is dated 1838 in the first edition of the *Bunte Blätter* op. 99 (1851).

Similarly, the passionate *Prelude in B flat Minor* dated October 1839 is op. 99/10 in the *Bunte Blätter*. The fugue that follows it, a rather invention-like fugato, survives in two incomplete drafts: the shorter one is in the Bibliothèque Nationale in Paris and the longer (44 bars, again overlooked by McCorkle) in the Stockholm collection mentioned above. This remarkable piece was likewise completed by Jozef De Beenhouwer and myself for the premiere at the same concert by the addition of 28 bars, based for the most part on thematic material provided by Schumann. The failure of Schumann's ambitious project is recorded in his letters to Clara Wieck. On October 27, 1839 he writes: "The latest is that I cannot compose at all any more and have been chewing at a stupid prelude and fugue for 8 days now; have finally given up hope and sworn revenge and am still stuck at the same spot." Two days later, she wrote from Berlin: "I laughed over you and the prelude and fugue, I just cannot believe it would ever leave you. Don't let it happen." But Schumann was still grumbling only a day later: "My fugue has again got a bit shorter – Nothing works for me any more. I have lost my imagination. Don't laugh. You must notice from my mental leaps and thoughts that all is not well with me any more. Now you must compose for me." Schumann never answered Clara's other heartening inquiries about the piece on November 1, 5 and 21, 1839.

The *Four piano pieces* op. 32 – first edition published by Julius Schubert & Co. (Hamburg and Leipzig) in the spring of 1841 – only received that title in a later print run in about 1850; the collection is among Schumann's least known works. That may be partly due to the fact that only one of the pieces, the *Romance in D Minor* (no. 3), qualifies for the concert hall. Clara Schumann played it over fifty times in her concerts from 1854, sometimes as an encore. In 1861 it was published with words as "The maiden's farewell lament" for voice and piano, which later even appeared as op. 31b/2. The four pieces – nos. 1–3 written in Vienna in the autumn of 1838, no. 4 in Leipzig in October 1839 – are not cyclical, but nonetheless follow a meaningful key-scheme (B flat Major – G Minor – D Minor – G Minor). Two essentially homophonic pieces that are compositionally and harmonically sophisticated (no. 1 *Scherzo* in B flat Major, no. 3 *Romance* in D Minor) contrast with two particularly short, polyphonically conceived pieces, as the titles reflect (no. 2 *Gigue* in G Minor, no. 4 *Fughetta* in G Minor). Schumann published these in February 1839 and June 1840 as musical supplements to the *Neue Zeitschrift für Musik*, in order, as Bernhard R. Appel has ascertained, to show himself a "Romantic contrapuntist".

The very unconventional *Fughetta* sets several harmonic accents and does little more than suggest counterpoint. That is also

reflected by the fact that Schumann originally intended it as a contribution to the memorial *Mozart Album* planned by August Pott (1806–1883), the leader of the Oldenburg orchestra and himself a composer, and duly published in Braunschweig in 1842. In honour of Mozart, Schumann wanted to show himself as a master of higher composing technique. He withdrew the piece, however, and instead sent the charming Rückert lied *Volksliedchen* (later op. 51/2). The importance the composer attached to the *Fughetta in G Minor* is reflected in the fact that there are two sketches of it, one of which even contained the later deleted BACH motif, and no fewer than four fair copies. He suggested to Clara Wieck on October 13, 1839 that she play the piece together with the final movement of the Piano Sonata in G Minor op. 22 in a concert in Berlin, but his fiancée did not do so, despite deeming the "Fugue in G ... just too beautiful".

To his friend and colleague Eduard Krüger – an enthusiastic employee of the *Neue Zeitschrift für Musik* who had played the *Gigue* in G Minor with special delight, referred to him as a "pupil of Bach" and hardly had the confidence to ask for an assessment of his own compositions – Schumann eloquently wrote: "I began to compose at an early age and simple songful things no longer sufficed me even in my youth. So I soon came to Beethoven and to Bach; reading, my environment, personal and external experiences

all impressed themselves upon me, and so I now sometimes ask myself what the end of it all will be. The gigue is merely a study; but deeper thoughts arisen out of my inmost soul you will easily find in my other later things for the piano, particularly 'Kreisleriana'. But Bach may be found everywhere."

The two other pieces do not in any way refute these assertions. In rhythm and harmony, the heavily dotted, effervescent Scherzo anticipates the strict two- or three-part Gigue, and the mainly chordal writing is several times relieved by polyphony, notably in one- to three-part passages, and particularly clearly in the more lyrical middle part. The three-section *Romance in D Minor* (with short coda), a passionately pulsating piece developed from a striking motif ("Very fast and with bravura") is primarily harmonic in intention, but the somewhat slower middle section features beautiful alternation of tune and bass and numerous harsh seconds of extreme compositional and tonal subtlety. We may endorse the only contemporary review of op. 32 (in *Blätter für Musik und Literatur*, January 1841, published by Schuberth): "The originality of this compilation of pieces is matched by their pithy, might almost say venerable, tone. How new and fresh and vivid everything is, as grateful to the player as it is charming to the ear. The scherzo has a fine and striking motion, which any meticulous player will find most pleasant!"

Seven piano pieces in fughetta form op. 126

The *Neue Berliner Musikzeitung* of July 11, 1855 followed a short but very positive review of the *Albumblätter* op. 124 with the only known commentary on the *Seven piano pieces in fughetta form* op. 126: "The most glaring contrast to these immediate effusions of a youthfully fresh spirit is offered by the Fughettas. Here we find no trace of original creative power. They seem the product of those idle hours in which imagination is fast asleep and reason seeks out the most difficult and most practical problems upon which to exercise its powers of combination. The themes scarcely have a musical content, let alone a psychological one – not even a Seb. Bach could have made anything of them." The fate of the fughettas has proved one of the saddest chapters in the Schumann story, that is to say, when they merit any attention at all.

As with the *Four Fugues* op. 72, it is clear that the *Seven piano pieces in fughetta form* op. 126, written in Düsseldorf between May 28 and June 10, 1853, were at least partially intended as attempts to overcome a crisis, even if this was not so catastrophic as the breakdown of his health in 1844. Schumann's constantly increasing difficulties with the board of directors of the Düsseldorf Music Society, which wanted to dislodge him from his position as municipal director

of music, were aggravated by the demands of the 31st Lower Rhineland Music Festival in Düsseldorf at Whitsuntide, at which Schumann conducted his D Minor symphony with great success and met the brilliant young violinist Joseph Joachim for the first time, to say nothing of temporary bouts of illness, constant visitors and proof-reading. All the same, on May 3, he was able to express his delight at "Klara's wonderful reading of the Bach fugues [op. 60]". This may have inspired him to renewed engagement with the strict form of the fugue. There is a note in the housekeeping book for May 27, 1853 of "contrapuntal works", preliminary practice as it were for the fughettas, which have survived. May 28 and 29 and June 1, 3 and 6 (fughetta V) each bear the entry "Fughetta", while June 9 has "6th Fughetta". That seems to have concluded the cycle; Clara Schumann noted at the time in her diary that her husband was working on "6 piano pieces, in fugal form. Actually they are proper fugues, all quite individual! Four very melancholy, two extraordinarily vigorous." A seventh fughetta, which rounds off the cycle in A Minor, was added on June 10.

On September 3, 1853, Schumann offered the new work together with the *Albumblätter* op. 124 to the Elberfeld publisher Arnold. Being very keen to publish the *Albumblätter*, he was presumably willing to accept the fughettas, which he had not "ordered", into the bargain, all the more because technically

they were not unduly challenging piano pieces, in fact comparable to the *Albumblätter* in difficulty. On February 24, 1854, however, a few days after his serious relapse that led on March 4 to his committal to the mental asylum in Eendenich, Schumann changed his mind and – surely for the only time in his life – withdrew the work. He wrote: "Given their for the most part melancholy character, I should wish the Fughettas not to appear, and offer you another recently completed work: 'Gesänge der Frühe', 5 characteristic pieces for pianoforte", but the letter came too late; a fast worker, the publisher wrote to Schumann on February 27, 1854: "I have just now received your *Gesänge der Frühe*, with which you wish to replace the Fughettas. I can certainly see that these 'Songs of the Morning' will command a far larger audience than the Fughettas, but I am afraid that the latter are already in print." The *Seven piano pieces in fughetta form* op. 126 appeared in May 1854, when Schumann was already in Eendenich. In the autumn of 1854, when he was a little better, he was sent a copy of the edition, which he was very pleased with, as he told Clara in a letter of September 18, 1854. The dedication to Rosalie Leser, Clara Schumann's loyal blind friend, to whom she had moved during the onset of Schumann's illness and who was acknowledged by Clara with the gift and dedication of the autograph, is an expression of thanks for her help in this very difficult time and at other times as well.

Comparing the *Seven piano pieces in fughetta form* op. 126 with the *Four Fugues* op. 72, one is struck both by the briefer form indicated in the title and by a certain reduction of means which may, as Michael Struck has conjectured, be for didactic reasons. Schumann largely eschews interludes, rhythmic variety and more complicated contrapuntal techniques, only gradually extends the spectrum of modulations in the course of the cycle and makes frequent use of parallel part-writing to achieve an almost homophonic effect, while also surprising the performer and the listener with capricious dissenting lines that break through the contrapuntal fabric, and with striking harmonic frictions (seconds in no. 6), which Hans Joachim Köhler interprets with justification as foreshadowing “the type of the Reger gigue, which naturally in its turn is indebted to the Bach model”. He also points to the example set by Bach’s *Inventions* and sums up his intelligent evaluation of op. 126 as follows: “The aim of employing contrapuntal techniques of a higher degree is abandoned in favour of miniatures with a characterful individualism whose structure is practically of no interest to the listener.”

As in the fugues of op. 72, Schumann had attempted a harmonious fusion of strict style with the Romantic character piece. He had done this in part with didactic intention, as in the *Piano Sonatas for the Young* op. 118 written shortly afterwards, without

ever stating as much or even hinting at it. This may be why the work failed to appeal to his own and subsequent generations. In its quiet melancholy and almost ascetic sonority, which is not necessarily pianistic but could just as well be represented by other instruments, in its unspectacular self-possession, the cycle appears like a foreign body in the piano music of the 1850s, which was increasingly marked by pathos and sentimentality. In their sober restraint and clarity, these pieces are truly ahead of their time: not till after World War I, in the era of neo-Classicism, would the environment be right for the revival and appreciation of this music so unlike what we expect of Schumann, but that opportunity was not taken. Perhaps its time has now come.

Joachim Draheim

Florian Uhlig

How does a musician in the classical music business find a direct line to the public now that the market has become, in many respects, so difficult? This question has been of concern to Florian Uhlig ever since the start of his career. Now the pianist, born in 1974, devises cohesive concert programmes which all tell a story that goes beyond the narrative of each individual work. These recitals frequently also include his own compositions and arrangements. In daring to take such a creative approach he is to some extent breaking with the great German school(s) of the past, of which the American critic Harold C. Schoenberg somewhat sweepingly declared that despite their musical diligence and competence they were severe rather than charming, and sober rather than brilliant.

The fact that the pianist Florian Uhlig has nothing against charm and brilliance may stem from the cosmopolitan element of his biography. He has lived in London since 1995. He came to England to study and found English pragmatism and the English way of life so congenial that he was in no hurry to leave the city. Born in Düsseldorf, he grew up in a musical family. At 17 he took part in the Schubert Competition. On the jury was the piano teacher Peter Feuchtwanger. It was then that Uhlig took his decision to study the piano.

Florian Uhlig has never had mentors or particularly influential teachers to give him the decisive push; he has always rather stubbornly gone his own way. There have of course been significant encounters such as the one with Peter Feuchtwanger, in whose masterclasses he took part. And he was so impressed with the pianist Pascal Devoyon’s beauty of tone that he went to Paris in 1994 to play to him. However, it was in London that he applied to study: at the Royal College of Music, the Royal Academy and the Guildhall. All three offered him scholarships. To start with, he chose to study with Bernard Roberts, an erstwhile pupil of Egon Petri, at the Royal College, but in 1999 moved to the Royal Academy, where he gained his Master’s degree and then a doctorate.

Florian Uhlig made his orchestral debut at the London Barbican in 1997, and since then a busy performing schedule has taken him to the concert halls of Berlin, New York, London and Paris, but also Hong Kong, Reykjavik and Cape Town. He has performed with orchestras such as the BBC Symphony Orchestra, German Radio Philharmonie, the Chamber Orchestra of the Symphony Orchestra of the Bavarian Radio, the Dresden Philharmonic, the Beijing Symphony Orchestra, and the Simón Bolívar Youth Orchestra of Venezuela, performing Krzysztof Penderecki’s piano concerto with the composer conducting. Invitations to festivals have taken him to the Beethoven Festival in

Bonn, the Festivals of Mecklenburg-Vorpommern and Schwetzingen, the Schloss Elmau chamber music festival, the Vienna Festwochen and the Schleswig-Holstein Music Festival. As soloist Florian Uhlig is working with internationally renowned conductors, such as Kristjan Järvi, Thomas Sanderling, Ariel Zuckermann, Radoslaw Szulc, Eivind Gullberg Jensen or Christoph Poppen.

Florian Uhlig has never been interested in easy successes. He takes a longer view than others; for instance, in the case of the most obvious choices of composer, he seeks out the quirky or eccentric pieces, such as Beethoven's variations on "God Save the King". Or he takes a step backwards in order to gain an overall view of a totality, as now with his project with the *hänssler CLASSIC* label to record all Schumann's piano works on fifteen CDs. The plan is to make two CDs each year.

With his thematically organised recordings Florian Uhlig unveils a broad panorama of spiritual feeling in a very sensual way. He uses the piano's full range of effects to interpret Schumann's extreme musical experiments, often pushing the instrument to its very limits and including sudden wild outbursts, abrupt breaks, romantic parodies and rêveries. An enormous inner energy makes his pianistic tone unmistakable and allows him to shine brightly and concentratedly in even the most complex passages.

As if all these performing commitments were not enough, Florian Uhlig is already busy preparing a second recording project, this time tackling the complete piano works of Maurice Ravel. In addition he has been Artistic Director of the Johannesburg International Mozart Festival since 2008. Against South Africa's complex politico-historical background, the desire is to conjure up Mozart's spirit as an emblem of universal thinking using an eclectic combination of African musicians, South Africa's choral tradition, jazz and classical music. As Uhlig puts it, "it is hoped that music will gain a boundless social relevance". This may sound sentimental, but it is convincing because for Florian Uhlig music is "real life", the "existential force" that moves him.

* * *

Aufnahmedatum/Recording dates:

31.07.–02.08.2013

Aufnahmeort/Place of recording:

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

Executive Producer: Sören Meyer-Eller

Tonmeister/Producer and Editor: Mike Purton

Tontechniker/Recording Engineer: Tony Faulkner

Konzeption und Texte/Concept and Texts:

Dr. Joachim Draheim

Instrument: Steinway D

Foto/Photo: Marco Borggreve

English translation:

Janet und Michael Berridge

Coverdesign: Mayerle Werbung

Grafik (Innenseiten): Wolfgang During

Endredaktion/Final editing: hänssler CLASSIC