

ROBERT SCHUMANN
VARIATIONEN
& FANTASIESTÜCKE

Andreas Staier

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

VARIATIONEN & FANTASIESTÜCKE

Abegg-Variationen op.1

Variations sur le nom "Abegg" / Variations on the name 'Abegg'

1	Tema. Animato	1'00
2	Var. I	0'57
3	Var. II	0'59
4	Var. III	1'05
5	Cantabile. Non troppo lento	1'29
6	Finale alla Fantasia. Vivace	2'45

Fantasiestücke op.12

7	<i>Des Abends</i> . Sehr innig zu spielen	3'33
8	<i>Aufschwung</i> . Sehr rasch	3'29
9	<i>Warum?</i> Langsam und zart	2'25
10	<i>Grillen</i> . Mit Humor	3'38
11	<i>In der Nacht</i> . Mit Leidenschaft	4'04
12	<i>Fabel</i> . Langsam - Schnell	2'40
13	<i>Traumes Wirren</i> . Äußerst lebhaft	2'44
14	<i>Ende vom Lied</i> . Mit gutem Humor	5'16

Fantasiestücke op.111

15	1. Sehr rasch, mit leidenschaftlichem Vortrag	2'17
16	2. Ziemlich langsam - Etwas bewegter - Erstes Tempo	4'52
17	3. Kräftig und sehr markiert	3'30

Variations in E flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur („Geistervariationen“ / *'Ghost Variations'*)

18	Tema. Leise, innig	1'59
19	Var. I	1'52
20	Var. II. Canonisch	1'49
21	Var. III. Etwas belebter	2'01
22	Var. IV	2'11
23	Var. V	3'02

Andreas Staier, piano Erard, Paris 1837,
from the collection Edwin Beunk

Quatre cycles de Schumann, deux issus des années de jeunesse, deux autres de la maturité, deux diptyques comprenant à chaque fois un ensemble de variations et un autre de fantaisies, très éloignés à la fois par le temps et par le style ; compte tenu de leurs différences, on aurait peine à y reconnaître l'œuvre d'un seul et même compositeur, si l'on n'y percevait cette tonalité si particulière à la musique de Schumann. Elle est portée par la fureur d'un musicien qui n'a jamais pu séparer l'affirmation personnelle de l'exigence esthétique, dans l'esprit de ce qu'il avait formulé dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, à savoir l'ambition "de préparer une nouvelle ère poétique et de contribuer à l'accélération de sa venue".

Son **Opus 1** déjà prend cette ambition au pied de la lettre : une certaine Mademoiselle Meta Abegg, originaire de Mannheim, de qui nous ne savons pas grand-chose, s'y trouve poétisée sous le nom de "Comtesse Pauline von Abegg". Elle n'a peut-être été choisie comme dédicataire de l'œuvre que parce que les lettres de son nom correspondent toutes à des notes (la-si bémol-mi-sol-sol) – en soi un "chiffre" abstrait ; Schumann le transforme en une intention mélodique dont il parvient à extraire une musique à l'exubérance parfaitement romantique.

Ce n'est pas le seul élément qui plaide en faveur d'une certaine proximité avec l'improvisation, qui l'avait rendu célèbre durant ses années d'étude ; un impérieux besoin d'expression immédiate y contribue également. En un octuple mouvement ascendant puis descendant, Schumann impose à l'auditeur ce motif avec lequel il joue, dès la première variation, un jeu virtuose visant à semer le trouble et dans lequel l'oreille peine en effet à le reconnaître ; dans la deuxième, il resserre le motif, en accroît la virtuosité dans la troisième puis laisse celle-ci, comme s'il l'avait poussée trop loin, se transformer en un Cantabile d'abord méditatif – il y a là presque une quatrième variation dont le caractère pensif bascule brutalement vers une cadence. S'ensuit le "Finale" dont le caractère, résultant d'un resserrement des intervalles, est si typiquement schumannien que l'on pourrait voir dans ce cycle la parfaite illustration de la manière dont le compositeur s'approprie progressivement un élément donné de l'extérieur.

D'autres éléments pourraient être rattachés à la psychologie de l'improvisation : le fait qu'après que le thème et la rythmique ont semblé plus d'une fois se perdre dans les variations, la musique, dans le Finale, paraît presque échapper à tout contrôle, de manière "directe", cette fois-ci, en dépit de son ardeur ; et cette manière qu'a Schumann de s'interrompre brutalement, comme s'il devait lui-même se rappeler à l'ordre pour se souvenir d'où il vient. Quelle saisissante évidence dans cet "Ad libitum" qui s'interrompt et ne comporte qu'une seule progression ! Avant de foncer "a tempo vivacissimo" vers la fin.

Comparé aux variations qui ne sont officiellement qu'au nombre de trois, ce Finale semble assez largement surdimensionné ; cela renvoie à une préhistoire de l'œuvre que son écriture pianistique ne laisse pas présager : il s'agissait en effet d'une composition initialement conçue pour orchestre, qui fut d'ailleurs jouée en tant que telle à plusieurs reprises dans les années 1829/1830. Mais rien n'en a été conservé. C'est précisément à cette époque que Schumann découvrit les *Variations* de Chopin sur "Là ci darem la mano" de Mozart, auxquelles il consacra une recension pleine d'admiration. Considérant de toute évidence ses propres variations comme insuffisantes, il les travailla pour le piano et les raccourcit considérablement – une démarche assurément douloureuse, qui revenait presque à créer une nouvelle œuvre. À aucun moment pourtant, cet Opus 1 n'apparaît comme une réduction pour piano : il se présente bien davantage comme le grandiose coup d'essai d'un processus de près de dix ans au cours desquels Schumann, en se restreignant très largement au domaine pianistique, découvre et assume progressivement sa personnalité de compositeur.



À l'époque des *Variations Abegg*, Schumann n'avait pas encore choisi entre musique et littérature – une décision qui, au fond, ne fut jamais tranchée. Si l'on s'en tient à une acception large du "poétique", on peut aisément considérer Schumann comme le plus littéraire des grands musiciens – les choses ouvertement programmatiques ne sont guère son style. D'un côté, il emprunte le terme de "fantaisie" ("Fantasiestück") aux "Fantaisies à la manière de Callot" d'E.T.A. Hoffmann, mais prétend par ailleurs n'avoir trouvé les titres des pièces de l'**opus 12**, composé en 1837, qu'après les avoir écrites – une hypothèse qui expliquerait pourquoi tous ne conviennent pas aussi parfaitement à la musique.

Ces pièces sont évidemment poétiques et suscitent toutes des associations – "Grillen" et "Fabel" semblent prendre leurs distances par rapport à la musique, "Warum?" renvoie au motif interrogatif du thème tout autant qu'au caractère énigmatique de la musique en général. Cela s'étend même aux indications relatives au jeu : "Mit Humor" ("Avec humour") ou "Mit gutem Humor" ("Avec bon humour") ne se réfèrent à rien de concret si ce n'est à l'intention générale des pièces. Si dans la quatrième pièce, ces intentions sont claires, c'est moins flagrant dans la dernière – une musique qui mêle solennité et bonhomie, se moque d'elle-même et veut amener "La fin de la chanson" ("Das Ende vom Lied") dans une nuance "un peu animé" ("Etwas lebhaft"), voire exubérante, sans pourtant y parvenir parce qu'une coda vient assombrir le caractère joyeux initialement revendiqué. Rares sont les pièces instrumentales dans lesquelles l'ironie romantique est aussi clairement marquée ; la musique est en soi plutôt rétive à l'expression du double-fond, cependant Schumann y réussit toujours.

Après les crises de l'année 1836 – la mort de sa mère, l'interdiction de voir Clara – sa vie s'éclaira, ce qui se répercuta sur la productivité de cette année et de celles qui suivirent : dans la variété, dans le ton et la manière dont il assume désormais la "Fantaisie" qui semble lui aller si bien. C'est le cas dans l'opus 12, composé de deux "cahiers" regroupant chacun quatre pièces qui "font sens", le premier centré autour de tonalités sombres, fortement bémolisées, le second autour des tonalités de do et fa. Tous deux s'ouvrent sur des pièces "nocturnes" et s'achèvent sur des compositions plus joyeuses, bien qu'à double tranchant, et comportent en leur milieu deux pièces qui contrastent l'une avec l'autre. Dans le premier cahier, elles sont l'expression des deux personnages définis littérairement de Florestan et d'Eusébius.

Comme déjà dans l'opus 1, Schumann entend ici rester dans l'esprit de l'improvisation. Les trois premières pièces commencent comme si on était déjà au beau milieu de la musique, "Warum" apparaît comme une continuation, de la même manière que "Fabel" vient prolonger "In der Nacht", miniature d'un drame de l'âme. Ces trois premiers numéros s'interrompent tous brutalement – on retrouve là l'esthétique du fragment chère aux romantiques. L'humour romantique, qui en est proche, niche aussi dans les détails : dans des écarts, des décalages qui semblent abroger la mesure, dans de subtiles irrégularités qui se cachent derrière des regroupements de quatre ou huit mesures ; par exemple dans la première pièce, où la mélodie ne se contente pas de planer en triolets au-dessus d'une mesure binaire mais – dans une irrégularité en quelque sorte "potentialisée" – se retrouve parfois de surcroît décalée d'une double croche : des jeux qui visent à entretenir la confusion dans un univers sonore s'apparentant à une forêt enchantée, qui invite à prolonger la première indication "sehr innig zu spielen" ("à jouer avec beaucoup de ferveur") par une invitation à "écouter avec beaucoup de ferveur".

"Trois pièces pour piano d'un caractère très grave, très passionné, qui me plaisent beaucoup" – Clara les dit avoir été composées en septembre de l'année 1851, alors que Robert Schumann tentait de répondre par une productivité décuplée aux conflits qui s'annonçaient à Düsseldorf. À l'origine, les "**Trois Fantaisies**" **op.111** devaient être des "Romances" et constituer un pendant aux "Trois Romances" **op.28** dédiées en 1839 au Comte Henri II de Reuß-Köstritz. C'est à son épouse que sont destinées ces trois nouvelles pièces.

D'un côté un regard vers le passé, de l'autre une volonté d'aller de l'avant : il semble désormais superflu de vouloir tenter d'approcher les œuvres par le biais de leurs titres, et d'ailleurs, ces pièces à enchaîner "attacca" forment un tout dont l'ambition peut se mesurer à celle d'une sonate. Le premier conjugué avec insistance retour en arrière et regard prospectif – sous la forme d'une reprise accentuée, intensifiée et réduite jusqu'à ne plus constituer qu'une sorte d'aphorisme de "In der Nacht", la première pièce du deuxième "cahier" de l'opus 12 ; on a ici à faire à une musique sauvage et tourmentée, saturée de chromatismes, au point qu'au premier temps de la deuxième mesure, il ne manque qu'une note pour atteindre le total chromatique. Sans relâche, des progressions par demi-tons animent la musique, des notes tenues contribuent, mieux que ne le feraient des cadences, à esquisser des arrière-plans harmoniques, tandis que maint geste mélodique résonne comme un cri lancé depuis le tumulte d'un ressac.

La dimension suggestive qui émane de cette musique à proprement parler in-ouïe trouve dans la pièce médiane un double prolongement – d'une part sous la forme d'un impérieux besoin de retrait solipsiste en une enclave lyrique qui refuse catégoriquement de s'éloigner de soi-même et de quitter sa tonalité

de La bémol majeur, exempt de toute scorie ; de l'autre dans le passage “Un peu plus animé” (“Etwas lebhafter”) d'une partie médiane dans laquelle c'est une fois de plus le chromatisme qui fait office d'élément moteur. Quelle évidence lorsque, dans la partie médiane et à la fin de la pièce finale aux accents rustiques de marche, retentit le souvenir de cette introspection lyrique – il faut y voir, une fois encore, de l'ironie au sens que lui donnait l'écrivain Jean Paul : les contrastes peuvent être étroitement rapprochés, voire réunis – mais aucunement réconciliés.

Les générations ultérieures ne doivent pas s'imaginer être plus compétentes que les proches, qui ne surent pas toujours faire le meilleur usage des dernières œuvres de Schumann – Clara, qui brûla les romances pour violoncelle et, à l'instar de Joseph Joachim, ne sut que faire du concerto pour violon ; Brahms, qui ne publia dans les œuvres complètes que le thème des **Variations en Mi bémol** – “la douce mélodie pleine d'intériorité” dans laquelle le défunt s'adresse à nous “comme un génie nous saluant amicalement tandis qu'il s'éclipse” – et qui composa ses propres variations, dont on peut supposer qu'il les a jugées supérieures aux variations originales ; Clara les avait trouvées malgré tout “touchantes, bouleversantes”. Pour elle et ses amis, les œuvres n'étaient jamais de simples œuvres, mais constituaient toujours aussi des témoignages de vie. Cela explique leurs difficultés à reconnaître en la musique le domaine dans lequel ce malade qu'était Schumann resta le plus longtemps “en bonne santé” – pour autant que l'on puisse recourir ici à ce type de catégories.

Schumann travailla à cette composition dans les jours qui précédèrent sa tentative de suicide ; l'écriture très différente dans la seconde partie de la dernière variation laisse supposer qu'il y est également revenu après. Nous non plus ne pouvons réellement distinguer ici la musique du “document”, et pas seulement parce que Schumann fut contraint de laisser derrière lui comme étant “achevé” ce qui au fond ne l'était pas.

Pour le reste, les mythes relatifs aux sources d'inspiration du thème ne viennent guère étayer l'idée qu'il aurait pu s'agir de premiers signes de folie – les “voix d'anges” évoquées vis-à-vis de Clara, ou Schubert qui, à en croire un autre témoin, serait apparu à Schumann pour lui apporter une “superbe mélodie”. Que celle-ci, ainsi donnée, lui soit apparue sous un jour nouveau n'entre nullement en contradiction avec le fait qu'on la rencontre à plusieurs autres reprises, notamment dans le concerto pour violon. C'est l'intensité existentielle avec laquelle Schumann ressentait alors la musique qui la rend “neuve”.

Quelle que soit la manière dont ce thème lui ait été “offert” – dans de nombreux détails, qui donnent l'impression d'avoir été mûrement réfléchis, il apparaît comme une tournure à laquelle Schumann n'entend pas renoncer : une mélodie qui commence par tourner sur elle-même, qui se contente longtemps de deux intervalles, la seconde et la quarte, qui dans les mesures 5 et suivantes utilise exactement les deux sauts de quarte que l'on vient d'entendre avant de revenir dans la deuxième partie sous une forme dans laquelle l'intervalle et la valeur des notes sont amplifiés, comme si elle osait ici une dimension élargie avant de reprendre sa forme initiale. La pure logique de ce développement est en elle-même déjà impeccable et paraît parfaitement calculée, quoi que puissent en dire ceux qui entendent voir ici à l'œuvre quelque “révélation”.

Cela vaut également pour les variations : la première suit la règle habituelle, en valeurs plus brèves – des triolets continus – , mais prend l'aspect d'une ornementation qui suivrait de très près le sujet ; la seconde, dans une démultiplication canonique, augmente les intervalles entre les entrées – d'abord une noire, puis une blanche, puis deux blanches ; la troisième oppose à un chœur de voix inférieures des figures déclamatives à petits motifs ; la quatrième assombrit le sujet par le choix d'une tonalité mineure, l'enserme dans des gestes expressifs puis le libère de manière sans cesse renouvelée ; la cinquième enfin invite à la penser comme la “voix d'un esprit” sur fond de figuration animée, qui se dissout presque dans l'ivresse de l'ostinato. Symboliquement, on pourrait considérer que Schumann *devait* s'arrêter ici.

PETER GÜLKE

Traduction Elisabeth Rothmund

Four cycles by Schumann, two early, two late; two sets of variations and two of ‘fantasy pieces’ (*Phantasiestücke*), far removed from each other chronologically and stylistically; so different, in fact, that they would scarcely be recognisable as works by the same composer, were it not for the special Schumann tone. And that tone is sustained by the frenzy of a musician who could never separate personal affirmation and aesthetic aspiration, very much in the spirit of the objective he formulated in the *Neue Zeitschrift für Musik*, ‘to prepare for a new poetic era and help to hasten its coming’.

His **op.1** already makes a start on putting that ambition into practice: one Fräulein Meta Abegg from Mannheim, of whom we know little, is poeticised as ‘Countess Pauline von Abegg’. Perhaps she only got to be the dedicatee because her surname consists entirely of note names – in itself an abstract cipher; Schumann turns it into a melodic motif, from which he derives Romantically ebullient music.

It is not only this that suggests how close we are here to improvisation, for which Schumann was famous in his student days; there is, too, his urge for direct communication. He impresses the figure on the listener’s mind by stating it eight times in ascending form, then eight times descending, only to subject it, in the first variation, to a virtuoso exercise in confusion in which the ear finds it hard to recognise; he contracts it in the second, intensifies its virtuosity in the third and then, as if he had pushed it too far, allows this to turn into an initially meditative Cantabile – almost a fourth variation, whose pensiveness topples precipitously into a cadenza. There follows the Finale, whose character, obtained by contracting the intervals, is so Schumannesque that one might regard the cycle as the increasingly personal appropriation of an element imposed from outside.

One might also impute other characteristics to the psychology of improvisation: for instance, the way that, after the theme and the rhythmic organisation have apparently gone astray several times in the variations, the music of the Finale proceeds to charge ‘straight ahead’, but almost runs out of control in its exuberance; or, equally tellingly, the way Schumann abruptly interrupts this, as if he has to check himself and remember where he has come from. What overwhelming plausibility there is in this suspenseful ‘ad libitum’ that contains just one chord progression! After which he races to the end ‘a tempo vivacissimo’.

In comparison with the numbered variations (just three of them), this finale seems terribly oversized. This points to a prehistory which the pianistic idiom does not hint at: the initial plan was for an orchestral work, in which form it was in fact played several times in 1829/30. But nothing of this has survived.

It was at this very time that Schumann became acquainted with Chopin’s Variations on Mozart’s ‘Là ci darem la mano’ op.2, to which he devoted an admiring review. He obviously judged his own variations to be inferior, and therefore rearranged them for the piano and drastically shortened them – certainly a painful undertaking, verging on the composition of an entirely new work. Yet there is not a single bar in this op.1 that suggests a piano reduction; on the contrary, it is the grandiose initial spark of a process of self-discovery as a composer, largely restricted to piano works, which would last almost a decade.



When the Abegg Variations were written, Schumann had not yet decided whether to make a career in music or literature – a choice that, in essence, he never did make. If one sticks to the generally accepted concept of what is ‘poetic’, it would not be hard to make a case for Schumann as the most literary of all great musicians – there is little of the overtly programmatic in his works. On the one hand he borrows the term ‘Phantasiestück’ from E. T. A. Hoffmann’s *Fantasiestücke nach Callots Manier* (Fantasy pieces in the manner of Callot); on the other, he insists that he found the titles for the pieces in his **op.12** set, written in 1837, only after composing them – which would tend to be corroborated by the fact that not all of them fit the music equally well.

Poetic they certainly are, and they invariably conjure up associations – *Grillen* (Whims) and *Fabel* (Fable) flirt with keeping their distance from the music; *Warum?* (Why?) refers both to the interrogatory motif of the theme and to the enigmatic nature of the music. This extends to the performance marks: ‘Mit Humor’ and ‘Mit gutem Humor’ (With (good) humour) withhold any concrete indications and point rather to the intentions of the pieces. Such intentions are obvious enough in the former (no.4), less so in the latter, which is music that takes on an air of bluff, lumbering solemnity, that teases itself, and seeks to usher in the ‘end of the song’ (*Ende vom Lied*) in an effervescent ‘Etwas lebhaft’ (Somewhat lively) section, yet is unable to because a coda casts dark shadows over the intended cheerfulness. It is not often that an instrumental piece is so clearly imbued with Romantic irony; ambiguity is difficult to convey in music, but Schumann consistently brought it off.

The brighter prospects offered by his personal life after the crises of 1836 (his mother’s death, the ban on communication with Clara) were reflected in the productivity of that year and those that followed – in their variety and tone, and in his commitment to the concept of ‘Phantasie’ that suited him so well. Such is the case, notably, in his op.12, which manifestly falls into two ‘books’, each consisting of four pieces, the first centred on dark flat keys, the second on C and F. Both begin with ‘night’ pieces and end with ambivalently cheerful ones, with two contrasting movements in between; in the first set the latter are spiritual godchildren to the figures defined as Florestan and Eusebius in Schumann’s writings.

Just as in op.1, Schumann’s intention is to stay close to improvisation. The first three pieces begin as if we were already in the middle of the music, with *Warum?* following on like a continuation, just as *Fabel* prolongs *In der Nacht* (In the night), a miniature psychological drama; moreover, the first three numbers all break off almost brusquely – the Romantic aesthetic of the fragment asserts itself. Its near relation, Romantic humour, is also present, nestling in details – in shifts and displacements that seem to overrule the time signature, in subtle irregularities concealed behind four- and eight-bar periods; in the first piece, for instance, where the melody does not merely soar in triplets over the duple metre, but – irregularity raised to a higher power – is sometimes also deferred by a semiquaver: games of confusion in an enchanted forest of sound, which invites one to add to the marking of the first piece, ‘Sehr innig zu spielen’ (To be played with great fervour), the rider ‘To be *listened to* with great fervour’.

‘Three piano pieces of a very serious, passionate character . . . that please me enormously’: Clara mentions these as newly composed in September 1851, at a time when Robert was responding with huge productivity to the nascent conflicts in Düsseldorf. The *Drei Phantasiestücke* op.11 were originally to be called ‘romances’, paralleling the *Drei Romanzen* op.28 of 1839 written for Count Heinrich II of Reuß-Köstritz; the new pieces are dedicated to his wife.

On the one hand looking back to the past, on the other striding into the future: by this stage it seems superfluous to offer access to the music through the use of titles, and indeed these pieces, marked to be played ‘attacca’, without a break, form an entity with the ambitions of a sonata. The first very clearly combines backward glance and forward gaze, in that it revisits *In der Nacht*, the opening piece of the second ‘book’ of op.12, in intensified, exacerbated, almost aphoristically condensed form, turning it into wildly thrashing, chromatically saturated music, in which – to give one example – after the downbeat of the second bar only one note is missing out of the twelve of the chromatic scale. Again and again, the music is driven forward by semitone progressions, sustained notes serve better than cadences for sketchy harmonic foundations, and many a melodic gesture sounds like an anguished cry issuing from the stormy surge.

The suggestiveness of this literally ‘unheard-of’ music is doubly effective in the central piece – in the first place, as the urge towards a blissfully self-satisfied lyrical enclave, which refuses to move away from itself and its seamless A flat major; and secondly in the ‘Etwas bewegter’ (Somewhat livelier) middle section, in which the driving force is once again chromaticism. How naturally the recollection of that lyrical retreat takes its place in the middle section and at the end of the sturdily march-like closing piece! Here, once more, is irony in the sense used by Jean Paul: contrasts can be closely linked – but not conciliated, not reconciled with each other.

Posterity should not think it knows better than those closest to Schumann who found it hard to cope with his last works – Clara, who burnt the cello romances and, like Joseph Joachim, did not know how to handle the Violin Concerto; Brahms, who published only the theme of the **Variations in E flat major** in the Complete Edition, that ‘soft, heartfelt melody’ in which the late composer addresses us ‘like a genius amiably greeting us as he soars upwards’, but wrote a set of variations on it himself, from which one must assume that he thought them better than the originals, though Clara had nonetheless found these to be ‘touching, poignant’. For her and her friends, the works were never only works, but testimonials to the artist’s life. This explains their difficulty in acknowledging that music was the domain in which the sick man remained healthy longest – in so far as one may have recourse to these categories here. Schumann was busy with this composition in the days before his suicide attempt; and the suddenly altered handwriting in the second part of the last variation leads us to suspect that he also worked on it after that event. We too are not really capable of distinguishing between the ‘music’ and the ‘document’ here, and not only because Schumann was compelled to leave behind him as ‘finished’ something that in fact was not finished.

Furthermore, the myths connected with the theme’s inspiration do not tally with suspicions of incipient madness – the ‘angel voices’ he mentioned to Clara in this respect, the idea that (according to another witness) Schubert supposedly appeared to him, bringing him ‘the splendid melody’. The notion that, presented in this manner, it seemed new to him, is not inconsistent with the fact that a theme similar to it had already been encountered several times in earlier works, most recently in the Violin Concerto. The existential intensity with which he experienced music made it new.

However the theme was ‘presented’ to the composer, in numerous apparently carefully considered details it proves to have a character from which Schumann does not wish to depart: a melody that initially turns in on itself; that long makes do with only two intervals, a second and a fourth; that in the consequent phrase of bars 5 ff. uses precisely the two leaps of a fourth that have already been heard, and which recur in the second section as an enlarged interval and in longer note values, as if the theme now dared to assume a wider compass before heading back to its point of departure. This already appears impeccable in the pure logic of its progression, and, whatever part ‘revelation’ may have played, precisely calculated.

This applies no less to the variations: the first follows the standard rules with its smaller note values – running triplets – yet at the same time appears to cling to the theme while decorating it; the second multiplies it in canon and increases the distance between the entries – first a crotchet, then a minim, then two minims; the third sets terse, agitated, declamatory figuration against a chorus of lower voices; the fourth thrusts the theme into a dark minor key and encircles it with expressive gestures from which it is repeatedly brought back into play; and the fifth invites us to think of it as a ‘ghostly voice’ against a background of swirling figuration, almost as if it were caught up and dissolved in the murmuring ostinato. So one might find it symbolic that Schumann had to stop here.

PETER GÜLKE

Translation: Charles Johnston

Vier Zyklen, zwei des frühen, zwei des späten Schumann, je einmal Variationen bzw. Phantasiestücke, liegen zeitlich und stilistisch weit auseinander; sie würden in ihrer Unterschiedlichkeit als Werke desselben Komponisten kaum kenntlich sein, gäbe es nicht den besonderen Schumann-Ton. Und diesen trägt der Furor eines Musikers, der persönliche Beglaubigung und ästhetischen Anspruch nie trennen konnte, ganz im Sinne des in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ formulierten Anliegens, „eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen“. Damit macht sein **Opus 1** schon im Ansatz ernst: ein Fräulein Meta Abegg aus Mannheim, von dem wir wenig wissen, wird als „Gräfin Pauline von Abegg“ poetisiert. Zur Widmungsträgerin avancierte sie vielleicht nur, weil der Name aus Tonbuchstaben besteht – für sich genommen eine abstrakte Chiffre; Schumann macht daraus einen melodischen Gestus, dem er romantisch übersprudelnde Musik abgewinnt.

Nicht nur dies spricht für Nähe zur Improvisation, für die er in seiner Studentenzeit berühmt war, sondern auch der Drang nach unmittelbarer Mitteilung. Je achtmal auf- bzw. abwärts gehend prägt er die Figur dem Hörer ein, treibt mit ihr in der ersten Variation ein virtuos Verwirrspiel, worin das Ohr sie schwer zu fassen bekommt; verengt sie in der zweiten, steigert die Virtuosität in der dritten und lässt diese, als hätte er es zu weit getrieben, in ein vorerst meditativ gestimmtes Cantabile umschlagen – fast eine vierte Variation, deren Nachdenklichkeit jäh in eine Kadenz abkippt. Dem folgt das Finale mit einer aus der Verengung der Tonschritte gewonnenen Prägung, die so schumannisch klingt, dass man den Zyklus als zunehmend persönliche Aneignung eines von außen Gegebenen ansehen könnte.

Der Psychologie des Improvisierens ließe sich auch zurechnen, dass die Musik im Finale, nachdem Thema und Taktordnung in den Variationen mehrmals verloren schienen, nun „geradeaus“, jedoch überschwänglich fast aus dem Ruder läuft; nicht weniger, dass Schumann jäh unterbricht, als müsse er sich selbst zur Ordnung rufen und neu vergegenwärtigen, woher er kommt. Welch überwältigende Plausibilität in diesem innehaltenden, eine einzige Fortschreibung enthaltenden „Ad libitum“! Danach rast er „a tempo vivacissimo“ dem Ende zu.

Im Verhältnis zu nur drei gezählten Variationen erscheint das Finale arg groß geraten; das weist auf eine Vorgeschichte hin, die der klavieristische Zuschnitt nicht vermuten lässt: Zunächst handelte es sich um ein Orchesterwerk, als solches ist es 1829/30 mehrmals aufgeführt worden. Hiervon hat sich nichts erhalten.

Eben damals lernte Schumann Chopins Mozart-Variationen kennen, denen er eine bewundernde Rezension widmete. Die eigenen hat er offenbar als unterlegen empfunden, fürs Klavier umgearbeitet und drastisch gekürzt – eine gewiss schmerzliche, an Neukomposition grenzende Rechenschaft. Klavierauszug jedoch ist dieses Opus 1 in keinem Takt, vielmehr die grandiose Initialzündung zu einer fast zehnjährigen, weitgehend aufs Klavier beschränkten kompositorischen Selbstverständigung.



Als die Abegg-Variationen entstanden, war die Entscheidung zwischen Musik und Schriftstellerei noch nicht gefallen, substantiell ist sie nie gefallen. Sofern man beim allgemeineren Verständnis des Poetischen bleibt, fiel es nicht schwer, Schumann den literarischsten der großen Musiker zu nennen – unverstellt Programmatisches hat bei ihm kaum Platz. Einerseits entleert er den Begriff „Phantasiestück“ E.T.A. Hoffmanns „Fantasiestücken nach Callots Manier“, andererseits besteht er darauf, die Überschriften im 1837 komponierten **op.12** erst nach der Komposition gefunden zu haben – dafür spricht auch, dass nicht alle gleich gut zur Musik passen.

Poetisch freilich sind, nach Assoziationen rufen sie allemal – „Grillen“ und „Fabel“ kokettieren mit dem Abstand zur Musik, „Warum?“ meint die Fragefigur des Themas ebenso wie das Rätselwesen Musik insgesamt. Es geht bis zu Spielanweisungen: „Mit Humor“ oder „Mit gutem Humor“ verweigern konkrete Anhalte und deuten eher auf Intentionen der Stücke hin. Im vierten liegen sie offen, weniger beim letzten – als Musik, die mit bieder tapsender Feierlichkeit daherkommt, sich über sich selbst lustig macht, das „Ende vom Lied“ in einem überschwänglichen „Etwas lebhaft“ herbeiführen will, jedoch nicht kann, weil eine Coda dunkle Schatten über die gewollte Lustigkeit wirft. Nicht oft ist romantische Ironie einem Instrumentalstück so deutlich eingeprägt worden; Doppelbödigkeit lässt sich in Musik schwer unterbringen, Schumann hat es immer wieder vermocht.

Dass sich die Szenerie seines Lebens nach den Krisen des Jahres 1836 – Tod der Mutter; Kontaktsperre mit Clara – aufhellte, schlägt sich in der Produktivität dieses und des folgenden Jahres nieder – in Vielfalt, Ton wie im Bekenntnis zu der ihm besonders angemessenen „Phantasie“. So u.a. im Opus 12, das sich

in zwei je vier Stücke umfassende, als Gruppierung sinnfällige „Hefte“ gliedert, das erste um tiefe B-Tonarten, das zweite um C und F zentriert. Beide beginnen mit „nächtlichen“ Stücken und enden mit zwiespältig munteren, haben je zwei kontrastierende in der Mitte; im ersten Heft stehen dort die literarisch definierten Florestan und Eusebius Pate.

Nicht anders als in op.1 will Schumann der Improvisation nahe bleiben. Die ersten drei Stücke beginnen, als befänden wir uns bereits mitten in der Musik, „Warum“ schließt wie eine Ergänzung an, ähnlich „Fabel“ an „In der Nacht“, die Miniatur eines Seelendramas; auch brechen die ersten drei Nummern nahezu brüsk ab – da redet romantische Fragment-Ästhetik mit. Ihr benachbart nistet romantischer Humor auch in Details – in Verschiebungen, Ver-rückungen, die das Taktmaß außer Kraft zu setzen scheinen, in subtilen Unregelmäßigkeiten, die sich hinter Vier- und Achttakt-Gruppierungen verstecken; so im ersten Stück, wo die Melodie über dem zweischlägigen Takt nicht nur triolisch schwebt, sondern – potenzierte Unregelmäßigkeit – zuweilen noch um ein Sechzehntel verschoben wird: Verwirrspiele in einem tönenden Zauberswald, der dazu einlädt, die erste Anweisung „Sehr innig zu spielen“ zu „Sehr innig zu hören“ zu verlängern.

„Drei Klavierstücke von sehr ernstem, leidenschaftlichem Charakter“, die mir außerordentlich gefallen“, erwähnt Clara als neu entstanden im September des Jahres 1851, in dem Schumann enorme Produktivität gegen beginnende Konflikte in Düsseldorf setzte. Ursprünglich sollten die „**Drei Phantasiestücke**“ **op.111** „Romanzen“ heißen – in Parallele zu den 1839 dem Grafen Heinrich II. von Reuß-Köstritz zugeeigneten „Drei Romanzen“ op. 28; dessen Gattin sind die neuen Stücke gewidmet.

Einerseits Rückbezug, andererseits Vorangang: inzwischen erscheint es überflüssig, Einstiege mithilfe von Titeln zu öffnen, auch bilden die „attacca“ zu spielenden Stücke ein Ganzes mit sonatenhaftem Anspruch. Das erste verbindet Rückblick und Vorausschau überdeutlich – als gesteigerte, verschärfte, nahezu aphoristisch verkürzte Wiederaufnahme von „In der Nacht“, der Eröffnung des zweiten Heftes in op.12, nun eine wild hingewühlte, chromatisch durchsetzte Musik, der u.a. nach der „Eins“ des zweiten Taktes nur ein Ton zu den zwölfen der chromatischen Skala fehlt. Immer wieder treiben halbtönige Gänge die Musik, gehaltene Töne sorgen besser als Kadenzen für vage harmonische Grundierungen, manche Melodiegeste mutet wie ein von der stürmischen Brandung herausgeworfener Schrei an.

Die Suggestion dieser im genauen Sinn un-erhörten Musik wirkt im Mittelstück doppelt weiter – einerseits als Zwang zur „sich selber seligen“ lyrischen Enklave, die von sich, ihrem schlackenlosen As-Dur nicht wegwill, andererseits im „Etwas bewegter“ eines Mittelteils, in dem abermals Chromatik nach vorn drängt. Wie sinnfälliger meldet sich im Mittelteil und am Ende des derb marschmäßigen Schlusstücks die Erinnerung an jene lyrische Einkehr! – abermals Ironie im Sinne Jean Pauls: Wohl können Kontraste innig verschränkt werden – zueinander vermittelt, versöhnt sind sie nicht.

Nachlebende sollten nicht meinen, es besser zu wissen als die Nächsten, die mit Schumanns letzten Werken schwer zurechtkamen – Clara, die die Cello-Romanzen verbrannte und gleich Joseph Joachim nicht wusste, wie mit dem Violinkonzert zu verfahren sei; Brahms, der nur das Thema der **Es-Dur-Variationen** in der Gesamtausgabe veröffentlichte, „die leise innige Melodie“, in der der Verstorbene uns „wie ein im Entschweben freundlich grüßender Genius“ anspricht, selbst aber Variationen dazuschrieb, bei denen man unterstellen muss, er habe sie für besser gehalten als die originalen; Clara hatte diese immerhin „rührend, ergreifend“ gefunden. Für sie und die Freunde waren die Werke nie nur Werke, sondern Lebenszeugnisse. Dies erklärt ihre Schwierigkeiten, Musik als den Bereich zu erkennen, in dem der Kranke am längsten gesund blieb – soweit man hier mit diesen Kategorien hantieren darf. Schumann war mit der Komposition in den Tagen vor dem Selbstmordversuch beschäftigt; dass er an ihr danach noch gearbeitet hat, lässt die im zweiten Teil der letzten Variation jäh veränderte Handschrift vermuten. Auch wir können Musik und Dokument hier kaum auseinanderhalten, nicht nur, weil Schumann gezwungen war, als „fertig“ zu hinterlassen, was nicht fertig war.

Im Übrigen taugen die mit dem Thema verbundenen Inspirationsmythen nicht dazu, beginnenden Wahnsinn zu vermuten – „Engelststimmen“, von denen er gegenüber Clara gesprochen hat, Schubert, der ihm – so ein anderer Zeuge – erschienen sei und „die herrliche Melodie“ mitgebracht habe. Dass sie, auf solche Weise geschenkt, ihm neu erschien, steht nicht im Widerspruch dazu, dass sie ähnlich schon mehrmals, zuletzt im Violinkonzert, begegnet war. Die existentielle Intensität, mit der er Musik erlebte, machte sie neu.

Wie immer das Thema „geschenkt“ war – in etlichen, auch wohlüberlegt anmutenden Details weist es sich als Prägung aus, von der er nicht wegwill: eine zunächst in sich drehende Melodie, die lange mit nur zwei Intervallen – Sekund und Quart – auskommt, im Nachsatz der Takte 5 ff. genau die zwei zuvor erklangenen Quartaufsprünge benutzt, die im zweiten Teil als Intervall und in Notenwerten vergrößert wiederkehren, als wage sie nun den größeren Ausgriff, ehe sie zum Anfang zurücklenkt. Schon in der puren Logik des Verlaufs mutet das makellos an und, „Offenbarung“ hin und her, genau kalkuliert.

Nicht weniger gilt das für die Variationen: die erste, die einerseits in kleineren Werten – durchlaufenden Triolen – dem üblichen Reglement folgt, andererseits ornamentierend ans Thema angeklammert scheint; die zweite, die es kanonisch multipliziert und die Abstände der Einsätze vergrößert – erst ein Viertel, dann eine Halbe, dann zwei Halbe; die dritte, die gegen einen Unterstimmenchor kleingliedrig bewegte, deklamative Figuration setzt; die vierte, die das Thema ins dunkle Moll schiebt, mit expressiven Gesten umrandet und es jeweils neu freigibt; die fünfte, die es als „Geisterstimme“ im Hintergrund einer bewegten Figuration mitzudenken auffordert, nicht weitab von der Vorstellung, dass es im ostinaten Rauschen aufgehe, sich auflöse. So könnte man symbolisch finden, dass Schumann hier aufgeben musste.

PETER GÜLKE

Andreas Staier DISCOGRAPHY

Also available digitally / Disponible également en version digitale

CARL PHILIPP EMANUEL BACH

Keyboard Concertos

Wq 43, 1-6

Freiburger Barockorchester

2 CD HMC 902083.84



JOHANN SEBASTIAN BACH

Goldberg-Variationen

14 "Goldberg" Canons BWV 1087

CD HMC 902058



LUDWIG VAN BEETHOVEN

Diabelli Variations

CD HMC 902091



Piano Trios

nos.3 & 5 "Geister-Trio"

+ HUMMEL : Piano Trio op.65

Sonatas for piano and violin

no.4 op.23, no.7 op.30 no.2

12 Variations WoO 40

Daniel Sepec, violin

Jean-Guihen Queyras, cello

2 CD HMG 508398.99



WOLFGANG AMADEUS MOZART

Piano Sonatas

K.282, 330, 331 "alla turca", 332, 457

Fantasy in C minor K.475

Suitenfragment, Gigue K.574

Variations K.455



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Sonatas, Preludes & Variations
 K.284a, 358, 381, 394, 398, 509 & 624
 for four-hand piano
 pour piano à quatre mains
Andreas Staier & Christine Schornsheim
Stein vis-à-vis (1777)
 CD HMC 901941



“The Last Concertos”
 Piano Concerto no.27 K.595
Freiburger Barockorchester
Gottfried von der Goltz
 CD HMC 901980



FRANZ SCHUBERT
Impromptus op.142
 Sonata D.894
 CD HMC 902021

ROBERT SCHUMANN
Sonatas for piano and violin nos.1 & 2
Daniel Sepec, violin
 CD HMC 902048



“Hommage à Bach” / A Tribute
 Kinderszenen op.15, Album für die
 Jugend op.68, 4 Stücke op.32,
 7 Stücke in Fughettenform op.126,
 Waldszenen op.82
 CD HMC 901989



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2014

Enregistrement février 2013, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann - Montage : Julian Schwenkner, Teldex Studio Berlin

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

page 1 : Lithographie de Eduard Kaiser, *Robert Schumann*, 1847, akg-images

Maquette Atelier harmonia mundi

Artist biographies on harmoniamundi.com

HMC 902171