

A close-up, high-resolution portrait of a young person with light skin, blue eyes, and curly brown hair. The person is looking directly at the camera with a neutral expression. The lighting is soft, highlighting the texture of the skin and the curls of the hair. The background is dark and out of focus.

# Schumann CHANGES

audite

Jimin Oh-Havenith

*recording:* October 27 - 31, 2025  
*recording location:* Konzerthaus Liebfrauen, Wernigerode  
*recording format:* pcm, 96 kHz / 24 bit  
*recording producer / editing:* Dipl.-Tonmeister Justus Beyer  
*executive producer:* Dipl.-Tonmeister Ludger Böckenhoff  
*instrument:* Bösendorfer 280 (Gerd Finkenstein)  
*photos:* Uwe Arens  
*pictures:* cover: Fabian Fußer (after a contemporary portrait  
based on Joseph Kriehuber's Schumann lithograph)  
p. 7: miniature (photo: © Fabian Fußer)  
p. 9: portrait (photo: © Fabian Fußer)  
p. 11: lithograph by Joseph Kriehuber, Vienna 1839  
*art direction and design:* AB·Design, Detmold

**audite**



info@audite.de • audite.de  
© 2026 + © 2026 Ludger Böckenhoff

Robert Schumann

Abegg-Variationen op. 1

Symphonische Etüden op. 13

Geistervariationen WoO 24

Jimin Oh-Havenith, Klavier

## Jimin Oh-Havenith spielt Robert Schumann, Vol. 4

Variationen spielen im Klavierwerk Robert Schumanns eine prominente Rolle: Denn sowohl seine erste veröffentlichte Komposition überhaupt, die *Abegg-Variationen* von 1830, gehört dieser Gattung an als auch sein letztes vollendetes Werk, *Thema mit Variationen* in Es-Dur (die sogenannten „Geistervariationen“) aus dem Winter 1854. Dreimal finden sich dann noch Schumanns Klaviermusik-Beiträge zu dieser Gattung: 1833 mit den *Impromptus* op. 5 über eine Romanze von Clara Wieck, 1835 mit den zwei Jahre später veröffentlichten *Symphonischen Etüden* op. 13 und 1843 mit *Andante und Variationen* für zwei Klaviere op. 46. Schumanns Interesse an dieser Gattung entsprang mehreren Motiven. Es hat zum einen eng mit der Entwicklung der Klaviermusik tun, zum anderen reflektiert es Schumanns früh gefestigte ästhetische und poetische Vorstellungswelt. Das dritte, vielleicht sogar stärkste Motiv ist die eigene Biografie, da im Denken der Frühromantik der Künstler selbst das größte Kunstwerk darstellt. Die Klaviervariation

war durch Beethoven zu einer Gattung aufgestiegen, die gleichberechtigt neben der Sonate stand und die Präsentation virtuoser Fähigkeiten mit der Demonstration innovativer kompositorischer Ideen verband. In seinen Variationen op. 34 hatte Beethoven dies erstmals in der Form der „entwickelnden“ Variation demonstriert, da jede neue Variation den Stand der vorigen aufgreift und sich damit immer weiter vom ursprünglichen Thema entfernt. Für Schumann war die Variation zugleich ein Spiel mit Masken (oder Larven, wie deren damalige Bezeichnung für die Verkleidung im Karneval lautete), das heißt mehr oder weniger versteckten Anspielungen auf die eigene Biografie, vor allem im Hinblick auf seine intensiven und spannungsreichen Beziehungen zum weiblichen Geschlecht. Dies konnte durch Widmungen und durch die Verwendung von Musik geschehen, die mit der verehrten Person zu tun hatten, insbesondere mit Clara Wieck, seiner späteren Frau. Für op. 5, die *Dauidsbüchertänze* op. 6, den ersten Satz der 1. Klaviersonate fis-Moll op. 11 und den Variationensatz der 2. Klaviersonate f-Moll op. 14 bildeten Themen aus ihren Klavierwerken den Ausgangspunkt,

und die I. Sonate op. 11 widmete er ihr. Opus 13 liegt ein Thema eines musikalischen Amateurs, des böhmischen Barons Ignaz von Fricken, zugrunde. Er war der Vormund Ernestine von Frickens (1816–1844), einer Schülerin von Schumanns Klavierlehrer und späterem Schwiegervater Friedrich Wieck. Schumann und Fricken verlobten sich 1834 heimlich, und Schumann widmete ihr nicht nur sein *Alle-gro* op. 8, sondern konzipierte auch den *Carnaval* op. 9 als eine Hommage an sie. Die Tonfolge A–S(Es)–C–H, auf der das Stück aufgebaut ist, ergibt gleichzeitig den Namen ihrer böhmischen Heimatstadt Asch (heute Aš); porträtiert wird Ernestine von Fricken in der 13. Nummer als „Estrella“. Realität und Fiktion verbinden sich hier auch werkübergreifend zu Variationen über das Verhältnis von Kunst und Leben, einem Hauptthema des Romantikers und Intellektuellen Schumann.

Stolz kommentierte Schumann die Drucklegung seines Opus Primum, den *Variationen über den Namen Abegg* op. 1, im November 1831 in seinem Tagebuch: „Heute erschein’ ich zum erstenmal in der großen Welt mit den Variationen!“ Ursprünglich hatte er die Absicht gehabt, ein

Variationswerk für Klavier und Orchester zu schreiben, für das die 1814 erschienenen *Grandes variations sur un thème militaire* „La marche d’Alexandre“ von Ignaz Moscheles Pate standen. Den von Beethoven bewunderten Klaviervirtuosen und Mentor Felix Mendelssohn Bartholdys hatte der neun-jährige Schumann erstmals in Karlsbad im Konzert erlebt. (Das Ausmaß der Verehrung für Moscheles belegt die Widmung seiner 1836 erschienenen zweiten Klaviersonate f-Moll op. 14 an ihn.) 1829 war Schumann pianistisch bereits so versiert, dass er die *Alexander-Variationen* öffentlich vortrug und Wieck seiner Mutter schrieb, er wolle ihn zu einem Pianisten ausbilden, „der geistreicher und wärmer als Moscheles und großartiger als Hummel spielen soll.“ Ein zweites Vorbild waren Chopins *Variationen über „Reich mir die Hand, mein Leben“* aus Mozarts *Don Giovanni* op. 2, auf die ihn Wieck aufmerksam gemacht hatte und über die er 1831 eine ebenso hymnische wie literarisch originelle Rezension verfasste. Von den mindestens sechs Variationen, die Schumann skizzierte, realisierte er am Ende nur vier. Umso gewagter ist das ohne eine vorangegangene langsame Einleitung gleich ins Haus

fallende Thema, das eigentlich gar keines ist. Es besteht aus lediglich fünf Tönen, gewonnen aus dem Nachnamen von Schumanns Heidelberger Bekannten Meta Abegg, einer Kaufmannstochter, die er in der hintersinnigen Widmung zur fiktiven „Gräfin Pauline von Abegg“ adelte. Eingebettet in einem walzerartigen  $3/4$ -Takt, steigt das Thema über einer kraftvoll-primitiven Akkordbegleitung zunächst in der originalen Tonhöhe (A–B–E–G–G) in Oktaven auf. In Blöcken von jeweils vier Takten wird es dann sequenziert, um anschließend gespiegelt (G–G–E–B–A) zu werden und über weitere Varianten wieder in die Ausgangstonart F-Dur zurück-zukehren. Formal wird das Thema streng in das Raster einer klassischen Periode, eines Vorder- und Nachsatzes aus  $2 \times 16$  bzw.  $4 \times 8$  Takten, eingepasst, doch muss es aufgrund seines Fragment-Charakters ständig modifiziert werden. Somit bilden der feste Rahmen der Periode und die innermusikalische Dynamik des Materials ein für Schumann typisches Gleichgewicht beharrender und fliehender Kräfte. Die Adaption von Moscheles' brillantem Klaviersatz ist in der dritten Variation und dem sich anschließenden rhapsodischen

Finale offensichtlich, doch genauso prägnant sind die Unterschiede im kompositorischen Denken. Sie zeigen sich gleich in den beiden ersten Variationen, die den eröffnenden Halbtonschritt A–B isolieren: Dies führt in der ersten Variation zu einem dichten chromatischen Satz von Sequenzierungen, in der zweiten zu einer chromatischen Linie, die von einer permanenten Verwischung der Taktordnung begleitet wird. Dieses Prinzip der „metrischen Dissonanz“ erhob Schumann fortan zu einem (von vielen Pianisten immer noch gefürchteten) Markenzeichen seines Klaviersatzes.

Als die zwölf *Études symphoniques* op. 13, die Schumann dem befreundeten englischen Komponisten William Sterndale Bennett widmete, 1837 in dem Wiener Verlag Haslinger veröffentlicht wurden, war Schumanns Liaison mit Ernestine von Fricken bereits beendet. Komponiert hatte er das Werk, das zunächst den Titel *Variations pathétiques* oder *Etüden im Orchestercharakter von Florestan und Eusebius* trug, hauptsächlich zwischen September 1834 und Januar 1835; im September 1836 fügte er möglicherweise noch einmal einige Etüden hinzu. In der zweiten, von Schumann



1852 veröffentlichten Fassung fehlt das Adjektiv „symphonisch“ im Titel: Stattdessen heißt es nun *Études en forme des variations*, und aus diesem Grund fehlen hier die Nummern 3 und 9, die keinen Zusammenhang mit dem Thema aufweisen. Fünf Variationen, die Schumann 1837 nicht berücksichtigt hatte, gab Johannes Brahms 1890 posthum heraus. Jönnh-Olaf-Havenith wählt für ihre Aufnahme den Text der Erstausgabe von 1837, ergänzt durch die fünf nachgelassenen Nummern. Nach den sechs *Studien nach Capricen von Paganini* op. 3 (1832) und der *Toccata* op. 7 (1833) sind die *Symphonischen Etüden* sicherlich die technisch heikelsten Klavierwerke Schumanns. Mitunter verlangen sie vom Interpreten sogar eigentlich Unspielbares wie in der elften Nummer, in der zwei weit voneinander entfernte Stimmen in der rechten Hand kanonartig über einem ununterbrochenen, pianissimo zu spielenden chromatischen Bass-Tremolo in der linken Hand verschränkt werden müssen. (Diese Bassfigur könnte den Schumann-Bewunderer Maurice Ravel für den Anfang der „Ondine“ seines *Gaspard de la nuit* angeregt haben, dort aber in der rechten Hand und mit einer asymmetrischen

Repetition!) Aber die Virtuosität der Etüden steht (wie Chopins Etüden op. 10, die Schumann natürlich kannte) immer im Dienst einer kompositorischen Imaginationskraft: So durchstreift das Werk auf traumwandlerische Weise die Stil- und Klangwelten Paganinis (Nr. 3), Liszts (Nr. 6), Bachs (Nr. 8) und Mendelssohn Bartholdys (Nr. 9), beschwört aber in der am Marschduktus orientierten rhythmischen Energie immer wieder auch Beethoven. Am 1. August 1834 hatte Friedrich Wieck in einem Brief an den Baron von Fricke nicht nur von der „großen Zuneigung“ berichtet, die zwischen Ernestine und Robert bestünde, sondern Schumann in einer Weise charakterisiert, die wir in den *Symphonischen Etüden* wiederzufinden meinen: „Wie viel müsste ich schreiben, um diesen etwas launigen, störrischen, aber noblen, herrlichen, schwärmerischen, hochbegabten, bis in's Tiefste geistig ausgebildeten Tonsetzer und Schriftsteller näher zu beschreiben!“

Fast zwei Jahrzehnte später folgten die sogenannten *Geistervariationen* WoO 24, nachdem Schumann mit den Bettina von Arnim gewidmeten *Gesängen der Frühe* op. 133 sein letztes Werk veröffentlicht hatte. Die





Variationen entstanden im Februar 1854 in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu Schumanns Suizidversuch. Clara Schumann, der das Werk gewidmet ist, notierte in ihrem Tagebuch: „In der Nacht vom 17. auf den 18. Februar stand Robert immer wieder auf und schrieb ein Thema, welches ihm die Geister Schuberts und Mendelssohns vorsangen, und über welches er für mich ebenso rührende wie ergreifende Variationen machte.“ Am Faschingsdienstag 27. Februar 1854 sprang Schumann von einer Brücke des Düsseldorfer Ortsteils Oberkassel in den Rhein, wurde gerettet und anschließend wieder nach Hause gebracht. Der Abschluss der Variationen erfolgte möglicherweise bereits am nächsten Tag. Der Komponist Aribert Reimann, der das Thema 1998 in seinen *Sieben Fragmenten für Orchester* aufgriff und verarbeitete, war daher der Ansicht, dass die fünfte und letzte Variation aufgrund ihrer auffällig abweichenden Satzart sogar erst an diesem Tag entstand und damit eine Zäsur andeutet. Die Schlichtheit des choralartigen, in der feierlichen, auch trinitarischen Tonart Es-Dur gesetzten Themas empfand Brahms als Ansprache eines „im Entschweben uns freundlichen

grüßenden Genius“. Die Wiederholung der jeweils zweiten Hälfte jeder Variation erzeugt eine kontemplative, an den späten Schubert erinnernde Stimmung, während sich die latente und in der zweiten, kanonischen Variation explizite Polyphonie vor dem Genius des sechs Jahre zuvor gestorbenen Freundes Mendelssohn Bartholdy (und damit auch vor dem Genie Bachs) zu verneigen scheint. Während die Melodie in den ersten drei Variationen immer klar erkennbar bleibt, verliert sie sich in der letzten Variation. Ihre auch grafisch eindringliche gespinstartige Satzweise, der rätselhaft zwischen Stillstand und Bewegung oszillierende Klang und die durchweg auf ein „piano“ reduzierte Dynamik lassen an die Arietta von Beethovens letzter Klaviersonate op. III denken, einem der erhabensten, als Variationssatz gestalteten Schlussworte der Musikgeschichte. Zur lustvoll-raffinierten Maskerade, die der frühe Schumann so liebte und der wir so großartige Werke wie die *Abegg-Variationen* und die *Symphonischen Etüden* verdanken, führt kein Weg mehr zurück.

Wolfgang Rathert





## JIMIN OH-HAVENITH

Eine einzigartige Klangfülle und außerordentliche Texttreue bestimmen Jimin Oh-Haveniths Klavierspiel. Ihr warmer Klang, der immer unmittelbar mit präziser rhythmischer Struktur verbunden ist, lässt die Musik in all ihrem Reichtum lebendig werden. Synchronizität von Klang und Rhythmus, nicht willkürliche Veränderungen von Tempo und Dynamik bestimmen die Klarheit ihrer Interpretation.

Jimin Oh-Havenith wurde in Seoul, Südkorea geboren. Nach dem Klavierstudium bei Jin-Woo Chung (Seoul National University) und Aloys Kontarsky (Musikhochschule Köln) schlossen sich eine Konzerttätigkeit als Solistin sowie Rundfunk- und Plattenaufnahmen an, auch als Klavier-Duo mit ihrem 1993 verstorbenen Mann Raymund Havenith. Die Pianistin lehrte an der Hochschule für Musik Mainz und der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main.

Seit 2013 ist sie wieder als Solistin tätig und hat seitdem zwölf Solo-CDs eingespielt.

## Jimin Oh-Havenith plays Robert Schumann, Vol. 4

Variations occupy a prominent place in Robert Schumann's piano œuvre. His very first published composition, the *Abegg Variations* of 1830, belongs to this genre, as does his last completed work, *Theme with Variations in E-flat Major* (the so-called 'Ghost Variations') from the winter of 1854. In between, Schumann returned to the variation form three more times in his piano music: in 1833 with the *Impromptus*, Op. 5, based on a romance by Clara Wieck; in 1835 with the *Symphonic Etudes*, Op. 13, published two years later; and in 1843 with the *Andante and Variations for Two Pianos*, Op. 46. Schumann's engagement with this form was motivated by several factors. On one hand, it was closely linked to the development of piano music itself; on the other, it reflected Schumann's early-established aesthetic and poetic worldview. Perhaps the most personal motivation was biographical: in early Romantic thought, the artist himself was considered the greatest work of art. The piano variation had, through Beethoven, risen to a

genre standing on an equal footing with the sonata, combining the presentation of virtuosic skill with the demonstration of innovative compositional ideas. In his *Variations*, Op. 34, Beethoven first exemplified the principle of "developing variation", where each new variation takes up the substance of its predecessor, moving ever further from the original theme. For Schumann, variation was simultaneously a play of masks – or *larvae*, as the contemporary term for carnival disguises went – allowing more or less veiled allusions to his own life, especially his intense and complex relationships with women. Such allusions could be conveyed through dedications or through the use of music associated with a beloved person, most notably Clara Wieck, his future wife. Themes from Clara's piano compositions provided the starting point for Op. 5, the *Davidsbündlertänze*, Op. 6, the first movement of the F-sharp minor Piano Sonata, Op. 11, and the variation movement of the Second Piano Sonata in F minor, Op. 14; indeed, the First Sonata, Op. 11, was dedicated to her. Op. 13, by contrast, is based on a theme by a musical amateur, the Bohe-

mian Baron Ignaz von Fricken. He was the guardian of Ernestine von Fricken (1816–1844), a pupil of Schumann's piano teacher and later father-in-law, Friedrich Wieck. Schumann and Fricken became secretly engaged in 1834, and Schumann dedicated not only his *Allegro*, Op. 8, to her but also conceived the *Carnaval*, Op. 9, as a homage. The sequence of notes A–S [“Es” in German = E flat] –C–H [German designation for B], on which the work is built, simultaneously spells the name of her Bohemian hometown, Asch (today Aš); Ernestine von Fricken is portrayed in No. 13 as “Estrella.” Here, as elsewhere in his œuvre, reality and fiction intertwine in variations on the relationship between art and life – a central preoccupation of the Romantic thinker and intellectual, Robert Schumann.

Proudly, Schumann commented on the publication of his *Opus Primum*, the *Variations on the Name “Abegg”*, Op. 1, in his diary in November 1831: “Today I appear for the first time in the great world with my Variations!” Originally, he had intended to compose a set of variations for piano and orchestra, inspired

by Ignaz Moscheles’ *Grandes variations sur un thème militaire, La marche d’Alexandre* of 1814. The nine-year-old Schumann first encountered the virtuoso pianist – admired by Beethoven and also Mendelssohn Bartholdy’s mentor – at a concert in Karlsbad. (The extent of his admiration for Moscheles is evidenced by the dedication of Schumann’s Second Piano Sonata, F minor, Op. 14, published in 1836, to him.) By 1829, Schumann was already pianistically accomplished enough to perform the *Alexander Variations* publicly, and Wieck wrote to his mother that he wished to train him into “a pianist who shall play more intelligently and warmly than Moscheles, and more magnificently than Hummel.” A second model was Chopin’s *Variations on “Reich mir die Hand, mein Leben”* from Mozart’s *Don Giovanni*, Op. 2, which Wieck had drawn to his attention; Schumann wrote in 1831 an equally enthusiastic and literarily original review of this work. Of the at least six variations Schumann sketched, he ultimately realised only four. All the more striking is the theme, which plunges directly into the work without a preceding slow introduction – and which is,

strictly speaking, hardly a theme at all. It consists of just five notes, derived from the surname of Schumann's Heidelberg acquaintance Meta Abegg, the daughter of a merchant, whom he ennobled in the playful dedication as the fictional "Countess Pauline von Abegg". Embedded in a waltz-like  $\frac{3}{4}$  metre, the theme initially rises in octaves over a powerful, primitive chordal accompaniment in its original pitch (A–B $\flat$ –E–G–G). It is then sequenced in four-bar blocks, mirrored (G–G–E–B $\flat$ –A), and, through further variations, returns to the home key of F major. Formally, the theme is rigorously fitted into the structure of a classical period, with antecedent and consequent phrases of 2×16 and 4×8 bars respectively, yet its fragmentary character requires constant modification. Thus, the fixed period structure and the intrinsic musical dynamics of the material create a balance of persistent and fleeting forces, characteristic of Schumann. The adaptation of Moscheles' brilliant pianistic style is evident in the third variation and the ensuing rhapsodic finale, yet the differences in compositional thinking are equally striking. They are immedi-

ately apparent in the first two variations, which isolate the opening semitone step A–B $\flat$ : in the first variation, this leads to a dense chromatic texture of sequences; in the second, to a chromatic line accompanied by a continual blurring of the metric order. This principle of "metric dissonance" was henceforth elevated by Schumann into a hallmark of his piano writing – one that many pianists still regard with trepidation.

When the twelve *Symphonic Etudes*, Op. 13, which Schumann dedicated to his friend, the English composer William Sterndale Bennett, were published in 1837 by the Viennese firm Haslinger, Schumann's liaison with Ernestine von Fricken had already ended. He had composed the work – which initially bore the title *Variations pathétiques* or *Études in the Orchestral Character of Florestan and Eusebius* – mainly between September 1834 and January 1835; he may have added a few more études in September 1836. In the second version, published by Schumann in 1852, the adjective "symphonic" was omitted from the title; instead, it appeared as *Études en forme des variations*, and for this reason num-

bers 3 and 9 were left out, as they bore no connection to the theme. Five variations that Schumann had not included in 1837 were posthumously published by Johannes Brahms in 1890. For her recording, Jimin Oh-Havenith has chosen the text of the 1837 first edition, supplemented by these five additional numbers. Following the six *Studies after Caprices by Paganini*, Op. 3 (1832), and the *Toccata*, Op. 7 (1833), the *Symphonic Etudes* are arguably Schumann's most technically demanding piano works. At times, they require the performer to attempt the virtually impossible: for instance, in the eleventh étude, two widely separated voices in the right hand must intertwine canonically over a continuously pianissimo chromatic bass tremolo in the left hand. (This bass figure may have inspired Schumann admirer Maurice Ravel at the opening of "Ondine" in his *Gaspard de la nuit*, though there in the right hand and with an asymmetrical repetition.) Yet, as with Chopin's Etudes, Op. 10 – which Schumann, of course, knew – the virtuosity always serves a compositional imagination: the work traverses, almost dreamlike, the stylistic and sonic worlds of Paganini (No. 3),

Liszt (No. 6), Bach (No. 8), and Mendelssohn Bartholdy (No. 9), while its march-like rhythmic energy repeatedly evokes Beethoven. On 1 August 1834, Friedrich Wieck wrote to Baron von Fricken not only of the "great affection" between Ernestine and Robert but also characterised Schumann in a manner we recognise in the *Symphonic Etudes*: "How much would I have to write to describe more closely this somewhat capricious, stubborn, yet noble, magnificent, ardent, highly gifted composer and writer, intellectually trained to the deepest degree!"

Nearly two decades later came the so-called *Ghost Variations*, WoO 24, following the publication of Schumann's final work, the *Gesänge der Frühe* ("Songs of the Morning"), Op. 133, dedicated to Bettina von Arnim. The variations were composed in February 1854, in immediate temporal proximity to Schumann's suicide attempt. Clara Schumann, to whom the work is dedicated, recorded in her diary: "On the night of 17 to 18 February, Robert kept rising to write a theme, which the spirits of Schubert and Mendelssohn sang to him, and upon which he created for me variations both touching



and deeply moving.” On Shrove Tuesday, 27 February 1854, Schumann leapt from a bridge in the Düsseldorf district of Oberkassel into the Rhine, was rescued, and subsequently returned home. The completion of the variations may have occurred as early as the following day. The composer Aribert Reimann, who took up and reworked the theme in his *Seven Fragments for Orchestra* in 1998, therefore suggested that the fifth and final variation, due to its conspicuously divergent compositional style, may indeed have been created on that day, marking a profound caesura. The simplicity of the chorale-like theme, set in the solemn, even Trinitarian key of E-flat major, was perceived by Brahms as an address from “a genius, friendly to us even in flight.” The repetition of the second half of each variation produces a contemplative atmosphere reminiscent of late Schubert, while the latent – and in the second, canonic variation, explicit – polyphony seems to bow before the genius of Mendelssohn Bartholdy, who had died six years earlier, and, by extension, before the genius of Bach. While the melody remains clearly discernible in the first three variations, it

dissolves in the final one. Its spiderweb-like texture, oscillating enigmatically between stasis and motion, combined with a dynamic reduced throughout to *piano*, recalls the *Arietta* of Beethoven’s final Piano Sonata, Op. 111 – one of the most sublime concluding statements in the history of music, conceived as a set of variations. There is no turning back to the delightfully intricate masquerade that the young Schumann so loved, and to which we owe such masterpieces as the *Abegg Variations* and the *Symphonic Etudes*.

Wolfgang Rathert  
Translation: *audite*



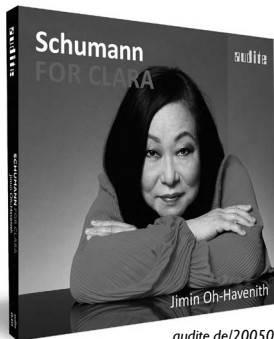
## **JIMIN OH-HAVENITH**

An exceptional sonority and fidelity owed to the text determine Jimin Oh-Havenith's piano playing. Her warm sound, which is always embedded within the rhythmic structure, lets music come alive in all its richness. Synchronicity of sound and rhythm, not arbitrary changes in tempo and dynamics determine the clarity of her interpretation.

Jimin Oh-Havenith was born in Seoul, South Korea. After studying piano with Jin-Woo Chung (Seoul National University) and Aloys Kontarsky (Musikhochschule Köln) she performed as a soloist and recorded for radio and CD, also as a piano duo with her late husband Raymund Havenith (†1993). The pianist taught at the Hochschule für Musik Mainz and the Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main.

Since 2013 she has been active again as a soloist and has recorded twelve solo CDs.

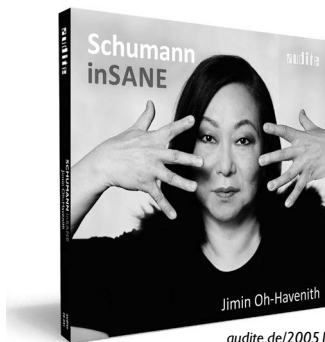
# SCHUMANN DISCOGRAPHY



*audite.de/20050*



*audite.de/20052*



*audite.de/20051*

**Abegg-Variationen op. 1 8:21**

- ① Tema. Animato 0:49
- ② Var. 1 0:57
- ③ Var. 2 1:01
- ④ Var. 3 1:06
- ⑤ Cantabile 1:44
- ⑥ Finale alla Fantasia 2:44

**12 Symphonische Etüden op. 13 27:39**

- ⑦ Andante 1:47
- ⑧ Etude 1. Un poco più vivo 1:24
- ⑨ Etude 2 3:10
- ⑩ Etude 3. Vivace 1:31
- ⑪ Etude 4 1:07
- ⑫ Etude 5 1:32
- ⑬ Etude 6. Agitato 1:03
- ⑭ Etude 7. Allegro molto 1:28
- ⑮ Etude 8 2:40
- ⑯ Etude 9. Presto possibile 0:48
- ⑰ Etude 10 1:27
- ⑱ Etude 11 1:52
- ⑲ Etude 12. Allegro brillante 7:50

**⑳-㉔ Appendix (posthume Variationen 1-5) 12:23****Geistervariationen WoO 24 14:14**

- ㉕ Tema. Leise, innig 2:40
- ㉖ Var. 1 2:00
- ㉗ Var. 2. Canonisch 2:28
- ㉘ Var. 3. Etwas belebter 2:16
- ㉙ Var. 4 2:37
- ㉚ Var. 5 2:13

Gesamtspielzeit: 62:37

aud 97.840