

Schumann-Journal

Begründet 2012 von Dr. Ingrid Bodsch

PUBLIKATION DES SCHUMANN-NETZWERKS / SCHUMANN-FORUMS
A PUBLICATION OF THE SCHUMANN NETWORK / SCHUMANN FORUM

HERAUSGEGEBEN IM AUFTRAG UND IN KOOPERATION MIT DER
PROJEKTLEITUNG DES SCHUMANN-NETZWERKS VON
IRMGARD KNECHTGES-OBRECHT

NR. 6 / FRÜHJAHR 2017

MIT UNTERSTÜTZUNG DER BEAUFTRAGTEN
DER BUNDESREGIERUNG FÜR KULTUR UND MEDIEN



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d.-nb.de> abrufbar.

Herausgegeben im Auftrag und in Kooperation mit
der Projektleitung des Schumann-Netzwerks (Ingrid Bodsch)
von Irmgard Knechtges-Obrecht

Redaktion

Dr. Irmgard Knechtges-Obrecht
Horbacher Straße 366A . D 52072 Aachen
Tel.: 0049 (0) 2407 / 90 26 39
Fax: 0049 (0) 3212 / 1 02 12 55

E-Mail: knechtges-obrecht@schumann-gesellschaft.de

&

Dr. Ingrid Bodsch

Satz und Lektorat

Dr. Ingrid Bodsch und Dr. Sigrid Lange
E-Mail: ingrid.bodsch@bonn.de

Bildredaktion, Bearbeitung und druckfertiges Layout
Dr. Ingrid Bodsch

Umschlaggestaltung: phVision konzeptwerbung, Christa Polch
Druck: Forster Media GmbH, Bonn

© Verlag StadtMuseum Bonn 2017
ISBN 978-3-931878-48-1

Alle Rechte, auch das des auszugsweisen Nachdruckes, der auszugsweisen oder vollständigen Wiedergabe, der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen und der Übersetzung, vorbehalten.

Verlag StadtMuseum Bonn . Stadt Bonn, Amt 41-5 . D 53103 Bonn
Tel.: 0049 (0) 772094, Fax: 0049 (0) 774298
E-Mail: stadtmuseum@bonn.de

Inhalt

Editorial

Rede von Bundespräsident Joachim Gauck beim Kulturabend zu Clara und Robert Schumann am 7. März 2017 in der Villa Hammerschmidt in Bonn	11
GROSSE TRAUER UM NIKOLAUS HARNONCOURT (1929-2016) Ein Nachruf von Otto Biba	17
DEEP GRIEF ABOUT NIKOLAUS HARNONCOURT (1929-2016) Obituary by Otto Biba	23
LIEBEN SIE SCHUMANN? Luisa Imorde im Gespräch mit Ulrich Bumann über Robert Schumann und ihre Debut-CD <i>Zirkustänze</i>	31
DO YOU LIKE SCHUMANN? Luisa Imorde in conversation with Ulrich Bumann about Robert Schumann and her debut CD <i>Zirkustänze</i>	45
LIEBEN SIE SCHUMANN? Sir Andrés Schiff im Gespräch mit Prof. Dr. Bernhard Appel über Robert Schumann	59
DO YOU LIKE SCHUMANN? Sir Andrés Schiff in conversation with Prof Bernhard Appel about Robert Schumann	80
Paul Blackman: Christian Reimers – A Spirited Performer	101
Christian Reimers – A Spirited Performer (deutsch)	107
Thomas Synofzik: Schumann im Ural	112
Thomas Synofzik: Schumann in the Urals	114
Ute Scholz: 60 Jahre Schumann-Gesellschaft Zwickau e.V.	116
60 years of the Robert Schumann Society in Zwickau	125
Ute Scholz 10 Jahre Schumann-Gala in Zwickau	131
Ten years of Schumann galas in Zwickau	147

Anita Brückner:	
20 JAHRE SÄCHSISCHES VOCALENSEMBLE	
Die Robert-Schumann-Ehrung in Dresden – eine neue kulturelle Herausforderung	155
20 YEARS OF THE SAXON VOCAL ENSEMBLE	
Tribute to Robert Schumann in Dresden – a new cultural challenge	161
Neue Robert-Schumann-Gesamtausgabe	169
New Edition of the Complete Works	169
Schumann Briefedition	175
Edition of Schumann letters	175
Rückblick und Ausblick / Review and Preview	
Von / by Ingrid Bodsch	178
Mit Beiträgen von / with contributions by Thomas Synofzik (189-201), Anita Brückner (203-209), Timo Evers (212-220), Gregor Nowak (221-226), Claar ter Horst (238-243) & Anita Brückner (251-253)	
Neue Schumanniana / New Schumanniana – CDs, DVDs	
Ausgewählt von / selected by Ingrid Bodsch & Irmgard Knechtges-Obrecht	256
Neue Schumanniana / New Schumanniana – Notenausgaben und Literatur/Music Books and Literature	
Ausgewählt von / selected by Irmgard Knechtges-Obrecht	331
Willkommen beim / Welcome to the Schumann-Forum	351
Mitglieder im Schumann-Forum / Board of Artists	352
Schumann-Netzwerk – Mitglieder und Partner	354
Schumann Network – Members and partners	354

EDITORIAL E

Nun ist es schon der 6. Jahrgang des *Schumann-Journals*, dem wir Ihnen vorlegen dürfen. Der neue Jahrgang ist besonders geadelt, da wir ihn mit Erlaubnis des Bundespräsidialamts mit einer der letzten offiziellen Reden von Bundespräsident Joachim Gauck einleiten dürfen, die der Bundespräsident bei seinem Kulturabend zu Clara und Robert Schumann in Bonn am 7.3.2017 in der Villa Hammerschmidt dem legendären deutschen Künstlerpaar der Romantik gewidmet hat.

Der Startschuss für die Herausgabe eines eigenen *Schumann-Journals* fiel 2011 dank der Unterstützung des damaligen Staatsministers für Kultur, als die Projektleitung des seit 2005 existierenden Schumann-Netzwerks gleichzeitig mit dem neuen *Schumann-Forum* auch mit der Arbeit am ersten *Schumann-Journal* beginnen konnte, das im Frühjahr 2012 mit dem ersten Jahrgang vorgelegt wurde. Das *Schumann-Journal* ist international ausgerichtet, unter Berücksichtigung von Schumann-Aktivitäten weltweit, und deshalb auch weitgehend zweisprachig – in Deutsch und Englisch. Unsere Zielgruppe ist vorrangig kein musikwissenschaftliches Fachpublikum, sondern Künstler, Schumann-Liebhaber und interessierte Laien, die gut und kompetent informiert, angeregt und erfreut werden sollen.

In der 6. Ausgabe des *Schumann-Journals* finden Sie, einem traurigen Anlass und sehr großen Verlust für die Musik- und Kulturwelt geschuldet, Prof. Otto Bibas Nachruf auf Nikolaus Harnoncourt, der 2011 zu den Gründungsmitgliedern des *Schumann-Forums* gehörte. Diesen Nachruf des Schumann-Netzwerks haben wir 2016 schon in einem Sonderdruck veröffentlicht, wollten ihm aber auch unbedingt einen festen Platz im *Schumann-Journal* geben. Wie schon in der Vorjahresausgabe freuen wir uns, Ihnen zwei Künstlergespräche in gedruckter Form vorlegen zu können, die beide unter dem Schumann-Forum-Motto *Lieben Sie Schumann* geführt wurden. Das erste führte der frühere Feuilletonchef des Bonner General-Anzeigers und aktuell stellvertretende Vorsitzende des Vereins Schumannhaus Bonn e.V., Ulrich Bumann, mit unserem jungen Schumann-Forum-Mitglied Luisa Imorde, wobei wir das Interview mit der öffentlichen Vorstellung Luisa Imordes Debut-CD verbunden haben, auf der die junge Pianistin in grandioser Weise Werke von Robert Schumann mit denen von Jörg Widmann, Schumann-Forum-Mitglied auch er, verknüpft hat. Das zweite Künstlergespräch galt einem Granden der internationalen Musikszene, den wir ebenfalls schon früh als Mitglied für das Schumann-Forum gewinnen konnten: Sir András Schiff! Mit ihm sprach – ein Glücksfall – Prof. Dr. Bernhard Appel, langjähriger Editionsleiter der Schumann-Gesamtausgabe und nachfolgend Leiter des Archivs und des Verlags des Beethovenhauses in Bonn.

Beide Gespräche sind als Video schon lange auf Youtube abrufbar. Besonderen Jubiläen aus den Schumannstädten Zwickau und Dresden gelten die Beiträge von Dr. Ute Scholz und Anita Brückner. Thomas Synozik berichtet über einen Schumann-Wettbewerb im Ural. Der australische Musiker und langjährige Personalleiter des Adelaide Symphony Orchestra (ASO), Paul Blackman, beschreibt wunderbar den Weg zu seinem zum Jahresanfang 2017 erschienenen Buch über Christian Reimers, den bekannten Cellisten und Karikaturisten aus der Düsseldorfer Zeit Schumanns, dessen Leben, das Reimers tatsächlich selbst nach Australien geführt hat, und das mit einem Schiffsunglück auf hoher See endete, fast ein Abenteuerroman ist.

Wie immer stellen wir Ihnen in üppiger Auswahl – viele davon mit einer ausführlichen Besprechung inkl. der Zusammenfassung in Englisch – die Neuerscheinungen des vergangenen Jahres bis zum Jahresanfang 2017 vor, wobei auch das Jahr 2016 wieder eine wunderbare Fülle an bemerkenswerten CD-Einspielungen beschert hat, desgleichen Notenausgaben und Bücher, darunter natürlich auch Neuerscheinungen aus der *Schumann-Gesamtausgabe* und der *Schumann-Briefedition*.

Der seit ein paar Jahren von der Projektleitung des Schumann-Netzwerks eingeführte Jahresrückblick führt Ihnen eine Auswahl an besonders bemerkenswerten Ereignissen mit Schumann-Bezug oder großartige Ehrungen für Künstler aus dem *Schumann-Forum*, dem board of artists des Schumann-Netzwerks, vor Augen. Eigene Rück- und Ausblicke für ihre Einrichtungen haben Thomas Synozik, Anita Brückner und Gregor Nowak verfasst. Timo Evers, wissenschaftlicher Angestellter der Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf, berichtet über die 22. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung im Robert-Schumann-Haus Zwickau, die sich vom 2.-4. September 2016 um die Thematik „Kunst und Alltag. Der Briefwechsel von Clara und Robert Schumann“ drehte. Und von der Pianistin Claar ter Horst, Schumann-Forum Mitglied und Mitwirkende am Bonner Schumann-Abend von Bundespräsident Joachim Gauck dürfen wir ihren ganz persönlichen Eindruck abdrucken, den sie unmittelbar nach dem für alle eingeladenen Schumannianer so bewegenden Ereignis in der Villa Hammerschmidt verfasst hat.

Eigene Seiten sind wie immer den Künstlern gewidmet, die dem 2011 neu gegründeten *Schumann-Forum* angehören und deren Zahl wir erfreulicherweise Jahr für Jahr vermehren können. Nicht zuletzt sind natürlich auch wie immer die Mitglieder und Partner des Schumann-Netzwerks mit ihren Kontaktdaten aufgeführt.

Viel Freude bei der Lektüre des Schumann-Journals, Ihre

Ingrid Bodsch & Inngard Kuechtges-Obrecht

EDITORIAL

This is already the sixth year of the *Schumann Journal* which we take pleasure in presenting you with. The new year is particularly ennobled by the fact that we were able to preface it, with the permission of the Office of the German Federal President, with one of the last official speeches of Federal President Joachim Gauck, which the Federal President had delivered on the occasion of a cultural evening dedicated to Clara and Robert Schumann, the legendary German artist couple of Romanticism, held at Villa Hammerschmidt in Bonn on 07.03.2017.

The go-ahead for the publication of an independent *Schumann Journal* was given in 2011, thanks to the support of the then Minister of State for Cultural and Media Affairs, when the project management of the Schumann Network, in existence since 2005, was able to start its work, at the same time as the new *Schumann Forum*, on the first *Schumann Journal* also, which was presented in its first year in the spring of 2012. The *Schumann Journal* has an international orientation, taking into consideration Schumann activities worldwide, and is therefore also largely bilingual – in German and English. Our target group is not primarily a musicological specialist audience but, instead, artists, Schumann fans and interested non-professionals who are meant to be well informed, inspired and pleased in a competent manner.

In the sixth issue of the *Schumann Journal* you will find, due to a sad occasion and a very great loss for the world of music and culture, Professor Otto Biba's obituary on Nikolaus Harnoncourt who had been one of the founding members of the *Schumann Forum* back in 2011. We had already published this obituary by the Schumann Network in a special issue in 2016 but decided it should also be included in the Schumann Journal by all means.

As in last year's issue, we are pleased to present you with two artist's talks in printed form, both conducted under the motto of the *Schumann Forum* "Do you like Schumann". The first one was conducted by the former feature editor of newspaper "Bonner General-Anzeiger" and currently Vice-Chairman of the Schumann House Association in Bonn, Ulrich Bumann, with our young member of the *Schumann Forum*, Luisa Imorde, where we linked the interview to a public presentation of Luisa Imorde's debut CD on which the young pianist magnificently combines works by Robert Schumann with compositions by Jörg Widmann, himself a member of the *Schumann Forum*. The second artist's talk was dedicated to a grandee of the international music scene whom we had also been able to gain as a member of the *Schumann Forum* at an early stage: Sir András Schiff! The talk with him was conducted – a stroke of luck – by Professor Bernhard Appel, long-standing editor-in-chief of the *Complete Robert Schumann Edition* and subsequently

Head of Archives and of the publishing company of the Beethoven House in Bonn. Both talks have been available as a video on YouTube for a long time. Contributions by Dr Ute Scholz and Anita Brückner focus on special anniversaries in the Schumann towns of Zwickau and Dresden. Thomas Synofzik reports on a Schumann Competition in the Urals. The Australian musician and long-standing Head of Personnel of the Adelaide Symphony Orchestra (ASO), Paul Blackman, magnificently describes the genesis and development of his book, published at the beginning of 2017, on Christian Reimers, the well-known cellist and caricaturist from Schumann's time in Düsseldorf, whose life story, which actually led him to Australia and then ended with a ship accident on the high seas, reads like an adventure novel. As always, we present an ample choice of new publications of the past year until the beginning of 2017, many of them with extensive reviews including abstracts in English, where 2016 again brought a wonderful richness of notable CD recordings, as well as sheet music editions and books, including, of course, new publications from the *Complete Robert Schumann Edition* and the *Schumann Letter Edition*.

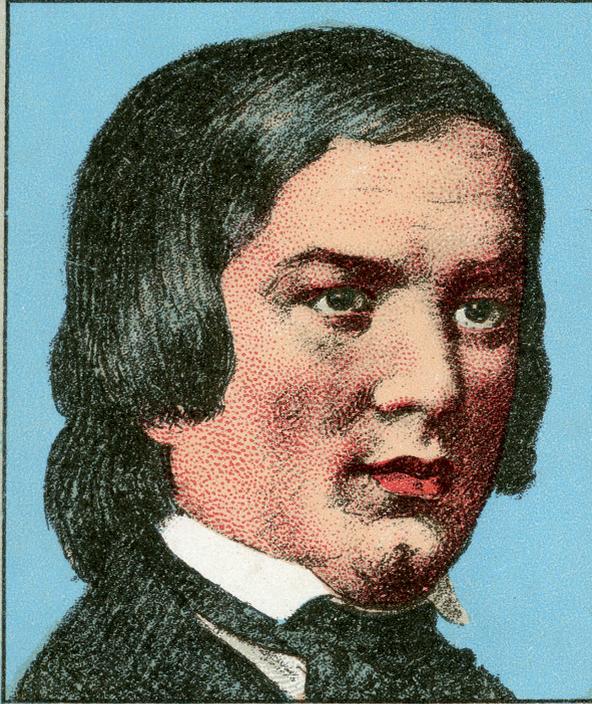
The annual review, introduced by the project management of the Schumann Network a few years earlier, again highlights a selection of particularly noteworthy events with a Schumann connection or outstanding tributes to artists from the *Schumann Forum*, the Board of Artists of the Schumann Network. Thomas Synofzik, Anita Brückner and Gregor Nowak write about their own respective institutions. Timo Evers, academic employee with the Schumann Research Centre in Düsseldorf, reports on the 22nd Academic Workshop on Issues of Schumann Research, held at the Robert Schumann House in Zwickau between 2nd and 4th September 2016, themed "Art and Everyday Life. The Letter Exchange between Clara and Robert Schumann". And we are delighted to publish a very personal impression by the pianist Claar ter Horst, member of the *Schumann Forum* and participant in the Bonn Schumann Evening of Federal President Joachim Gauck, which she wrote down directly after the Schumann Evening at the Villa Hammer Schmidt in Bonn that was highly moving for all invited Schumannians.

As always, individual pages are dedicated to those artists who are members of the *Schumann Forum*, newly founded in 2011, and whose numbers, fortunately enough, we have been able to increase year after year.

Last but not least, we have, of course and as always, listed the members and partners of the Schumann Network with their respective contact data.

Enjoy reading the Schumann Journal,

Ingrid Bodsch & Inngard Kuechtes-Obrecht



Rob. Alexander Schumann
geb. 8. 6. 1810 zu Zwickau in Sachsen

Oper Genofeva

Sonate in Fis-moll op. 11

B-dur-Sinfonie op. 38

Carneval

Robert Schumann, Spielkarte mit dem ihm seit Äonen
angedichteten falschen Zweitnamen aus einem Komponisten-
Quartett, um 1900 (StadtMuseum Bonn)



Bundespräsident Joachim Gauck beim Kulturabend zu Clara und Robert Schumann am 7. März 2017 in der Villa Hammerschmidt in Bonn
(Fotonachweis: Bundesregierung, Foto: Steffen Kugler)



Villa Hammerschmidt in Bonn, Außenansicht
(Foto vom 28.6.2013 von Michael Sondermann,
bereitgestellt vom Presseamt der Bundesstadt Bonn)

**REDE VON BUNDESPRÄSIDENT JOACHIM GAUCK
BEIM KULTURABEND ZU CLARA UND ROBERT SCHUMANN AM
7. MÄRZ 2017 IN DER VILLA HAMMERSCHMIDT**

Wie schön, dass Sie alle der Einladung gefolgt sind, heute Abend an zwei große Musiker zu erinnern, an Clara und Robert Schumann. Und hier in der Villa Hammerschmidt tun wir das besonders gerne. Ich freue mich auf die musikalischen Beiträge, die wir in der nächsten Stunde hören werden: auf den Pianisten Zhang Cheng und auf Claar ter Horst, die die Sänger Anne-Theresa Møller und Jean-Christophe Fillol am Flügel begleiten werden und auf Robert Dölle und Katty Salié, die heute nicht singen werden, sondern für das gesprochene Wort zuständig sind. Alle Künstler sind der Musik, die sie vortragen werden, entweder als Preisträger des Robert-Schumann-Wettbewerbs oder als Liedbegleiter diesem Wettbewerb verbunden. Wir dürfen also einen ganz besonderen Abend erwarten.

Dass der Abschied von meinem Bonner Amtssitz einen so schönen Ausklang findet, freut mich besonders. Herr Oberbürgermeister, wir hatten auch andere schöne Begegnungen im wunderschönen Münster, in Ihrem schönen Rathaus, mit Bürgerinnen und Bürgern dieser Stadt und dann in einem Unternehmen, das weltweit den Namen Bonns auch berühmt macht, der Orgelbaufirma Kleist. Das war noch einmal eine Begegnung mit einem Ort, der mir als Menschen aus dem Nordost-Deutschen ziemlich ans Herz gewachsen ist, das muss ich hier freimütig bekennen. Bonn und gerade auch dieses Haus, haben sich tief in unser Herz eingegraben und Daniela Schadt und ich, wir beide sind froh, dass wir uns heute ganz herzlich und von wunderbaren Klängen umrahmt, von Ihnen verabschieden können. Das wird, so wünschen wir es uns, kein Abschied auf ewig sein. Aber der Bundespräsident Gauck verabschiedet sich und ich bin glücklich, dass wir das mit diesem wunderschönen Rahmen machen können.

* Abgedruckt mit Erlaubnis des Bundespräsidialamtes mit Vorgabe der Wahrung des genauen Wortlauts, vgl. <http://www.bundespraesident.de/Shared-Docs/Reden/DE/Joachim-Gauck/Reden/2017/03/170307-Schumann-Soiree.html?nn=1891550>.



Claar ter Horst (Klavier), Anne-Theresa Moller (Mezzosopran) und Jean-Christophe Fillol (Bariton) beim Kulturabend zu Clara und Robert Schumann am 7. März 2017 in der Villa Hammerschmidt in Bonn
(Fotonachweis: Bundesregierung, Foto: Steffen Kugler)

Wir haben hier auch andere Töne gehört. Ich weiß nicht, ob einige da waren, bei unserem Heimatabend. Die Höhner wurden hier gefeiert, und Karat war auch hier. Auch bayerische Klänge waren zu hören. Heimat und Musik haben wir da zusammengeführt. Heute nun Robert Schumann: Auch der mochte die Stadt ganz offenkundig: „Mein Leben hier ist sehr einfach, und ich erfreue mich nur immer an der schönen Aussicht nach Bonn“, heißt es in einem seiner späten Briefe. Wüssten wir nicht, dass sich sein Blick in dieser Zeit schon verdunkelt hatte und die Aussicht vergittert war, die Erinnerung an Robert und Clara Schumann fiel ein wenig heiterer und leichter aus.

Doch die Aussicht war trügerisch. Eine Perspektive, eine Zukunft gab es für Robert Schumann in Bonn schon nicht mehr. Er blieb von 1854 bis zu seinem Lebensende zwei Jahre später in der Richarz'schen Anstalt für Behandlung und Pflege von Gemütskranken, ein paar Kilometer von hier, in Endenich. Und wer vom heutigen Schumann-Haus herunterblickt auf den Rhein, der weiß, dass die Geschichte der beiden kein glückliches Ende nahm.

Doch Glück ist ja für die Romantiker, zu deren bedeutendsten Komponisten Robert Schumann ohne Frage zählt, wohl auch nicht mehr als nur ein flüchtiger rauschhafter Moment. Glück ist kein Ideal, sagt Hölderlin, Glück ist „laues Wasser auf der Zunge“. Die Romantik hatte nicht nur einen besonderen Hang zur Tragik, sie prägte den Begriff vollkommen neu. Ein Künstlerleben jedenfalls galt, sofern es nur dem leidenschaftlichen Selbstausdruck gewidmet war, nicht als gescheitert, nur weil es tragisch endete.

„Mir träumte, ich wäre im Rhein ertrunken“, schrieb der 18-jährige Robert in sein Tagebuch. 25 Jahre bevor er sich von einer Düsseldorfer Rheinbrücke stürzte. Das Leben, so hatte er 1829 vermutet, sei eine Dissonanz, die möglicherweise erst der Tod auflöse. Auf diese Auflösung, die auch eine Erlösung sein sollte, wartete Robert Schumann in seinem Endericher Krankenzimmer.

Vor dieser Zeit aber lebten Robert und Clara Schumann eine glückliche Ehe, die zugleich eine ungeheuer produktive Künstlergemeinschaft war. Eine Ehe, die mit all ihrer Dramatik in diese romantische Epoche gehörte, eine Zeit des Widerspruchs, der Exaltiertheit, der Revolte, einer rastlosen Dynamik und Unbehaustheit, aber auch eben der Innerlichkeit und der Sehnsucht nach Heimkehr. Für kuschelige Heimeiligkeit jedenfalls steht diese Romantik nicht. Dass beide Schumanns ihre Ehe als Arbeitsgemeinschaft überhaupt leben und gegen alle Widerstände durchsetzen konnten, beweist schließlich auch, dass der Romantik letzter Schluss Liberalität, Toleranz und wohl auch die Anerkennung aller Fährnisse und Unvollkommenheiten des Lebens ist. Wir verdanken der Romantik die Idee der Freiheit des Künstlers und die Einsicht, dass man weder dem Künstler noch dem Menschen im Allgemeinen mit allzu vereinfachenden Ansichten gerecht wird.

Was Aufklärung und Rationalismus damals den Menschen an Gewissheiten über ihre Herkunft und ihr Sein genommen hatten, das begriffen die Romantiker als Verlust, mit dem sie sich nicht abfinden wollten. Sie legten damit den Finger in eine Wunde, die sich bis heute nicht völlig geschlossen hat. Das Gefühl des Ausgesetztseins, der Heimatlosigkeit und die Revolte dagegen ist ein unsere gesamte Moderne begleitendes und durchaus gegenwärtiges Lebensgefühl. Es erscheint



Nach dem Schlussapplaus v.l.n.r.: Robert Dölle (Rezitation), Daniela Schadt, Bundespräsident Joachim Gauck, Katty Saliè (Moderation), Anne-Theresa Møller (Mezzosopran), Claar ter Horst (Klavier Liedbegleitung), Zhang Cheng (Klavier solo), Jean-Christophe Fillol (Bariton), Prof. Dr. Bernhard Appel und Dr. Ingrid Bodsch (beide Konzeption und Programmierung) beim Kulturabend zu Clara und Robert Schumann am 7. März 2017 in der Villa Hammerschmidt in Bonn (Fotonachweis: Bundesregierung, Foto: Steffen Kugler)

in Wellen nach bestimmten Jahrzehnten immer wieder und wird dann in einer Gesellschaft relevant, manchmal in einer Weise, die man schön findet, manchmal in einer Weise, die durchaus verwirrend ist. Zum Erbe der Romantik gehört schließlich auch die Reaktion auf diese Entwurzelung, der Versuch, die Wirklichkeit einem ästhetischen Modell, dem Willen des Künstlermenschen zu unterwerfen. Die entstellte, verzerrte Form dieses Konzepts, der Glaube an eine speziell dem Deutschen eigene kulturelle Tiefe, die dem rationalen Politikdiskurs westlicher Länder überlegen sei, ja schließlich auch eine hysterische Selbstüberschätzung und nihilistische Zerstörungswut, auch das entwickelte sich im politischen Raum als Erbe der Romantik. Es ist hier nicht der Ort, aufzuweisen, wie sich dieses Erbe dann später im zwanzigsten Jahrhundert darstellt – verstörend, verletzend, zerstörend. Aber sich die Abwege und die möglichen Abgründe der Epoche zu vergegenwärtigen, scheint mir notwendig und angemessen.

Ich will das an dieser Stelle nicht vertiefen obwohl es mich reizen würde, obwohl mich die Bewegung der Romantiker und dieses Bewusstsein von der eigenen kulturellen Tiefe immer stark bewegt. Wir sehen es noch bei dem jungen Thomas Mann zum Beispiel, wenn er sich gegen die westliche Zivilisation erhebt. Das ist ein ganz anderer Thomas Mann, als später, in seiner Rede zur Deutschen Republik. Aber das ist sehr relevant gewesen, noch zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, und es sei Ihnen überlassen, sich zu fragen, wann eigentlich, unter welchem Gewand und mit welchem Ideologen verbunden, dieser Wunsch nach dem Eigentlichen wieder auftaucht in der deutschen Geschichte.

Wenn wir uns allerdings dem kulturellen und künstlerischen Erbe der Romantik widmen, dann wird unser Herz weit und wir nehmen einen unglaublichen Reichtum wahr. Und die Musik wird zur Leitdisziplin der Kunst in der Romantik. Musik verspricht den Menschen nicht grade Erlösung, aber doch Heilung. Für Novalis redet sie „eine allgemeine Sprache“, macht den Geist frei und verhilft ihm dazu, auf einen kurzen Augenblick zurückzukehren in seine eigentliche Heimat. Im romantischsten aller Lieder vertonte Robert Schumann Eichendorffs zauberschönes Gedicht „Mondnacht“. Ich halte es für eines der schönsten Gedichte deutscher Sprache überhaupt und noch nach Generationen sind die Zuhörenden beglückt und inspiriert:

„Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.“

Schumann schrieb 1828 in sein Tagebuch: „Musik ist höhere Potenz der Poesie; die Engel müssen in Tönen reden“. Was für eine schöne Vorstellung. Diese Musik jetzt zu hören und mehr über die Lebens- und Liebesgeschichte Clara und Robert Schumanns zu erfahren, darauf freue ich mich nun. Und Ihnen und mir wünsche ich, dass wir das Geschenk der Musik, das uns gerade diese beiden besonderen Musiker gemacht haben, einmal mehr genießen und die Freude daran miteinander teilen können.



Nikolaus Harnoncourt bei Entgegennahme des ihm 1997 verliehenen Internationalen Robert-Schumann-Preises der Stadt Zwickau im Robert-Schumann-Haus, links der damalige Zwickauer Oberbürgermeister Dietmar Vettermann
(Foto: Stadt Zwickau)

**GROSSE TRAUER UM NIKOLAUS HARNONCOURT
(6.12.1929-5.3.2016), der auch Gründungsmitglied
unseres 2011 aus der Taufe gehobenen
Schumann-Forums gewesen ist.**

*Ein Nachruf von Otto Biba**

Am 11. und 12. Juli 2015 hat Nikolaus Harnoncourt im Rahmen des 1985 seinetwegen gegründeten Festivals styriarte in der nicht weit von Graz gelegenen Pfarrkirche Stainz die letzten beiden Konzerte seines Lebens dirigiert. „In tempore belli“ war das Motto, Haydns „Missa in tempore belli“, die so genannte Paukenmesse, und seine Symphonie Hob. I:97 standen auf dem Programm. Fast symbolhaft für seinen Abschied vom Konzertpodium und von seinem „Concentus Musicus Wien“, denn in tempore belli, im Krieg, befand sich Harnoncourt oft, freilich nicht im äußerlichen Sinn, denn er sah keine Feinde, er fühlte sich nie angegriffen (wohl aber lange unverstanden) und griff deshalb nicht an. Er kämpfte für die Wahrheit der Kunst, aber nicht als Krieger, nicht gegen Menschen und Meinungen, sondern als Missionar für die Kunst, für deren „heilige Sprache“, die Musik: „Wir Musiker – ja alles Künstler – haben eine machtvolle, ja heilige Sprache zu verwalten. Wir müssen alles tun, dass sie nicht verloren geht im Sog der materialistischen Entwicklung. Es ist nicht mehr viel Zeit, wenn es nicht gar schon zu spät ist, denn die Beschränkung auf das Denken und die Sprache der Vernunft, der Logik, und die Faszination durch die damit erzielten Fortschritte in Wissenschaft und Zivilisation entfernen und immer weiter von unserem eigentlichen Menschentum. Es ist wohl kein Zufall, dass diese Entfernung mit der Austrocknung des Religiösen Hand in Hand geht: Die Technokratie, der Materialismus und das Wohlstandsdenken brauchen keine Religion, kennen keine Religion, ja nicht einmal Moral.“ Harnoncourt

* Prof. Dr. Dr. Otto Biba, Direktor des Archivs, der Bibliothek und der Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Mitglied im Schumann-Netzwerk)

kämpfte für noch etwas, für die Wahrheit der Kunst und in der Kunst, wieder nicht gegen sichtbare, sondern gegen unsichtbare Feinde, wie das Vergessen, die Gewohnheit, Schlamperei, Bequemlichkeit, Gedankenlosigkeit, die allesamt die Wahrheit vergessen lassen können. Dagegen kämpfte er mit dem Geist, mit dem Wissen, mit den Mitteln der Wissenschaft. Wenn ihn diese lange als „Praktiker“ nicht zur Kenntnis nehmen wollte, so störte ihn das nicht, denn er wußte, daß die Zeit für ihn, für eine Verbindung von Wissenschaft und Praxis arbeitet.

Das letzte Werk, das Harnoncourt in seinem letzten Konzert im Großen Musikvereinsaal in Wien dirigierte, war Beethovens Fünfte Symphonie. Es war eine kühne neue Darstellung, auf die er nach langen Studien hingearbeitet hat, und endlich hatte er einen Musiker gefunden, der den Part der Piccoloflöte im letzten Satz auf jenem Instrumententyp spielen konnte, von dem er überzeugt war, ja wußte, daß er auch zu Beethovens Zeit dafür verwendet wurde. Plötzlich hat alles in der Balance gestimmt, der Piccolo-Part war nicht irgendwie darüber gesetzt, sondern integriert, er machte erst die Bläserepisoden als solche erkenntlich. Kurz, es war wie so oft bei Harnoncourt: Scheinbare Probleme in der Instrumentation wurden obsolet, wenn man die richtigen Instrumente richtig eingesetzt hat. Bei seinen Schumann-Interpretationen war das ja nicht anders: Kein Wort mehr von Schumanns seltsamen, unbedingt zu korrigierenden Instrumentationen. Der Live-Mitschnitt von Beethovens Fünfter war für eine neue Edition sämtlicher Beethoven-Symphonien mit seinem „Concentus Musicus Wien“ bestimmt. Dieses Projekt blieb ein Torso, nachdem Harnoncourt Anfang Dezember 2015 endgültig erkennen hat müssen, daß er krankheitsbedingt den Strapazen eines Konzerts (des Auftritts wie aller davor liegender Proben) nicht mehr gewachsen war. Am 5. März 2016 ist er im Kreis seiner Familie entschlafen, auch ein Buch, an dem er bis zuletzt gearbeitet hat, als Torso hinterlassend. Ein schier grenzenloses Verantwortungsgefühl im Umgang mit dem ihm Anvertrauten und ein fundamentaler Gestaltungswille: Diese Maximen des Interpreten Nikolaus Harnoncourt versteht man vielleicht noch besser, wenn man von der kleinen Werkstatt in seinem Haus in St. Georgen in Oberösterreich weiß, wo er Holz bearbeitet hat, ein

für ihn edles Material, sparsam und wohlüberlegt damit umgehend, aber auch energisch eingreifend, um daraus das entstehen zu lassen, wofür es bestimmt war. Man muß auch wissen, daß er schon als Fünfzehnjähriger seine Liebe zu Marionetten entdeckt, andere begeistert und um sich geschart hat, Marionetten und für sie eine Bühne baute – und mit seinen Freunden Vorstellungen gab. Übrigens angeregt von Heinrich von Kleist.

„Den nehmen wir“, hat der den Jury-Vorsitz innehabende Herbert von Karajan geflüstert, noch bevor Nikolaus Harnoncourt 1952 beim Antritt zum Probespiel für die Wiener Symphoniker überhaupt den ersten Ton gespielt hat. Die Künstlerpersönlichkeit hat Karajan beeindruckt. Harnoncourts Interpretationsstil später weniger. „So werden Sie hinfallen, wenn Sie so weitermachen“, hat ihm Enrico Mainardi prophezeit, als er von Harnoncourt in einem Wiener Privathaus eine Solosuite von Bach in historischer Bogenführung und Phrasierung gehört hat. Um das anschaulich zu machen, hat Mainardi am Tisch Weingläser umgeworfen.

Harnoncourt hat immer polarisiert. 1949 hat er gemeinsam mit Alice Hoffelner, Alfred Altenburger und Eduard Melkus das „Wiener Gambenquartett“ gegründet. Melkus und Altenburger haben ihn wegen seiner Kompromißlosigkeit verlassen, Alice Hoffelner ist 1953 seine Frau geworden. In diesem Jahr 1953 hat er auch mit einigen Freunden und Kollegen den „Concentus Musicus Wien“ gegründet, mit dem er erst im Mai 1957 erstmals öffentlich aufgetreten ist: Vier Jahre Probenarbeit, nein Ausprobieren, Suchen und Prüfen vor dem ersten Auftritt. Gespielt wurde – abgesehen vom Cembalo – nicht auf Nachbauten, sondern konsequent auf historischen Instrumenten, die Harnoncourt (oft wirklich unter Entbehrungen für sich und seine Familie) zum Spielen angekauft hat. 1958 begann er mit dem „Concentus“ regelmäßig aufzutreten, wofür von der Saalmiete bis zum Kartenverkauf alles selbst finanziert und organisiert werden mußte, bis er 1962 eine eigene Konzertreihe im Wiener Konzerthaus erhielt. 1966 unternahm er mit dem „Concentus“ die erste Amerika-Tournee, 1968 die erste durch Deutschland. 1973 wurde Harnoncourt erstmals für ein Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde im Großen Musikverein-



Nikolaus Harnoncourt (Foto: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien)

saal engagiert. Damit hat er in der Wiener Musikszene die höchsten Weihen erhalten - und bald in diesem Saal auch einen eigenen Zyklus. 1987 hat er dort den „Concentus“ zum letzten Mal vom Cello aus geleitet, wie er es seit 1953 getan hat. Nun dirigierte er auch sein Orchester vom Pult aus, so wie andere Orchester schon seit 1972.

Den Sprung vom Orchestermusiker zum Dirigenten hat Harnoncourt 1969 vollzogen, als er seinen Dienst bei den Wiener Symphonikern quittierte, vorerst als einen Sprung ins Ungewisse und nicht, weil er hoch hinaus wollte. Er ertrug einfach nicht mehr die Spannung zwischen dem, was er aus Überzeugung wollte, und dem, was er im Orchester machen mußte. Als Dirigent hat Harnoncourt weiter polarisiert und auch schockiert, und es war eine für ihn und seine Familie aufregende Zeit, bis er nach und nach von den großen Orchestern anerkannt und engagiert wurde – erst vom Königlichen Concertgebouw-Orchester Amsterdam, dann von den Berliner und Wiener Philharmonikern – die er mit Schallplattenaufnahmen mit seinem „Concentus“ überbrückt hat, denn Teldec hat auf ihn gesetzt und viele Aufnahmen in der Reihe „Das alte Werk“ herausgebracht. 1971 begann er gemeinsam mit Gustav Leonhart (jeder übernahm einen Teil) die erste Gesamtaufnahme aller Bach-Kantaten, nachdem er mit der „Matthäuspassion“ und der „h-Moll-Messe“ dort schon Pionierarbeit mit Bach geleistet hatte. Am Opernhaus Zürich realisierte er 1975 bis 1979 einen Monteverdi- und 1980 bis 1989 einen Mozart-Zyklus und bei den Salzburger Festspielen war er seit 1992 Fixstarter, sofern ihm die künstlerischen Arbeitsbedingungen geboten wurden, die er für nötig hielt. Diese waren für ihn auch die Maxime, nach der er Engagements von Orchestern oder Opernhäusern auswählte. Einen eigenen Zyklus hat er nur im Großen Musikvereinsaal in Wien gehabt und auch nur dort haben wollen, mit jeweils zwei Konzerten für jedes Programm. Bei der Salzburger Mozartwoche 2015 hat Harnoncourt im Salzburger Festspielhaus noch ein Konzert mit den Wiener Philharmonikern übernommen, das der kurz davor verstorbene Lorin Maazel hätte dirigieren sollen. Im Jänner 2016 wurde dort für sein eigenes Konzert kein so prominenter Ersatz gefunden. Die großen Dirigentenpersönlichkeiten seiner Generation werden immer weniger.

Harnoncourt war aber nicht nur Interpret, sondern auch Wissenschaftler, wie er immer betonte, als Voraussetzung für seine interpretatorische Arbeit. Von 1973 bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1993 war er Professor für Aufführungspraxis und historische Instrumentenkunde an der Hochschule Mozarteum in Salzburg. Sein Seminar hieß „Theorie und Praxis der Alten Musik“, wobei in seinem Verständnis „Alte Musik“ bis 1900 reichte. Sein Repertoire als Dirigent schloß

sogar noch Alban Berg mit ein: „Alban Berg war kaum je näher“, las man in der Kritik nach einer seiner Aufführungen von Bergs Violinkonzerts mit Gidon Kremer. À propos Repertoire, das wurde immer größer und weiter. Operetten, Smetanas „Verkaufte Braut“, Verdis „Requiem“, auch diesen Werken hat Harnoncourt sein unverkennbares Profil gegeben. Sein künstlerisches Schaffen ist in zahlreichen Tonaufnahmen dokumentiert. Seine Gedankenwelt, seine wissenschaftlichen Erkenntnisse und Maximen hat er in Büchern und Aufsätzen niedergelegt. Wie sich das alles mit seinen Interpretationen deckt, ist faszinierend zu verfolgen.

Nikolaus Harnoncourt war 1997 Träger des Robert Schumann Preises der Stadt Zwickau. Schon 1980 hat er den Erasmus-Preis erhalten, 1985 die Goldene Ehrennadel der Deutschen Schallplattenkritik, 1994 den Polar Music Prize der Schwedischen Königlichen Musikakademie, 2001 den Grammy für die beste Choreinspielung, im Jahr darauf den Ernst-von-Siemens-Musikpreis und 2010 den Echo-Klassik-Preis. 1998 wurde er Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 2004 Ehrenmitglied der Wiener Philharmoniker, 2012 erhielt er die Goldmedaille der Royal Philharmonic Society. Dazu kamen staatliche Auszeichnungen, die ihm jedoch weniger wichtig waren als musikalische Anerkennungen. Am glücklichsten war er mit der Zustimmung des Publikums, wenn er sah, daß seine künstlerische Überzeugungsarbeit angenommen wurde und zu einem neuen Hören geführt hat, wenn es ihm gelang, die mit ihm wirkenden Musiker wie die Zuhörer in neue Rezeptionserlebnisse mitzunehmen und mit ihm über Musik nachzudenken, wenn „Musik als Klangrede“ verstanden wurde: Das war Nikolaus Harnoncourts größtes, eigentliches Anliegen und der Titel seines 1983 erschienenen, seither immer wieder neu aufgelegten und in viele Sprachen übersetzten Buches mit dem Untertitel „Wege zu einem neuen Musikverständnis“.

Wien, Palmsonntag 2016

**DEEP GRIEF ABOUT NIKOLAUS HARNONCOURT
(6.12.1929-5.3.2016) who was also one of the founding
members of our Schumann Forum, launched in 2011**

*Obituary by Otto Biba**

On 11th and 12th July 2015, Nikolaus Harnoncourt conducted the last two concerts of his life within the framework of festival styriarte, founded for his sake in 1985, at Stainz parish church, located at a short distance from Graz. Themed “In tempore belli”, the programme included Haydn’s “Missa in tempore belli”, the so-called Kettledrum Mass, and his Symphony Hob. I:97. Almost symbolically of his farewell to the concert stage and his Vienna-based “Concentus Musicus Wien” ensemble, given that Harnoncourt often found himself in tempore belli, in time of war, although not in an external sense, as he did not see any enemies, never felt attacked (but indeed not understood for a long time) and therefore did not attack either. He fought for the truth of art, not as a warrior, not against people and opinions, but as a missionary for art, for its “holy language”, that is, music: “We musicians – all artists – have to manage a powerful and outright holy language. We must do all we can to ensure it does not get lost in the wake of materialist development. There is not much time left and might even be too late, as the restrictions on thinking and the language of reason and of logic and the fascination with the advances in science and civilisation achieved through this alienate us further and further from the true realisation of mankind. It is probably no coincidence that such alienation goes hand in hand with religious thought drying up: Technocracy, materialism and thinking in terms of prosperity do not need religion, do not know any religion, not even morals.” Harnoncourt yet fought for something more, namely for the truth of art and, within art, again not against visible enemies but against invisible enemies, such as oblivion, habitualness, sloppiness, convenience or

* Professor Otto Biba (Dr Dr), Director of the Archive, the Library and the Collections of the *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* (member of the Schumann-network). The obituary was translated from German into English by Thomas Henninger.

thoughtlessness, which can all lead to forgetting the truth. He fought against this with his spirit, his knowledge, and the means of science. If the latter did not want to take notice of him for a long time for being a “practitioner”, this did not worry him, as he knew that time was working for him, for a connection between science and practice.

The last work which Harnoncourt conducted at his last concert at the Großer Musikvereinssaal [Large Hall or Golden Hall of the Viennese Music Association Concert Hall] in Vienna was Beethoven’s Fifth Symphony. This was a bold new presentation towards which he had been working through extensive research, and eventually he had found a musician who was able to play the part of the piccolo in the last movement on a type of instrument of which he was convinced or positively knew that it had also been used in Beethoven’s time for this very purpose. All of a sudden, everything was balanced, the piccolo part was no longer somehow superimposed but perfectly integrated and it was only now that the wind instrument passages could be clearly identified as such. In short, this had happened with Harnoncourt so often before: Apparent problems of instrumentation became obsolete once the right instruments were deployed in the right way. This was not different in his Schumann interpretations: No more talking about Schumann’s strange instrumentations that had to be corrected by all means. The live recording of Beethoven’s Fifth was intended for a new edition of all Beethoven symphonies with his “Concentus Musicus Wien”. Unfortunately, this project had to remain unfinished, after Harnoncourt had to finally recognise at the beginning of December 2015 that, due to illness, the strains of a concert (the performance and all preceding rehearsals) would no longer be a match for him. On 5th March 2016, he passed away, surrounded by his family, and also left unfinished a book on which he had been working until the very end. A virtually boundless sense of responsibility in handling what had been entrusted to him, and a fundamental creative drive: It might perhaps be easier to understand these maxims of the interpreter Nikolaus Harnoncourt if one thinks of the small workshop at his house in St Georgen in Upper Austria where he used to work on wood, a precious material for him, dealing with it in an economical and well-considered manner, but also vigorously interfering to make it become what it was intended for. It should also be noted that at the age of

fifteen he discovered his love of marionettes, delighted others with this and gathered them around him, built marionettes and stages for them - and gave performances with his friends. This was, by the way, inspired by Heinrich von Kleist.

“We will take him” is what Herbert von Karajan, chairman of the jury, whispered before Nikolaus Harnoncourt had even played the first note when auditioning for the Wiener Symphoniker [Vienna Symphony Orchestra] in 1952. Karajan was impressed by his artistic personality, but less so by his interpretational style later on. “[If you carry on like this, you will just fall]”, Enrico Mainardi predicted after listening to one of Bach’s solo suites with historical bowing and phrasing interpreted by Harnoncourt at a private house in Vienna. To illustrate this, Mainardi overturned some wine glasses on the table.

Harnoncourt always polarised. In 1949, he founded the “Wiener Gamberquartett [Viennese Viola da Gamba Quartet]” together with Alice Hoffelner, Alfred Altenburger and Eduard Melkus. Melkus and Altenburger left him due to his intransigence, Alice Hoffelner became his wife in 1953. That same year, 1953, he also founded the “Concentus Musicus Wien” ensemble with some friends and colleagues, with which he made his first public appearance as late as May 1957 only, following four years of rehearsing, trying, searching and checking prior to the first performance. Except for the harpsichord, playing was done not on replicas but consistently on historical instruments which Harnoncourt had purchased for this purpose (often really at the cost of great privations for himself and his family). In 1958, he started performing with the “Concentus” on a regular basis, for which everything from hall rentals through to ticket sales had to be financed and organised by himself until he obtained his own concert series at the Wiener Konzerthaus [Viennese Concert Hall] in 1962. He undertook his first American tour with the “Concentus” in 1966 and the first one through Germany in 1968. In 1973, Harnoncourt was engaged for the first time for a concert of the Gesellschaft der Musikfreunde [Society of the Friends of Music] at the Großer Musikvereinssaal. With this, he received the highest recognition in the Viennese music scene, and soon thereafter his own cycle in this very same Hall. There, he conducted the “Concentus” for the last time from the cello in

1987, as he had been doing since 1953. After that, he conducted his orchestra from the conductor's desk also, as he had been doing with other orchestras since 1972.

Harnoncourt made the leap from orchestral musician to conductor in 1969 when he left his service with the Wiener Symphoniker, which was first as a leap in the dark and not because he was aiming high. He simply could no longer stand the tension between what he wanted to do by conviction and what he had to do within the orchestra. As a conductor, Harnoncourt continued polarising and also shocking, and it was certainly an exciting time for him and his family until he was gradually recognised and engaged by the major orchestras, first by the Koninklijk Concertgebouworkest [Royal Orchestra of the Concertgebouw Concert Hall] in Amsterdam, then by the Berliner Philharmoniker [Berlin Philharmonic Orchestra] and the Wiener Philharmoniker [Vienna Philharmonic Orchestra], which he bridged with disc recordings with his "Concentus", as Teldec was backing him and produced many recordings in series "Das Alte Werk [The Old Work]". In 1971, he started the first complete recording of all Bach cantatas together with Gustav Leonhart (each of them being in charge of part of it), having done already solid pioneering work with Bach's "Matthäuspasion [St Matthew's Passion]" and "h-Moll-Messe [Mass in B minor]". At the Opernhaus Zürich [Zurich Opera House], he realised a Monteverdi cycle between 1975 and 1979 and a Mozart cycle between 1980 and 1989, and was a permanent candidate at the Salzburger Festspiele [Salzburg Festival] since 1992, provided he was offered the right artistic working conditions he considered necessary. These were also for him the maxim according to which he selected engagements by orchestras and opera houses. He had his own cycle only at the Großer Musikvereinsaal in Vienna and only wanted it there, with always two concerts for each programme. During the Salzburg Mozart Week 2015, Harnoncourt still accepted a concert with the Wiener Philharmoniker at the Salzburger Festspielhaus [Salzburg Festival House], which Lorin Maazel, deceased before that, should have conducted. In January 2016, no such prominent replacement was found for his own concert there. The great conductors of his generation are becoming less and less.



Nikolaus Harnoncourt (Photo: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien)

But Harnoncourt was not only an interpreter but also an academic as a prerequisite for his interpretational work, as he repeatedly stated. From 1973 until his retirement in 1993, he taught as a Professor of Performance Practice and Historical Organology at the Hochschule

Mozarteum [Mozarteum Conservatoire] in Salzburg. His seminar was called “Theorie und Praxis der Alten Musik [Theory and Practice of Old Music]” where “Old Music” in his view went up until 1900. His repertoire as a conductor even included Alban Berg: “[Alban Berg has hardly ever been closer]”, can be read in a review after one of his performances of Berg’s violin concerto with Gidon Kremer. A propos repertoire, this constantly increased. Operettas, Smetana’s “The Bartered Bride”, Verdi’s Requiem, these are also works which Harnoncourt gave his distinctive profile. His artistic creation is documented in numerous audio recordings. He also expressed his world of thought, his academic findings and maxims in a number of books and essays. And it is fascinating to follow how all this conforms to his interpretations. In 1997, Nikolaus Harnoncourt was the winner of the Robert Schumann Prize of the town of Zwickau. Before that, he had been awarded the Erasmus Prize in 1980, the Golden Badge of Honour of the German Record Critics in 1985, the Polar Music Prize of the Royal Swedish Academy of Music in 1994, the Grammy for the best choral recording in 2001, the following year the Ernst von Siemens Music Prize, and the Echo Klassik Prize in 2010. He was made an honorary member of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna in 1998 and of the Wiener Philharmoniker in 2004, and in 2012 he was awarded the Gold Medal of the Royal Philharmonic Society. This was supplemented by a number of state awards which, however, were less important to him than any musical acknowledgements. What made him happiest was the approval of the audience, when he saw that his persuasive efforts as an artist were accepted and had led to a new hearing, when he succeeded in taking the performing musicians as well as the audience along with him to new experiences of reception and making them think about music together with him, and when there was an understanding of “Musik als Klangrede [Music as a Tonal Language]”: This was Nikolaus Harnoncourt’s strongest and deepest concern and also the title of his book, with the subtitle “Wege zu einem neuen Musikverständnis [Paths towards a New Understanding of Music], published in 1983 and since then repeatedly reprinted and translated into many languages.

Vienna, Palm Sunday 2016



Robert Schumann: *Szenen aus Goethe's ‚Faust‘*, Styriarte 2006, Graz, Stephaniensaal, Nikolaus Harnoncourt & Chamber Orchestra of Europe, Arnold Schoenberg Chor, Grazer Keplerspatzen, Christian Gerhaher, Annette Dasch, Alastair Miles, Mojca Erdmann, Elisabeth vonMagnus, Birgit Remmert, Bernard Richter, Georg Zeppenfeld (photos: <http://styriarte.com/styriarte-2006-mit-nikolaus-harnoncourt/>), I will never forget this amazing performance in the Schumann-year 2006 just one day after my father's death (I.B.)



Lieben Sie
do you like
Aimez-vous
Le gusta
Le piace

Schumann?

SCHUMANN
forum

Einladung
Dienstag, 10. Mai 2016 | 19.30 Uhr
Schumannhaus Bonn, Sebastianstraße 182

Eine Veranstaltung des

Robert Schumann
SCHUMANN
netzwerk

SCHUMANN
forum

WWW.SCHUMANN-PORTAL.DE

in Kooperation mit dem StadtMuseum Bonn
und dem Verein Schumannhaus Bonn e. V.

Mit freundlicher Unterstützung durch:

 Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

KULTUR.
CULTURE.
CULTURE.
BONN.

LIEBEN SIE SCHUMANN?

Luisa Imorde im Gespräch mit Ulrich Bumann über Robert Schumann und ihre Debut-CD „Zirkustänze“*

Schumann-Forum-Veranstaltung am 10. Mai 2016
im Schumannhaus Bonn



Luisa Imorde und Ulrich Bumann im Gespräch am 10. Mai 2016 im Schumannhaus Bonn (Foto: Meike Böschmeyer)

B: Guten Abend meine Damen und Herren. [...] Es ist ein richtiger Premierenabend, zum einen ist es die erste CD von Lusía Imorde und zum zweiten ist es die erste Einspielung der *Zirkustänze* von Jörg Widmann. Für Luisa Imorde ist das hier jetzt sozusagen so etwas wie ein Heimspiel. Sie ist dem Schumannhaus und dem Schumannfest seit vielen Jahren verbunden, kennt diesen Flügel richtig gut, ist auch, glaube ich, zufrieden

mit ihm. Können Sie sich noch erinnern, wann das hier losgegangen ist, in ihrer Karriere mit dem Schumannhaus und das erste Konzert hier?

I: Ich kann mich auf jeden Fall daran erinnern, dass ich damals sehr ehrfürchtig das Haus betreten habe und es muss so etwa 2008 gewesen sein, beim Schumannfest.

* Leicht gekürzte Mitschrift des Gesprächs, als Video auf YouTube eingestellt: <https://www.youtube.com/watch?v=6RymVgsN0Tk>. Die Textübertragung übernahm Eva Nipper, Firma Pergamon, das Lektorat Ingrid Bodsch. In [] gesetzte Angaben wurden nachträglich von Ingrid Bodsch eingefügt. [...] bezeichnen eine Auslassung im Text. ... bedeuten eine signifikante Pause im Gespräch. (I.B.)



B: Und was haben Sie da gespielt? Noch irgendwas im Kopf?

I. Auf jeden Fall auch Schumann und zwar die erste Sonate.

B: Jetzt haben wir es hier mit einer ganz neuen Einspielung zu tun, die sich *Zirkustänze* nennt. Zirkus, Frau Imorde. Mögen Sie Zirkus?

I: Natürlich mag ich Zirkus. Schon als Kind hat mich der Zirkus eigentlich fasziniert. Ich habe selbst einen Zirkus aufgeführt mit meiner besten Freundin und meiner Schwester damals, als ich noch kleiner war. Ja, also was mich am Zirkus fasziniert ist eigentlich, dass man nie vorher weiß, was kommt. Also man geht in den Zirkus und hat kein Programmheft, man weiß nicht, man sieht Oper so und so oder man

hört mit Konzert mit den und den Leuten, sondern alles ist neu und man weiß es nicht. Die Überraschung hat eben auch viel mit dieser CD jetzt zu tun.

B: Sie sind in der Vorbereitung dieser CD, das habe ich also gelesen oder auch von Ihnen gehört, eigens einmal in den Zirkus gegangen und haben sich mit Herrn Paul von Roncalli getroffen ...

I: Ja, ich hab ihn damals in Wien getroffen noch vor der Aufnahme, den Bernhard Paul. Das war eine ganz tolle Erfahrung eigentlich, weil er ist so ein. ... ja, er ist so ein Kämpfer. Er kämpft so sehr für die Qualität und er weiß genau, was er will und tut alles dafür, dass das so klappen kann. Und das finde ich ganz wichtig auch in der Musik. Ja und des Weiteren habe ich natürlich alle Fotos für die CD im Zirkus Roncalli aufgenommen, weil, ja, die Idee kam zu mir und ich war begeistert und dachte mir, ja, gut, wenn die CD schon *Zirkustänze* heißt, warum dann nicht wirklich mit Zirkusfotos und allem auch die CD ... verschönern.

B: Zirkus ist ja nicht ganz ungefährlich. Es hat immer auch die Möglichkeit des Absturzes oder man ist auf etwas unsicheren Terrain. Könnte man das so mit dem Status eines Musikers, eines Hochleistungsmusikers vergleichen?

I: Ja, lustigerweise sprach ich genau mit Jörg Widmann auch darüber und uns ist Beiden ganz bewusst, dass es genau so ist wie im Zirkus, wenn man auf dem Hochseil steht und da jederzeit runterfallen kann. So ähnlich ist es bei uns im Konzert, weil wir haben nur eine Chance, wir haben kein Netz und keinen doppelten Boden, wir spielen genau auf die Uhrzeit genau, pünktlich starten wir. Ob es uns nun gut geht oder nicht wird nicht gefragt, interessiert auch nicht. Ja und für uns ist ganz wichtig, dass wir da alle Konzentration und auch alle Emotion zusammen suchen und bündeln und in dem Moment das auch alles abrufen können. Das ist ähnlich wie im Zirkus würde ich sagen.

B: Sie haben vorhin gesagt, dass man im Zirkus nie genau weiß, was als nächstes kommt oder so. Das geht Ihnen [liebes Publikum] wahrscheinlich jetzt hier genau so, weil Sie kein Programmheft in den

PROGRAMM

Begrüßung & Vorstellung

Dr. Ingrid Bodsch

Projektleiterin des
Schumann-Netzwerks

Luisa Imorde, neues Mitglied im Schumann-Forum stellt im Gespräch mit Ulrich Bumann, dem stellvertretenden Vorsitzenden des Vereins Schumannhaus Bonn e.V. und langjährigen Feuilletonchef des Bonner General-Anzeigers, ihre neue CD vor, auf der sie die namengebenden „Zirkustänze“ von Jörg Widmann und seine „Elf Humoresken“ in einen spannenden Dialog zu Werken von Robert Schumann stellt.

Mit einem anschließenden Konzert von Luisa Imorde

Der Eintritt ist frei.

Da das Gespräch als Videoaufzeichnung mitgeschnitten wird, wird das Einverständnis der Besucher vorausgesetzt, dass sie eventuell aufgenommen und bei der Wiedergabe der Veranstaltung im Internet unter www.schumannportal.de öffentlich gezeigt werden.

Händen haben für heute Abend und deshalb will ich da mal kurz versuchen, a) diese CD zu umreißen und b) Ihnen zu sagen, wie es heute Abend der Reihe nach geht. Wir werden uns ein bisschen unterhalten dann über die CD, die die meisten von Ihnen ja nun wirk-



Luisa Imorde, aufgewachsen in Bonn in einer Musikerfamilie, Jungstudentin an der Hochschule für Musik in Köln und seit 2012 am Mozarteum Salzburg, Preisträgerin zahlreicher int. Wettbewerbe und Empfängerin mehrerer Förderungen und Auszeichnungen, mit Auftritten u.a. in der Essener und Kölner Philharmonie, in der Tonhalle Düsseldorf und beim Klavierfestival Rhein Ruhr sowie bei Veranstaltungen in Frankreich, Polen, Italien, Österreich, Spanien, Israel und den Niederlanden, debütierte 2015 mit einem Solorezital im Konzerthaus Berlin und machte im gleichen Jahr bei der Int. Mozartwoche Salzburg mit der österreichischen Erstaufführung zweier Klavierkonzerte von Elliott Carter von sich hören. Auf ihrer ersten CD, die am 6. Mai 2016 erscheint, präsentiert die 26-jährige Pianistin die Ersteinspielung der „Zirkustänze“ von Jörg Widmann. Widmanns Klavierzyklus stellt sie Schumanns „Papillons“ gegenüber, wie sie den Dialog zwischen dem bekennenden Schumann-Verehrer Widmann, schon lange Mitglied im Schumann-Forum, mit Robert Schumann auch im direkten Wechsel von Widmanns „Elf Humoresken“ mit Werken von Schumann weiterführt. Dieses außergewöhnliche Programm prädestiniert Luisa Imorde geradezu für die Aufnahme ins Schumann-Forum. Ihre unmittelbare Gegenüberstellung seiner Kompositionen mit denen Schumanns bezeichnete der vom Projekt begeisterte Jörg Widmann als „schockierend, genial und einzigartig“.

lich nicht kennen und wir reden gleich über Stücke, die Sie auch noch nie gehört haben. Auch für Sie wird das ja eine Premiere sein. Also insofern versuchen wir hier gemeinsam auch ein bisschen was zu erklären. Diese CD hat zwei große Eckstücke, sagen wir mal. Das sind von Schumann die *Papillons*, die Schmetterlinge, also eine Sammlung von Charakterstücken, wie auch immer man das nennen mag und am Ende stehen die *Zirkustänze* von Jörg Widmann. Das ist eine Suite

für Klavier. Diese beiden Eckstücke, Anfang und Ende dieser CD, also die große Klammer, die werden Sie auch im Anschluss an dieses Gespräch hören. Und wir werden nachher, damit Sie, glaube ich, die *Zirkustänze* ein bisschen verstehen, auch ein bisschen von den Sätzen verraten, die da nacheinander kommen. Es sind nämlich insgesamt elf und im Fall dieser *Zirkustänze* macht es schon Spaß, wenn man weiss, um was es sich handelt. Man kann das zwar auch erahnen, aber es ist nicht schlecht, wenn man so ungefähr eine Vorstellung hat. Zwischendrin kommt etwas ganz apartes, da gibt es die *Elf Humoresken* von Jörg Widmann wiederum. Wer von Ihnen die *Humoreske* op. 20 von Schumann kennt, weiß, dass der Titel *Humoreske* mit Schumann eng verbunden ist und Widmann bezieht sich in der Komposition natürlich auch auf Schumann. Das geht soweit, dass er in seinen Titeln Schumann-Titel aufführt, wie „Fast zu ernst“ oder „Lebhaft“ oder so und diese *Humoresken* hat Luisa Imorde in der CD durchbrochen, unterbrochen mit einzelnen Stücken von Schumann aus den ganz verschiedensten Bereichen. Aus den *Kinderszenen*, aus den *Fantasie-stücken*, aus den *Davidsbündlertänzen*. Wenn Sie die hören, werden Sie vielleicht merken, wenn Sie die später auf der CD hören, wie gut das miteinander spielt, wie sich das aufeinander bezieht. Es ist immer sehr schwierig, was ich jetzt hier mache. Wir reden über Musik, die man eigentlich hören müsste, aber nicht alles geht im Leben auf Anhieb. Ich fand also diese Zusammenstellung [...] – ein ausgewiesener Schumann Freund wie Widmann und Robert Schumann und das Ganze [...] unter dem Motto *Zirkustänze*, aber gleichzeitig auch mit dem Humor, der sich irgendwo überall durchzieht – ungemein spannend. Wer ist denn ... ja, Sie sind auf diese Idee gekommen offenbar. [...] Sie spielen viel Schumann, das ist klar, das wissen wir. Wie stößt man auf Jörg Widmann? Der ist zwar jedermanns Liebling im Musikgeschäft, weil er unheimlich viel macht und gut schreibt – aber trotzdem, wie sind Sie auf ihn gestoßen?

I: Ich bin auf ihn gestoßen in Salzburg bei den Festspielen, das war 2014, wenn ich mich recht erinnere und zwar habe ich da ein fantastisches Konzert mit ihm mit dem Hagen Quartett gehört, wo er Mozart und Brahms' Klarinetten-Quintette mit denen gespielt hat und das war wahnsinnig bewegend und berührend, so dass ich dachte ... wow, also wer so die Musik von damals spielen kann, der hat sie so

verstanden, dass ich mich eigentlich erst dann auch angefangen habe wirklich mit ihm zu beschäftigen, also mit seinen Kompositionen. Da war die Idee der CD eigentlich noch gar nicht so konkret ...

B: Aber Sie wussten schon, als erste CD, Schumann auf jeden Fall?

I: Ja, das wusste ich nämlich eben schon. Genau. Schumann war schon da und weil er mich einfach seit meiner Kindheit an intensiv begleitet hat und emotional für mich irgendwie sehr, sehr wichtig war und auch immer noch ist natürlich. Aber ich hatte mir auch gleich gedacht, ich möchte nicht zum x-ten Male die ganzen Werke von Schumann wieder einspielen, sondern hab mir gedacht, vielleicht kann man es in ein neues Spannungsfeld bringen, vielleicht kann man einen Dialog entstehen lassen mit der Musik von heute und so auch, ja, die Schumann-Freunde ein bisschen weiter bringen.

B: Und dann haben Sie Widmann gehört ...

I: Ja, dann bin ich schnell auf diese *Elf Humoresken* von ihm gestoßen, weil dieser Titel für jeden, der mit Schumann ein bisschen was zu tun hat, {beziehungsreich ist}, da klingelt es sofort und alle denken, oh Schumann. Und so war es dann auch. Ich habe mir das angehört, habe mir sofort die Noten besorgt und hab das intensiv studiert und mir genau angesehen, die Titel und da war soviel Schumann-Bezug, aber ganz subtil, also gar nicht plakativ ...außer die Titel vielleicht ..., dass ich mir gedacht habe, wow, das fasziniert mich und das berührt mich auch sehr, weil man da auch die Liebe von Widmann zu Schumann deutlich spürt.

B: Als erstes würde man ja denken, ok, dann setzen wir die sieben Abschnitte der *Humoreske* von Schumann dagegen ...

I: Das war tatsächlich die erste Idee, genau so war es. Aber auch Jörg Widmann selbst sagte, er bezieht sich gar nicht wirklich auf die *Humoreske* von Schumann und ja, dann dachte ich, ok, das tut er wirklich nicht, sondern er zitiert ganze Titel von Schumann innerhalb des Zyklus und diese Verbindung ist wohl noch stärker als die zu dem titelgebenden Werk *Humoreske*, ja ... und so kam es dann dazu, dass

ich angefangen habe, diese miteinander zu vergleichen, also „Fast zu ernst“ von Widmann mit „Fast zu ernst“ von Schumann zu vergleichen und zu sehen, wie ist das, wie passt das, passt das überhaupt miteinander ...

B: Das ist also dann ihre ganz eigene Kombination sozusagen ...

I: Absolut. Das ist wirklich eine ganz eigene Kombination und ich habe da sehr, sehr lange natürlich dran rumgetüftelt und mir auch ganz genau überlegt, wo welches Stück sein muss. Zum Beispiel: Jörg Widmann hat viele Attaka-Übergänge innerhalb der *Humoresken* und für mich war es absolut nicht in Ordnung, die zu unterbrechen, also dann dazwischen einen Schumann zu packen, das heißt, ich habe nur einen Schumann eingefügt, wenn er nicht einen Attaka-Übergang zum nächsten Stück wollte. Und dann habe ich festgestellt, dass das total harmonisch passte von der Abfolge, es sind jetzt immer zwei Widmänner und ein Schumann ...[lacht] ... und ja, dann ging es immer so weiter, dass ich auch versucht habe, die Übergänge exakt miteinander zu verbinden. Das die Übergänge von Widmann zu Widmann durch den Schumann dazwischen nicht irgendwie gestört werden, sondern dass das mehr eine Brücke ergibt und habe das natürlich mit Jörg Widmann auch genauer überlegt und geplant am Ende, weil ich wollte ihm da auch nicht ... ja, ziemlich dreist sein Werk auseinander nehmen und das dann auch noch auf CD verewigen, also ...

B: Das interessante an dieser CD ist ja dann, dass man manchmal, wenn man es so hört ohne das „Ding“ [zeigt die CD] in der Hand zu haben, schon nicht ganz genau weiß, ist das jetzt Widmann oder ist das Schumann. Was nicht sagen will, dass der Widmann so klassisch komponiert, aber Widmann wirkt klassischer und Schumann moderner oder so ... das schwingt sich irgendwie ein ...

I: Ja, das ist erstaunlich. Also ich konnte es mir ja nie anhören, wenn man so will, ich hatte keine Aufnahme. Auch nicht von dieser Gegenüberstellung, ich habe es dann einfach gespielt {...] Das war so eine Gefühlssache, einfach zu sehen, kann das funktionieren, kann es das nicht. Aber es war auch sehr spannend bei der Aufnahme dann doch zu sehen, es klappt wirklich.

B: Es gibt geniale Übergänge da zwischen Schumann und Widmann, also verspreche ich Ihnen, wenn Sie es hören – es ist hinreißend. Aber wir sind jetzt immer noch nicht bei den *Zirkustänzen*, denn hat die Ihnen Widmann empfohlen? Hat er gesagt, spielen Sie doch einfach die oder ...?

I: Exakt war es so, ja. Als ich dann mit Jörg Widmann telefonierte über den Ursprung des Ganzen, hatte ich ihm so die erste Idee mitgeteilt und gesagt, ja, Widmann und Schumann auf jeden Fall als Basis und hatte ihm die *Elf Humoresken* schon genannt und dann sagte er plötzlich, Mensch, die *Zirkustänze*. Die liegen mir so am Herzen und die waren für Andras Schiff damals und die sind noch nicht eingespielt, willst Du das nicht machen? Ja und lustigerweise hatte ich die Noten bereits zu Hause und hatte sie mir auch schon angesehen, weil natürlich, wenn man die CD plant und sich schon für Widmann entschieden hat, dann hat man auch das ganze Klavierwerk von Widmann angesehen gehabt. Aber das war ... Ja, die Hilfe bei der Entscheidung, letztendlich auch die *Zirkustänze* mit auf die CD zu nehmen, war, dass {Jörg Widmann} sagte, mach das doch.

B: Das ist ja jetzt eine Aufnahme, die sozusagen auch ein bisschen mit Begleitung des Komponisten entstanden ist. Ist das ein Vorteil, ist das ein Nachteil? Redet der Ihnen rein? Sagt er, also Luisa, Mensch, so habe ich mir das aber nicht vorgestellt?

I: Ja, also als allererstes war natürlich wirklich viel Respekt und auch Ehrfurcht, eigentlich immer, wenn ich ihn getroffen habe. Aber Jörg Widmann war schon beim allerersten Treffen, wo ich ihm gleich gesagt habe, ich habe es noch nicht viel geübt, ich kann das jetzt ungefähr andeuten, aber sie war einfach noch so frisch die Idee und selbst da hat er es geschafft, eine Freiheit zu lassen und auch ein Vertrauen mir entgegen zu bringen, dass ich nie das Gefühl hatte, er schränkt mich jetzt ein oder er will etwas von mir, was für mich überhaupt nicht ok ist, obwohl das jetzt vielleicht so in den Noten steht. Und als wir dann ins Detail gegangen sind mit den Werken, als ich sie dann natürlich immer besser geübt hatte und mich auch mehr damit beschäftigt hatte, war es ähnlich ... Also ich hatte natürlich versucht, so gut wie möglich alles umzusetzen, was er in die Noten geschrieben

hat und das ist sehr viel ...[alle schmunzeln], teilweise in jedem vierten Takt kommt ein Tempowechsel und eine Metronom-Zahl und eine Charakterangabe, so dass man wirklich lange braucht, um erstmal das zu entziffern, was alles in den Noten steht. Ja, aber dann war er echt toll, er hat einfach gesagt, mach das noch mehr und spiel da freier und ich weiß, da steht das so, aber das gefällt mir so, wie du das machst, mach das so und mach das noch mehr ...[lacht]. Es war also sehr anregend, inspirierend.

B: Ja, diese *Zirkustänze*, die Sie {hier im Publikum} also alle wahrscheinlich in Ihrem Leben noch nicht gehört haben, damit beschäftigen wir uns jetzt ein ganz klein wenig intensiver. Ich fange an mit einer kurzen Beschreibung von Jörg Widmann selbst, der also seine Tänze so beschrieben hat [liest vor]: „Nach meinen dunkel verschatteten Klavier-*Intermezzi* nun also diese *Zirkustänze*. Natürlich sind sie vordergründig betrachtet einfacher, heiterer, heller, auch greller, drastischer, verspielter als das Vorgängerwerk und doch geht es mit den Tänzen der Zirkus-Protagonisten um eine einfache, aber tiefe Wahrheit, die darin nämlich auch liegt. Die Gefahr des Seiltänzers abzustürzen, bleibt immer real. Unser kindliches Staunen beim Betrachten ohnehin. Nicht das Staunen ist falsch, sondern dass wir Erwachsenen denken, es nicht zu dürfen. Und die Tränen des traurigen Clowns sind künstlich und doch lebensecht.“ Ja, was Komponisten so sagen. Man hat den Eindruck, das ist so ein leichter Ton von Melancholie, der da auch mitschwingt ...

I: Ja ...

B: Haben Sie das ähnlich empfunden, als Sie dann die Musik gespielt haben?

I: Ja! Der Zyklus *Zirkustänze* ist sehr bunt, teilweise grell vielleicht sogar, aber auch sehr melancholisch. Es kommen ein paar Stellen drin vor, wo man sich plötzlich zeitlich irgendwo hin zurück versetzt fühlt oder man sich auf dem Jahrmarkt wieder findet, emotional sehr stark.

B: Ich versuche Ihnen, [liebe Zuhörer], die *Zirkustänze* einmal vorzustellen [nimmt das CD-Booklet]. Das sind also elf kurze Sätze, die

reichen von 25 Sekunden bis zu 4 Minuten 20 Sekunden, es sind [...] also alles Miniaturen, sehr kurz. Wir stellen einfach mal ein bisschen die Abfolge vor, damit das Hörvergnügen für Sie gleich größer wird. Es geht los mit Fanfaren, die er offenbar Andras Schiff gewidmet hat...

I: Richtig

B: Mit leicht ungarischem Einschlag

I: Richtig. Richtig. Ja.

B: Ganz kurz.

I: Ja, das ist so.

B: Dann gibts einen Boogie-Woogie

I: Das ist dem Ort der Uraufführung, nämlich New York, ein bisschen gewidmet.

B: Witzigerweise hat der Andras Schiff, das wissen Sie wahrscheinlich, die *Zirkustänze* auch eingebettet, nämlich in Bach Inventionen.

I: Ach, wirklich?

B: Ja, Schiff hat also Bach Inventionen, dann Widmann, Bach Inventionen, Widmann gespielt. Also ganz witzig. Ok, dann gibts einen ersten Walzer und dann 4 Strophen vom Heimweh, einen bayerischen Walzer und einen sentimental Walzer. Es folgt ein Kinderreim, ein Karussell-Walzer, der erschließt sich, glaube ich, ganz ganz leicht, nicht wahr?

I: Ja, den erkennt jeder, sofort, ja. [lächelt]

B: [...] Dann folgt, das müssen wir ein bisschen erklären, eine doch sehr melancholische Schwere ... es geht da so ein bisschen vom Zirkus weg, hebräische Melodie, ein venezianisches Gondellied, das wirklich ganz melancholisch versinkt, verschwindet, wie auch immer. Zum

Schluss sagen wir gleich noch etwas! Die *Zirkustänze* sind entstanden, als Jörg Widmann [an] einer ganz großen Arbeit war, an seinem ein Musiktheater-Werk *Babylon*, das an der Bayerischen Staatsoper in München unter Kent Nagano uraufgeführt wurde, ein Riesens-Werk von dreieinhalb Stunden mit einem unglaublichen Orchester und Chor Apparat. Der hat da also alles bemüht, was auf der Bühne machbar ist. Es geht darin also ganz kurz gesagt eigentlich um den Untergang Babylons [...] Im Grunde aber auch um eine der üblichen Priesterinnen-Geschichte der Oper, eine Liebesgeschichte zwischen einer Priesterin des alten Glaubens [...] und einen Juden im Exil. Das Ganze geht im Gegensatz zu den anderen Priesterinnen-Opern, wie *Norma*, gut aus. *Babylon* ist, wenn man das Libretto liest, ein, glaube ich, ziemlich verkopftes Ding von Herrn Sloterdijk, der hat das geschrieben und verquast, wie auch immer. Musikalisch ist es hinreißen! In einer Kritik hieß es zu Jörg Widmann, in seinem Vorgarten bewegen sich Komponisten aus vier Jahrhunderten. Widmann kennt sich stilistisch so rundum gut aus, dass es ein Vergnügen ist. Gut! Auf diese Oper *Babylon* nimmt also diese hebräische Melodie [in den *Zirkustänzen*] wohl Bezug?

I: Ja, ein wenig auf jeden Fall. Und auch das Finale ...

B: Das Finale dann erst recht. Das Finale, das steht hier nämlich, [liest vor] „bayerisch babylonischer Marsch“. [Publikum lacht] Das ist eine Karnevalszone in der Oper und ja, da greift Widmann und dann nachher auch, glaube ich, Luisa Imorde in die Tasten greifen und ordentlich, massig viel Noten bewältigen. Erschrecken Sie nicht, es ist eine Mischung aus dem bayerischen Defiliermarsch und aus den lustigen Holzhackerbub'n, die man da auch raushören kann. [Luisa Imorde lacht]. Da geht es also richtig zur Sache. Das ist das, was man so ein bisschen als Humor in der Musik bezeichnen könnte. Es ist mit dem Humor in der Musik immer so eine Sache .. Ich weiß nicht, wie es Ihnen geht, wenn man ins Konzertpublikum schaut, die Leute lachen meist nicht. Die bleiben todernst. Auch wenn eine lustige Haydn-Symphonie – der Haydn hatte ja ganz viel Witz – oder wenn Beethoven mal richtig derb wird: Es wird wenig gelacht. Hoffen Sie jetzt auf ein paar Lacher, wenn Sie die *Zirkustänze* spielen?

Zirkustänze mit Schumann

Pianistin Luisa Imorde
stellt ihr Album vor

VON FRITZ HERZOG

I: Ja, sicher. [lacht, Publikum lacht auch]. Also ich bin auch ziemlich sicher, dass das funktionieren wird mit den Lachern, weil ich hab die Erfahrung jetzt schon einige Male gemacht mit den *Zirkustänzen* und sie sind einfach humorvoll, so dass eigentlich immer jemand geschmunzelt hat, zumindest am Schluss.

B: Gut. Wir sind, sollten auch zeitlich limitiert sein, so hat man uns gesagt. Das tun wir auch. Zu Anfang hören Sie gleich von Luisa Imorde die *Papillons* von Schumann. Das ist auch eine Folge und insofern entspricht es ja ein bisschen den *Zirkustänzen* von kurzen Szenen, die sich im Falle der *Papillons* auf einen Maskenball beziehen.

I: Ja. Also sie stellen sozusagen die Klammer der CD dar und passen zum Titel, weil es sind beides Tänze, also eine Abfolge kurzer Tänze von Schumann und Widmann.

B: Bei den *Papillons* ist es ja so, dass Schumann sich da auf vieles bezieht. Viele sagen, er bezieht sich auf den Roman *Flegeljahre* von Jean Paul, da gibt es ja auch diese Ballszene. Halten Sie das eigentlich generell bei der Musik für wichtig, dass man sich so richtig gut in Bezügen auskennen muss? Oder man kann es auch so hören?

I: [Ob man es so hören oder so spielen kann?

B: Hören erstmal. Also muss der Hörer ein Kenner sein?

Würdigung des Gesprächs im *Bonner
Generalanzeiger*, 12. Juni 2016

Eine gleich mehrfache Premiere gab's im Endenicher Schumannhaus: Ingrid Bodsch, Projektleiterin des Schumann-Netzwerks, kündigte das erste Gespräch des „board of artists“ an. Ulrich Bumann, stellvertretender Vorsitzender des Vereins Schumannhaus, unterhielt sich dabei mit der aus Wiehl stammenden, in Bonn aufgewachsenen und heute am Salzburger Mozarteum studierenden Pianistin Luisa Imorde (Jahrgang 1989) über ihre wenige Tage zuvor erschienene Debüt-CD.

Diese enthält die Ersteinstrumentation von Jörg Widmanns Klavierzyklus „Zirkustänze“. Andrés Schiff, der Widmungsträger, hatte diesen elfteiligen, zwischen Melancholie und Humor changierenden Zyklus 2012 in New York aus der Taufe gehoben. Indes, so erfuhr man, war dies nicht das ursprüngliche Anliegen der jungen Pianistin gewesen. Sie wollte Widmanns „Elf Humoresken“, die sehr subtil Bezug auf Robert Schumann nehmen, mit originalem Schumannkurzschließen, um durch das so entstehende Spannungsfeld einen Dialog zwischen Romantik und Moderne zu initiieren. Dieses überaus geistvoll erdachte Experiment bildet denn auch das überzeugende Herzstück von Imordes erstem Tonträger.

Das sich dem Gespräch anschließende Klavierprogramm sparte diesen Teil allerdings zugunsten von Widmanns der CD ihren Namen gebenden „Zirkustänze“ aus. Durchsetzt ist dieser diskantreiche Zyklus von einer Reihe zum Teil skurriler Walzer, die in einer kraftvollen, aberwitzigen Melange aus Bayerischem Defiliermarsch und „Die lustigen Holzackerbaum“ kulminiert. Grandios, wie Imorde den komplexen Text Klang werden lässt, der sich raffiniert überschneidenden Rhythmik technisch souverän begegnet.

Gegenübergestellt hatte sie diesem „Widmann“ Robert Schumanns angeblich einen Faschingsball illustrierenden „Papillons“-Zyklus, den sie mit fein dosiertem Rubato-Spiel nuancenreich auslotet, was auf ihrer CD ebenfalls nachzuhören ist.

I: Nein, also im Falle dieser CD, nein. Das ist für meinen Geschmack auf jeden Fall etwas, was sich erschließt, wenn man einfach aufmerksam zuhört. Es ist vieles, was emotional ja ineinander greift, was einfach irgendwie stimmig ist. Allerdings finde ich, als Interpret sollte man alle möglichen Bezüge kennen und auch erkennen und das setzt natürlich voraus, dass man die Werke gut kennt. Aber nicht nur die Werke, sondern auch das ganze Drumherum, weil sonst kann man auch einzelne Bezüge zwischen den Werken nicht erkennen. Allerdings, was ich natürlich sehr spannend finde, das war auch ein Hinweis von Jörg Widmann, er meinte, jeder Kenner und jeder, der mehr wissen möchte, kann diese CD nehmen und kann forschen, was, wie, wo passt wie etwas zusammen, und warum, wo sind die Bezüge. Das finde ich auch sehr reizvoll. Das war mir so nicht bewusst, als es entstand, aber es ist jetzt doch auch eine Aufgabe an den Hörer.

B. Also könnte man sagen eine große Entdeckungsreise für den Hörer?

I: Ja, vielleicht ...

B: Ok, wünschen wir Ihnen [liebes Publikum] viel Vergnügen dabei.



Luisa Imorde und Jörg Widmann, Bildausschnitt aus dem Video zur Aufnahme der CD „Zirkustänze“, vgl. www.youtube.com/watch?v=scWjvstnbpk

DO YOU LIKE SCHUMANN?

Luisa Imorde in conversation with Ulrich Bumann about Robert Schumann and her debut CD “Zirkustänze”*

Schumann Forum Talk, held at the Schumann House in Bonn
on 10th May 2016

B: Well, good evening, ladies and gentlemen. [...] We have a real opening night here today, first, because it is the first CD of Luisa Imorde and second, it is the first recording of *Zirkustänze*, the *Circus Dances*, by Jörg Widmann. For Luisa Imorde, this is now, so to speak, something like a home game. She has been connected to the Schumann House and the Schumann Festival for many years, knows this grand piano really well and, I guess, she is happy with it. Can you still remember how all this started, your career at the Schumann House and the first concert here?

I: I certainly do remember entering the House in awe at the time I and this must have been around 2008, at the Schumann Festival.

B: And what did you play then? Any recollection?

I: Well, it was definitely Schumann and, in fact, his first sonata.

B: Right, now we are dealing with a brand new recording of what is called *Circus Dances*. Circus, Ms Imorde. Do you like circus?

L: Of course, I like circus. Actually, I already had a fascination for circus as a child. I myself performed circus at the time with my best

* Slightly abridged transcript of the interview which is available online: <https://www.youtube.com/watch?v=6RymVgsNOTk> The text transmission was taken care of by Eve Nipper, Pergamon, and the copy-editing by Ingrid Bodsch. Particulars put in [] were added by Ingrid Bodsch subsequently. [...] designates an omission in the text. ... designate significant „breaks“ during the interview. (I.B.) The Schumann Forum Talk was translated from German into English by Thomas Henninger.



Luisa Imorde at Roncalli's in Vienna (Photo: Daniel Biskup,
cf. <http://www.luisaimorde.de/kategorie/media/>)

friend and my sister, when I was still younger. Well, what actually fascinates me about circus is that you never know beforehand what is going to happen next. So, you go to the circus, you have no programme booklet, you know nothing, whereas you watch opera or listen to concerts with certain performers, whereas here, everything is new and you just do not know what it is about. In the same way, there is a lot of surprise on this CD, absolutely.

B: In preparation for this CD, according to what I read or heard from you, you once specially went to the circus to meet Mr Paul von Roncalli ...

I: Yes, indeed, I met Bernhard Paul in Vienna at the time, still before the recording. This was actually a fantastic experience because he is such a ..., well, such a fighter. He fights so much for quality and knows exactly what he wants and does everything possible to make it happen. And this I find extremely important in music, too. For the rest, I took all the pictures for the CD at Circus Roncalli, of course, because, well, it had just crossed my mind and I was so enthusiastic



Luisa Imorde and Ulrich Bumann in conversation
(Photo: Meike Böschmeyer)

about it and I thought, right, once the CD is named *Circus Dances*, why not embellish the CD with pictures from the circus and all that.

B: Circus is actually not quite without its dangers, certainly not. There is always the possibility of falling or you are otherwise in rather uncertain terrain. Would you compare this to the status of a musician, a high-performance musician?

I: Yes, indeed, funnily enough, I spoke with Jörg Widmann exactly about this as well and we are both aware that it is the same situation in the circus when you are standing on a tightrope and can just fall down anytime. It is similar with us at concerts where we have got only one chance and have no net and no double bottom, we play within exact times and also start on time. No one will ask us whether we are all right or not, it is simply irrelevant. And there it is very important for us to gather and bundle all our concentration and our emotions and to be able to call on all this at the critical moment. This is similar to the situation in the circus, I would say.

B: You said a short while ago that in the circus you never know exactly what is going to happen next or so. I guess the same happens to you, [dear audience] right here because you have no programme booklet in your hands for this evening and this is why I am just going to try to a) outline this CD and b) tell you what the order will be this evening. So, we will have a little chat about the CD which most of you have basically never heard of and we will shortly talk about some pieces you have never come across before either. In a way, this will be a premiere for you, too. Along these lines, we will try to clarify a few things here together. Now, let us say this CD has two big corner pieces. These are Schumann's *Papillons*, the Butterflies, that is, some collection of character pieces or whatever you would like to call these, and at the end there are the *Zirkustänze*, the *Circus Dances* by Jörg Widmann. This is a suite for piano. Those two corner pieces, at the beginning and the end of this CD, which are like big parentheses, you will also listen to these shortly after the interview. In the meantime, to make you understand the *Circus Dances* a bit better, I suggest we reveal a bit about the movements as they come in one after the other. There are eleven of them in total and in this case, in the case of these *Circus Dances*, it is quite good to know what they are about. You can also guess this but it is not bad to have some approximate idea. In between, there is something quite distinctive, namely *Eleven Humoresques*, again by Jörg Widmann. Those of you who know Schumann are aware that the title of humoresque is, so to speak, closely related to Schumann, and Widmann, in his composition, of course, refers to Schumann also. So much so that he even uses Schumann titles, such as "Fast zu Ernst [Almost Too Serious]" or "Lebhaft [Lively]" or so, and Luisa Imorde in a way broke these *Eleven Humoresques* on the CD by interrupting them with individual Schumann pieces from various diverse collections. From *Kinderszenen* [Scenes from Childhood], *Fantasiestücke* [Fantasy Pieces], *Davidsbündlertänze* [Dances of the League of David]. When you listen to these, you might perhaps notice, once you hear them on the CD later on, how well all this can be played together, how everything relates to each other. What I am doing here now is always very difficult. We are talking about music which should actually be listened to, but not everything in life is possible on the spur of the moment.



Jörg Widmann and Luisa Imorde (Photo: Benedikt Weingartner, cf: <http://www.luisaimorde.de/kategorie/media/>)

Well, I found all this immensely exciting, the compilation itself – a declared Schumann friend like Widmann, and then, of course, Schumann, and all this constellation perhaps a bit under the motto of circus dances but at the same time with some humour that is found a bit everywhere. Who actually ..., well, you obviously came up with the idea yourself. Let us say, you play a lot of Schumann, that is for sure, we know about that. How does one come across Jörg Widmann? He is indeed everybody's darling in the music business because he just does an awful lot and writes very well – but, still, how did you encounter him?

I: I met him at the Salzburg Festival, that was in 2014, if I remember well, when I listened to a fantastic concert with him and the Hagen Quartet where he was playing Mozart's and Brahms's clarinet quintets with them, and that was so incredibly moving and touching that I

thought ... wow, well, whoever is capable of playing the music of that time so well, must really have understood it, and after that I started becoming seriously interested in him, that is, his compositions. At that time, the idea of a CD was not tangible at all yet but what I

B: Still, you already knew, for the first CD, Schumann by all means.

I: That is true, I was aware of this already. Right. Schumann was there already because he had simply accompanied me intensely since my childhood and was somehow extremely important to me and, of course, still is. On the other hand, I thought right away that I would not like to record the entire works of Schumann for the umpteenth time again but, instead, I thought he could perhaps be brought into a new field of tension, perhaps a dialogue with contemporary music could be generated which, well, might perhaps advance the Schumann friends a bit.

B: And then what? You listened to Widmann ...

I: Yes, and then I soon came across these *Elf Humoresken* [Eleven Humoresques] of his because this title rings a bell to all those who are at least slightly involved with Schumann, and everybody will just think, ah, Schumann. And this is how it went. Then I listened to it, got hold of the score straight away, studied it intensively and looked at the titles, and there were so many references to Schumann, although very subtle ones, that is, not striking ones ... except perhaps the titles themselves ... that I thought, wow, this is fascinating and I also find this very touching because it also clearly reveals Widmann's love for Schumann.

B: And because one would first think, OK, let us set this against Schumann's *Humoreske* [Humoresque] op. 20 ...

I: This was indeed the first idea I had, this is how it went exactly. But as Jörg Widmann said himself, he did not really relate to Schumann's *Humoresque* and, well, then I thought, OK, he does not do that but he quotes whole Schumann titles within the cycle, and this connection is probably even stronger than to Schumann's eponymous *Humoresque*, yes ... and so it happened that I started to compare these with each

other, I mean Widmann's "Almost too serious" with Schumann's "Almost too serious", to see how it was, how it matched and whether it matched at all in the end ...

B: This is then, so to speak, your very own combination, these ...

I: Absolutely. This is really a very original combination and, of course, it took me a very long time pondering over it and I also had to decide very clearly where each piece should exactly be positioned. For instance, Jörg Widmann uses many attacca transitions between the *Eleven Humoresques* and, to me, it was absolutely not right to interrupt these, that is, to pack some Schumann in between, and this means I only inserted some Schumann in between where he did not require an attacca transition to the next piece. And then I noticed this was a perfect harmonic match, as far as the sequence was concerned, and now there are always two Widmanns and one Schumann ... [laughing] ... and, yes, this is how it went on, when I also tried to exactly connect the transitions with each other. To make sure the transitions from Widmann to Widmann were not somehow disturbed by the Schumann in between but rather created bridges, I, of course, discussed and planned this in the end with Jörg Widmann in detail, because I, of course, did not want to ..., to brazenly disassemble his work and then even perpetuate this on a CD, so that ...

B: The interesting thing about this CD is that sometimes, when you listen to it without this thing [showing the CD-booklet] in your hand, you are not quite sure whether this is now Widmann or Schumann. Which does not mean that Widmann's compositions would be too classical but, still, Widmann seems rather fairly classical and Schumann fairly modern or so ... and it is so finely tuned ...

I: This is amazing indeed. Well, I could actually never listen to it myself, if you want, I did not have any recording. Nor any record of this comparison, I simply played it and also looked at it and somehow ... it was like a matter of feeling to just see whether it will work out or not. But it was also very exciting during the recording, to see that it had worked out indeed.

B: There are some brilliant transitions between Schumann and Widmann, and I can promise you will find them adorable when you listen to them. But we still have not got to the *Circus Dances*, was it actually Widmann to recommend them to you? Did he tell you to just play them or what ...?

I: This was it exactly. Once, when I was talking to Jörg Widmann on the phone about the actual origin of the whole thing, I let him know my first idea and said Widmann and Schumann would have to be there as the basis by all means, and I had already mentioned to him the *Elf Humoresken* [Eleven Humoresques] when he said all of a sudden, gosh, the *Zirkustänze* [Circus Dances]. They are so very dear to me, they were intended for Andras Schiff at the time and they have never been recorded, so, would you mind doing that? Well, funnily enough, I had the score at home already and had already looked at it because, obviously, if you are planning a CD and have already opted for Widmann, then you must at least have looked at the whole piano work of Widmann already. But that was ..., well, the decision to eventually also integrate the *Circus Dances* on the CD was helped by his turning up and saying to just do it.

B: This is now a recording which, so to speak, was probably also created a bit with the composer's input. Is that an advantage or a disadvantage? Would he meddle? Would he say, for instance, well, Luisa, gosh, this is not how I imagined it or ...?

I: Right, first of all, there was, of course, a lot of respect and even awe in front of him ..., actually each time I met him. But at the very first meeting already when I told him straight away I had not practised a lot yet, I can somehow mention this now, the idea was still so very fresh and even there, Jörg Widmann managed to leave me my freedom and also show his trust in me, so that I never had the feeling he would restrict me in any way or want something from me that would not be OK with me, although it was perhaps written so in the score. Then, when we went into the details of the works, at a time when I had, of course, practised them more and more extensively and had also been looking into them more closely, it was like ... well, I had, of course, tried to implement everything he had written in the score and

there is a lot of it ... [everybody smiling] ... there is partly a tempo change and a metronome number and a specification of nature in every fourth bar, so that it really takes you a long time to first decipher everything that is written in the score. Right, but then he was really fantastic and simply told me to carry on with it and just play a bit more freely here and there, I know how it is written but I like the way you are doing it, just do it like that and carry on with it ... [laughing]. In a word, it was pretty stimulating and inspiring.

B: Well, those *Circus Dances* which probably none of you [Ulrich Bumann is looking to the audience] has ever heard in your life, let us now focus on these a little bit more intensively. I will start with a short description by Jörg Widmann himself who thus described his Dances in the following way [reading aloud]: “[Following my darkly shaded piano intermezzi, now there are these *Circus dances*. Viewed superficially, they are, of course, more simple, cheerful and bright and even more gaudy, drastic and playful than the preceding work but, still, the dances of the circus protagonists are about a simple but profound truth which is embedded in them also. The risk for the tightrope walker of falling always remains real. There is already our childlike amazement when watching him. Not the amazement is false but that we adults think we are not allowed to do that. And the tears of the sad clown are artificial but still lifelike.” Well, amazing what composers come up with. You get the impression there is also some light melancholy tone resonating in this?

I: Indeed ...

B: Did you feel something similar when you were playing the music?

I: Well, the cycle of the *Circus Dances* is very colourful, partly perhaps even gaudy but also very melancholic. There are some passages where all of a sudden you feel somewhere taken back in time or you find yourself at some fair, and this is emotionally very strong.

B: I will just try to make you [the audience] familiar with the *Circus Dances* [taking the CD booklet]. So, there are eleven short movements lasting from 25 seconds to 4 minutes 20 seconds ... well, these

are all miniatures, very short. We will just have a quick look at the sequence to increase the listening pleasure for you in a little while ... it starts with fanfares which he obviously dedicated to Andras Schiff ...

I: Right.

B: With a slight Hungarian element ...

I: Right. Exactly. Yes.

B: Very briefly.

I: Yes, indeed.

B: Then there is some boogie woogie ...

I: It is a bit dedicated to the place of its premiere, which is New York.

B: Funnily enough, Andras Schiff, you probably know that, also embedded the *Circus Dances*, namely in Bach *Inventions* ...

I: Ah, really ...?

B : Yes, he played Bach Inventions, then Widmann, Bach Inventions, Widmann. Very funny. So, there is a first waltz and then four verses of a Homesickness song, a Bavarian waltz and a sentimental waltz. Followed by a nursery rhyme, a carousel waltz which is ... revealing, I believe, in a very subtle way, do you agree ...?

I: Yes, everybody will recognise that straight away, absolutely. [smiling]

B : There is a bit of hurdy-gurdy and so ... [ring? tone from the audience | UB laughing]. That was not it. [Everybody laughing]. That was not it. This is then followed, and we have to explain this a bit, by a fairly melancholic heaviness ... this goes a bit away from the circus, there is a Hebrew melody and a Venetian gondola song which sink, disappear or whatever, in a fairly melancholic manner. Regarding the

end, we will tell you something shortly ... [smiling at LI]. It is that these *Circus Dances* were written when Jörg Widmann was working on something really big. Namely a music theatre work called *Babylon* which was premiered at the Bavarian State Opera in Munich under the direction of Kent Nagano, a gigantic work lasting three and a half hours, with an incredible orchestral and choral apparatus. There, he simply engaged everything that could be done on stage. In a nutshell, this is actually a bit about the fall of Babylon. But it is basically also one of those usual priestess stories in opera, a love story between a priestess of the old faith and a Jew in exile. In contrast to other priestess operas like *Norma* or so, there is a happy end here. It is ... if you read the libretto, *Babylon*, I believe, is a rather highbrow thing by Mr Sloterdijk who wrote this and wasted his time with, whatever. Musically, it is adorable and it says in a review about Jörg Widmann there were composers from four centuries in his front garden. So, he is stylistically so well versed that it is a pleasure listening to him. Right! So, this Hebrew melody might be a strong reference to opera *Babylon*, would you agree ...?

I: Yes, at least a bit. And the finale also ...

B: The finale then all the more. The finale, as it says here, [reading aloud], is a Bavarian Babylonian march. [Audience laughing]. There is a carnival scene in the opera where, yes, Widmann digs into the keys and then, later on, Luisa Imorde also ... has to dig deep into the keys and cope with plenty of notes as well. Do not be startled, it is a mixture of the *Bavarian defiling march* and the funny *Woodchopper boys' song* that can also be identified there. [Luisa Imorde is laughing]. There, it is really getting rough. This is what might be a bit called humour in music. Humour in music is always a tricky issue ... I do not know how you feel about it but when you look at the concert audience, hardly anybody is laughing. People remain deadly serious. Even when a funny Haydn symphony ... Haydn was a real fun man, in the way he comes along. Or when Beethoven gets really rough. People will hardly laugh at all. Are you hoping for some laughers shortly when you will be playing the *Circus Dances* ...?

I: Oh yes, certainly. [laughing | audience laughing]. Well, I am even quite sure there will be some people around laughing this time as well because I have had some experience with the *Circus Dances* already, and they are simply humorous and there has always been someone around smiling, at least at the end.

B: Right. We are ... and also should be limited in time, as we have been told. So let us make an effort. You will shortly be listening to Luisa Imorde first playing Schumann's *Papillons* [Butterflies]. This is also a sequence and insofar also corresponds a bit to the *Circus Dances*, with their short scenes that refer to a masked ball.

I: Right. Well, they represent, so to speak, a parenthesis of the CD and also match the title, as both are dance cycles, that is, sequences of short dances by Schumann and Widmann.

B: Regarding the *Butterflies*, the fact is that Schumann ... you can interpret an awful lot in there, but he did make plenty of references. Many people say he refers to Jean Paul's novel *Flegeljahre*, that is, *The Awkward Age*, there is also this ball scene, but do you generally find it right that it should be important in music to ... to be really well versed in references? Or is it not enough to listen to it just like that ...?

I: [laughing] Whether you should just listen to it or just play it as it is? This is ...

B: Listening first. So, does the listener have to be an expert?

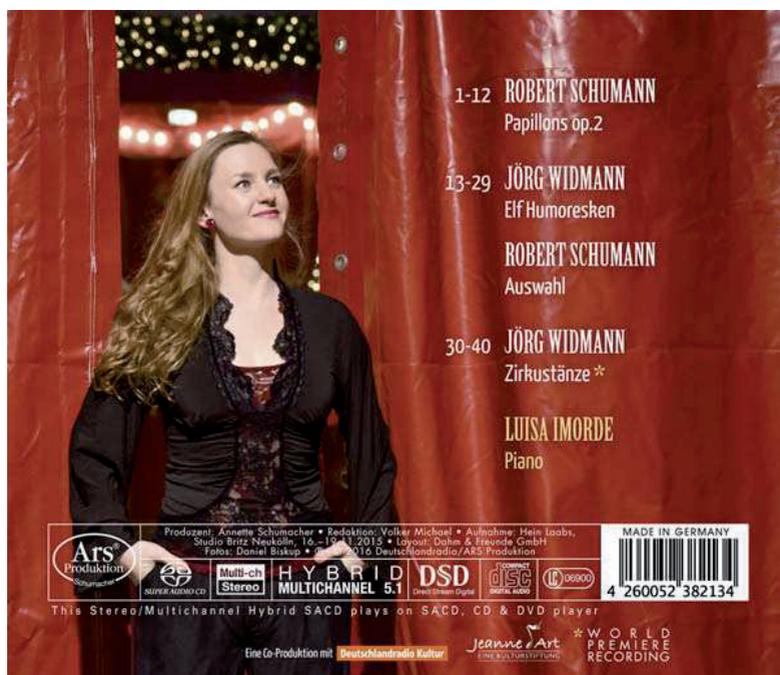
I: Well, no, not in the case of this CD. For my taste, this is by all means something that reveals itself if you just listen to it carefully. There is a lot of emotional intertwining which simply turns out to be harmonious at the same time. Although I guess that, being an interpreter, you should be aware of all kinds of references and also be able to recognise them, a prerequisite for this being, of course, that you are familiar with the respective works. Not only the works themselves but also their context, as otherwise it is not possible to really distinguish individual references between works. On the other hand, which I find, of course, absolutely exciting was a remark by Jörg Widmann

who thought that every expert and everyone wishing to find out more could take this CD and do research regarding what, how, where fits together in which way and regarding why, here and there and where the references are. I also find this very appealing. I was not really aware of it when the issue arose but it can now be considered a job for the listener.

B: So, would you call this a great journey of discovery for the listener?

I: Yes, perhaps ...

B: OK, let us wish you much pleasure in this. Let us put it like this!





Prof. Dr. Bernhard Appel und Sir Andrés Schiff, 6. Juli 2016,
Schumannhaus Bonn (Foto: Barbara Frommann)

LIEBEN SIE SCHUMANN?

Sir Andrés Schiff im Gespräch mit Prof. Dr. Bernhard Appel

Schumann-Forum-Veranstaltung am 6. Juli 2016
im Schumannhaus Bonn

A: Lieber Maestro Schiff, herzlich willkommen und vorab schon vielen Dank für Ihre Bereitschaft, sich auf dieses Gespräch hier einzulassen. Ein Gespräch über Schumann an einem geschichtsträchtigen Ort, der sicherlich inspirierend wirkt. Ich bedanke mich nochmals ausdrücklich bei meinen beiden ehemaligen Kollegen Frau Kämpken und Herrn Ladenburger, dass sie wirklich die Mühe auf sich genommen haben, eine kleine Sonderausstellung hier zu installieren und ich wünsche mir, dass Sie [- ans Publikum gerichtet -] sich diese Objekte, die aus dem Bestand des Beethovenhauses hier in den beiden Vitrinen zu sehen sind – alles Schumaniana –, später ansehen und vielleicht können wir auch im Gespräch auf das ein oder andere Objekt Bezug nehmen.

Maestro Schiff, ich muss Sie nicht fragen – wie der Reihentitel heißt – „Lieben Sie Schumann?“ Das haben Sie hinlänglich wirklich bewiesen. Sie haben einen enzyklopädischen Zugriff auf die Schumann'sche Musik, nicht nur auf die Klaviermusik, sondern auch auf die Kammermusik, die Konzerte natürlich und Sie haben Lieder eingespielt mit Herrn Schreier und Robert Holl, das heißt einen ungeheuren Erfahrungsschatz, über den wir Näheres wissen wollen, über Ihre Erfahrung, über Ihren Umgang mit dieser Musik.

Die erste Frage, die wahrscheinlich alle interessiert, wann kamen Sie zum ersten Mal mit Schumann in Berührung, über welche Werke und was hat das für Sie ausgelöst, bewirkt?

* Leicht gekürzte Mitschrift des Gesprächs, als Video auf YouTube eingestellt: <https://www.youtube.com/watch?v=T4ZcdrjLSc>. Die Textübertragung übernahm Eva Nipper, Firma Pergamon, das Lektorat Ingrid Bodsch. In [] gesetzte Angaben wurden nachträglich von Ingrid Bodsch eingefügt. [...] bezeichnen eine Auslassung im Text. ... bedeuten eine signifikante Pause im Gespräch. (I.B.)

S: Das kam sehr früh mit etwa sechs, sieben Jahren. Es ist ja wunderbar, dass Robert Schumann auch an die Kinder gedacht hat wie an das *Album für die Jugend*. Wenn man etwa Violine spielt oder andere Instrumente, die viel schwerer sind als das Klavier, wenn Kinder Musik studieren, das sollte eine Freude sein und nicht schwere Arbeit und keinen Pflicht und dann wir sind als Pianisten sehr glücklich, dass Komponisten wie Johann Sebastian Bach, wie Wolfgang Amadeus Mozart und nicht zuletzt Robert Schumann wunderbare Originalstücke für Kinder komponiert haben. Also das kann man schon ziemlich früh spielen die ersten Stücke aus dem *Album für die Jugend*, [Wenn man] dagegen [...] Geige spielt oder Cello oder andere Instrumente, dann spielt man sehr oft nicht sehr gute Musik ... , etwa Etüden ... Das tut man auf dem Klavier auch, schreckliche Etüden von Czerny, Fingerübungen von Hanon, aber dann ist es wunderbar, diese Schumann-Stücke zu spielen und da ist schon diese ganze Poesie drin und diese wunderbare poetische musikalische Sprache und ich habe das sofort geliebt ... heiß und innig. Und das ist geblieben, ein Leben lang bis heute und hoffentlich so lange wie ich lebe, es bleibt diese ganz enge Beziehung zur Schumann'schen Musik.

A: Zum *Album für die Jugend* gehört ja – das war das didaktische Konzept von Schumann – auch dieses Konvolut von mehr als 60 musikalischen Haus- und Lebensregeln. Haben die damals auch schon eine Rolle gespielt für Sie oder kamen Sie damit später in Verbindung?

S: Das kam viel später, also die Beschäftigung mit der ganzen literarischen Welt. Und was auch wichtig für mich war, dass ich schon als Kind Deutsch gelernt habe dank meinen Eltern, die auch deutsch gesprochen haben. Aber das war damals noch in Ungarn aus der k. u. k. Zeit üblich, dass man das pflegte. Also ich hatte dann, das war zwar [schon] das kommunistische Ungarn, [...] Privatunterricht auf Deutsch. Und das war sehr wichtig, weil ich glaube, dass man die Schumann'sche Musik ohne Deutschkenntnisse und ohne eine Beziehung zur Literatur ... [nicht ganz versteht]. Das ist sonst eine halbe geschlossene Welt. Ich weiß nicht, wie das andere machen, die kein Wort Deutsch können ... Ich bedauere sie.



Prof. Dr. Bernhard Appel und Sir Andrés Schiff, 6. Juli 2016,
Schumannhaus Bonn (Foto: Barbara Frommann)

A: Ich glaube, wir kommen auf den Punkt nochmal zurück. Die Stücke aus dem *Album für die Jugend* haben Sie bisher noch nicht eingespielt ...

S: Nicht eingespielt, aber ich spiele das immer für mich zu Hause ...

A; Dürfen wir hoffen?

S: Wir dürfen hoffen ...[lacht] ... Ich möchte das unbedingt jetzt einspielen und zwar auf einem historischen Instrument. Ich weiß noch nicht, was für ein Instrument genau, aber ich hab schon manche Ideen.

A: Ein kleiner Zwischenhinweis ... In der Vitrine hinter mir sehen Sie die Urschrift des *Albums für die Jugend*, ein kleines Heft, das Schumann angelegt hat für den 7. Geburtstag seiner kleinen Tochter Marie. Das ist eine Sammlung von kleinen Stücken, sechs davon sind dann in das Album wirklich eingegangen. Das war die Kernidee und Schumanns Gedanke war und das kann man an diesem Heft gut sehen, noch einen Gang durch die Musikgeschichte zu machen

mit einer Auswahl von kleinen Stücken, beginnend bei Händel und Bach bis hin zu seinen Zeitgenossen Mendelssohn und Spohr. Nicht alle Pläne sind verwirklicht. Haben Sie vor, wenn Sie die Einspielung machen, das zu verknüpfen?

S: Ja, wenn schon denn schon ... [lacht, Publikum lacht] ... ja natürlich, das ist auch sehr wichtig dieses erzieherische bei Schumann, das pädagogische. Das ist wieder diese Idee, seine eigene Musik, seine besten Stücke für Kinder zu schreiben, aber auch, dass die Kinder eben mit der besten Musik aus der Vergangenheit aufgezogen werden. Also Bach vor allem [...] Da bin ich auch Schumann gefolgt bis heute, das *Wohltemperierte Klavier* ist mein tägliches Brot, jeden Tag.

A: Sie haben eben gerade den literarischen Bezug zu Schumann betont ... es gibt sehr viele offene literarische Bezüge, ich denke zum Beispiel an das Gedicht, das der *Fantasie* voran gestellt ist, von Friedrich Schlegel, oder auch an die Verse von Hebbel, die „Verrufene Stelle“ in den *Waldszenen* und es gibt sehr, sehr viele Titel, die narrativen Charakter haben, *Kinderszenen*, *Ballszenen*, „*Scènes mignonnes*“, alles assoziationssträchtige Titel und wir wissen, dass Schumann sehr viel Wert darauf legte, dass diese Titel im Nachhinein zu seiner Musik kamen ... Das stimmt nicht immer ganz, das lässt sich nachweisen an einigen Handschriften. Das ist aber auch vielleicht gar nicht so wesentlich. Meine Frage ... Welche Rolle spielen für Sie diese literarischen Anspielungen – *Papillons*, *Flegeljahre* von Jean Paul etwa – für Sie etwa in der Interpretation?

S: Eine enorm wichtige Rolle. Wie gesagt, ohne diese Assoziationen wäre diese Musik nicht realisierbar. Es ist keine abstrakte Musik. Und diese Assoziationen sind eine enorm große Hilfe für uns Interpreten. Mein Gott, wir ..., also ich bin sowieso ein assoziativer Mensch und stelle mir Metaphern und Bilder vor, aber das möchte ich nicht immer mit den Zuhörern teilen [schmunzelt]. Das ist eine private Angelegenheit, weil das ist auch das Schöne an der Musik, dass es eine freie assoziative Kunst ist. Also ich muss Ihnen ja nicht vorschreiben, woran Sie jetzt denken müssen. [Publikum lacht] Gott sei Dank. Aber es gibt schon Kategorien. Also heutzutage ist nichts selbstverständlich in der Musik. Leider sind wir so weit gekommen in der Musikkultur,

dass sich ein Publikum manchmal fragen muss, ist das ein tragisches Stück oder ein komisches Stück. [Publikum lacht] [...] Also für mich ist das selbstverständlich, zum Beispiel, wo ein Beethoven-Stück komisch ist ... oder ein Haydn-Stück. Haydn ist ja der Großmeister des Humors. Aber sehr viele Menschen, sehr viele hier in Deutschland – es tut mir leid, das zu sagen, [Publikum lacht] – [glauben, dass] das Lachen im Konzert verboten ist. Es ist immer todernst. Aber bitte, Humor ist etwas großartiges und Humor ist etwas sehr ernstes. [Publikum lacht].

Aber Schumann hilft uns ja, etwa in *Davidsbündlertänze*, wo er dann vorschreibt „mit gutem Humor“ ... ja, nicht einmal mit schlechtem Humor. [lacht, Publikum lacht] Und das ist irrsinnig lustig. Oder eben dort ist auch ein Stück „wild und lustig“ im zweiten Heft in *Davidsbündlertänze* [...] Diese Vorschriften von Schumann oder ein Motto von Schumann – es ist mir eigentlich unverständlich, dass man so oft [...] diese literarischen Vorschriften oder Mottos von Schumann [...] in der Erstausgabe hat und später hat er sie dann ausgestrichen. Wissen Sie warum?

A: Nein.

S: Ich auch nicht. [Publikum lacht] Und ich bedauere das sehr. Weil eben, wenn er schreibt etwa „ganz zum Überfluss“, also am Ende von *Davidsbündlertänze*, „Ganz zum Überfluß meinte Eusebius noch Folgendes; dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen“ – also das ist so wunderbar. Und wenn ich das vielleicht vorspiele ...

[Steht auf und geht zum Klavier, fängt an zu spielen]. Das ist das vorletzte Stück und jetzt kommt dieses „Ganz zum Überfluss“ ... [spielt weiter, den letzten Tanz, an dessen Ende zwölf Schläge der Turmuhr – durch Repetition des Tons C angedeutet – das lustige Treiben beenden.] Und ohne dieses Motto, das wäre etwas ganz anderes. Mir sind sie eine große Hilfe, diese poetischen Instruktionen von Schumann. Und alles ist symbolisch, daher klingt zum Beispiel das Kontra C zwölfmal, also es ist Mitternacht, es kommt zwölfmal dieses tiefe C, das ist doch kein Zufall.

A: Aber es gibt natürlich auch [andere] Bezeichnungen – Ich denke jetzt an Spielanweisungen wie „quasi Oboe“ im Klaviersatz ...

S: Ja, das ist wunderbar. Die [...] ersten 24 Opusnummern von Schumann sind alle Klavierwerke, ohne Ausnahme. Und trotzdem, er schreibt für das Klavier ganz eigenartig, also es ist eine ganz neue Art, für das Klavier zu schreiben. Aber es ist sehr oft auch orchestral, denken wir an die F-Moll-Sonate, Untertitel *Konzert ohne Orchester* ... und da eben in der Fis-Moll-Sonate, da kommt diese Passage „Wie eine Oboe“. Also das ist auch assoziativ und ich versuche ja auch immer so Klavier zu spielen, dass es nicht wie ein Klavier klingen soll. [Publikum lacht] Um Gottes Willen nicht. Alles andere, manchmal orchestral, manchmal wie ein Cello, manchmal wie eine Oboe ... und vor allem wie die menschliche Stimme. Das ist ein Irrtum, wenn manche Leute denken, das Klavier sei ein Schlaginstrument. Das wird leider von vielen Leuten, besonders in der heutigen Zeit, sehr oft geschlagen. Aber wenn Sie den Flügel schlagen, schlägt er zurück. [Publikum lacht]. Aber brutal. Und eben das ist die Kunst des Klavierspielens, der Zuhörerschaft irgendwie die Illusion zu geben, dass es kein Klavier ist. Dass es ein Orchester ist oder dieses Instrument oder jenes ... es ist ein singendes, sprechendes Instrument. Und das hat Robert Schumann wunderbar gemacht und gewusst. Er wollte auch – wir wissen es alle –, er wollte Pianist werden und dann hat er seine Hände malträtirt und dann vielleicht hat ihm das viel Traurigkeit gegeben, dass er seine pianistischen Träume nicht verwirklichen konnte. Aber das lebt er dann weiter in Claras Kunst und in seinen Kompositionen. Also er ist ein fantastischer Klavierkomponist unter anderen.

A: Sie kamen eben schon auf die Besonderheiten der Schumann'schen Klangsprache, die ist natürlich sehr schwer zu beschreiben. Aber ich möchte vielleicht einen Aspekt heraus greifen, der in Ihren Interpretationen, glaube ich, eine ganz eminente Rolle spielt, nämlich die Rolle der sogenannten Mittelstimmen, Füllstimmen. Es ist ja so, um es ganz kurz zu beschreiben, dass die melodischen Kerne, Motive, Themen oft so verwoben sind in die Füllstimmen und dadurch eine permanente Charakterverwandlung erfahren, dass die schlichte Melodie sozusagen durch die Nebensache, nämlich durch die Füllstimmen verzaubert wird. Das ist eine pianistische Herausforderung stelle ich mir vor, ein Aspekt Ihrer Interpretation, der für mich ganz sinnfällig ist. Wie lernt jemand diese Art des analytischen Spielens? Denken Sie analytisch?

S: Ja, sehr. Ich denke analytisch. Allerdings im Augenblick einer Aufführung, im Konzert muss man das Analytische vergessen. Das ist wieder eine private Sache. Man muss im Musikzimmer zu Hause, beim Üben, beim Studieren, da muss man analysieren, aber das Publikum möchte keine Analyse hören, denke ich. Also man kann zu einem Vortrag kommen und Sie machen eine Analyse ... [aber beim Konzert?], da wird das sonst wie beim Psychiater?! [Publikum lacht] Das wollen die Leute nicht ..., nicht wahr? [schmunzelnd ans Publikum wendend]. Ich weiß nicht, ich glaube nicht. So, Analyse und Integration. Man muss diese Elemente integrieren [...] Schumann ist ein sehr gutes Beispiel, weil alles so „improvisativ“ klingt [...], dabei ist es unglaublich genau konzipiert. Und trotzdem in der Aufführung, da muss man eben [...] das Improvisative vermitteln können, das ist sehr wichtig. Und was Sie gefragt haben wegen den Mittelstimmen – mein großer Lehrmeister ist und bleibt da Johann Sebastian Bach, die Polyphonie. In einer Bachfuge gibt es nicht so etwas wie Melodie und Begleitung. Es gibt Stimmen und diese Stimmen sind gleichberechtigt. Man darf eine Bachfuge nicht didaktisch vorspielen, jetzt bringe ich das Thema aus ..., das wäre dumm. Weil jeder kennt schon das Thema. Man muss alle Stimmen beachten. Natürlich, das ist vielleicht auch eine Illusion, weil wir sind alles Menschen ... ich weiß nicht, auf wie viele Dinge können Sie sich gleichzeitig konzentrieren?

A: Nicht allzu viel.

S: Doch, sicher. Na ja, das ist unterschiedlich. Also ich gestehe, ich konzentriere mich auf einmal auf eine Sache ... [Publikum lacht] ... und die anderen kommen mit. Aber trotzdem, bei Bach ist es so, dass man keine Stimme vernachlässigen darf. Und ich glaube, dass alle diese großen Meister und Schumann auch, die sind alle Schüler von Bach. Im besten Sinne! Und die Schumann'sche Musik ist unglaublich polyphon. Da spielen auch die Stimmen und die Stimmführung eine sehr wichtige Rolle. Allerdings, das ist dann nicht mehr so wie bei Bach, es gibt sehr oft Haupt- und Nebenstimmen und eben Mittelstimmen. Aber das muss man [spielen] [steht auf und geht zum Klavier]. Also wenn man sich hier nur auf die Melodie konzentriert, dann ist das sehr schön, aber sehr primitiv. Wenn ich [spielt weiter] etwas opernhafte spiele, [...] Das ist so raffiniert, eben mit diesen

Mittelstimmen ... Aber [steht auf und kehrt zu seinem Platz zurück] das Klavier ist ein polyphones Instrument. Und eben die Kunst ist, dass wir hier etwa sechs oder sieben Stimmen haben, sechs- oder sieben- oder achtstimmige Akkorde und man muss diese Stimmen mischen, balancieren. Kein Ton ist gleich so stark wie der nächste. Ich kann das Ihnen demonstrieren [steht auf und geht zum Klavier zurück], das so ein Akkord [spielt], acht Stimmen. Ich kann das so spielen [spielt weiter] [oder so]m je nachdem, welche Stimme [kehrt zu seinem Platz zurück] ich ein bisschen mehr heraus heben möchte. Das ist etwas, was Sie auf einem Cembalo nicht machen können. Aber damals wusste [das] jemand wie Bach oder Händel oder Scarlatti, die für Cembalo [komponierten], die Leute haben dann anders komponiert. Aber schon ab etwa 1770, 1780, schon mit den ersten Fortepianos waren diese dynamischen Nuancierungen möglich und machbar. Und da schreiben die Komponisten schon anders. Also eben bei Schumann muss man auch die polyphonischen Aspekte ganz genau beobachten. Das ist sehr wichtig. Natürlich, Pianisten und auch Zuhörer tendieren sehr nach oben zu gucken, auch in den bildenden Künsten. Architektur zum Beispiel. Man schaut immer auf den Turm einer Kirche, ohne zu denken, es muss auch ein Fundament [geben]. Ohne das würde dieser Turm nicht stehen. Und in der Musik, das Fundament ist immer auch unten. Bass ..., vom Bass aufbauen. Und die Obertöne dann aufblühen lassen.

A: Nochmal zur Klangsprache. Das Cembalo verfügte natürlich auch über keine Pedale, die große Errungenschaft des Pianoforte war ja die Entwicklung der Pedale und das Pedal spielt eine ganz große Rolle in der Musik Schumanns. Ich denke jetzt ganz konkret an die letzte Nummer der *Papillons*, da gibt es eine Stelle, fünfundzwanzig Takte lang, ein Orgel-Pedalton, den Sie halten, der hörbar ist ...

S : Ja ...

A: ... und dann kommt die berühmte Stelle am Schluss, ein siebenstimmiger Akkord, A-Dur, und der Klang wird subtrahiert, Sie heben das nacheinander auf, das A bleibt stehen, wird dann zur Quinte des Schlussakkords. Das ist ein Klangzauber, den Sie hier erzeugen. Meine Frage geht dahin – die modernen Klaviere haben eine perfekte

Konstruktion im Pedalbereich. Ich denke, dass das eine wesentliche Rolle spielt, um überhaupt diese nuancierte Klangfinessen zum Ausdruck zu bringen. Wir wissen aber, dass Sie sich auch mit historischen Klavieren befassen, da sieht es ein bisschen anders aus ...

S: Ja, aber so anders ist es nicht. Natürlich der Klang ist anders, aber zum Beispiel – [auch] das ist eine geniale Idee von Schumann –, das [steht auf und geht zum Klavier] Ende von *Papillons* [spielt]. und jetzt kommt dieser siebenstimmige [Akkord] ... [spielt weiter]. Haben Sie gehört? Das ist wichtig ... so ... [spielt]. Eigentlich spielt das Pedal hier keine Rolle, aber man nimmt einen Ton nach dem anderen weg und es bleibt nur dieses A [spielt]. Also das ist vielleicht auch ein Symbol ... Hände weg, ja ...[kehrt zu seinem Platz zurück, Publikum lacht] ... Hände weg, von wem? Wissen Sie es? [sich an Bernhard Appel wendend]

A: Ich weiß es nicht.

S: Da gibt es auch Theorien ... von der Frau Carus vielleicht ... nein...? Könnte es nicht sein ...?

A: Meinen Sie...

S: Agnes Carus. Also ich habe schon solche Theorien gehört. Also, Hände weg ...

A: Einen ähnlichen Effekt gibt es ja in den *Abegg-Variationen* auch, die er ja dann im Nachhinein erst in einem Nachstich noch eingefügt hat, eine der vielen Neuerungen, die Schumann in die Klaviermusik gebracht hat. Aber bleiben wir vielleicht noch einen Moment bei den *Papillons*. Wenn ich mich recht entsinne, haben Sie bei einer Gelegenheit gesagt, dass sei ein Schlüsselwerk der romantischen Klaviermusik.

S: Ja, das meine ich ..., ja wirklich!

A: Könnten Sie das uns ein bisschen erläutern?

S: Ja ... wieder ein von Literatur inspiriertes Werk, *Flegeljahre* von Jean Paul, Schlusszene „Larventanz“. Und es ist eine, eine [bestimmte] Art von Musik. Es ist keine Programm-Musik, aber unglaublich literarisch inspiriert und so etwas gab es in der Musik nie vorher meines Wissens nach. Und vor allem nicht in der Instrumentalmusik und nicht in der Klaviermusik. Und dann, gut, Opus 1, *Abegg-Variationen*, ein wunderbares Werk und sehr, sehr inspiriert, aber Variationen gab es schon früher, auch großartige Variationen. Aber so etwas wie *Papillons*, diese chamäleonartigen, ganz kurzen Vignetten ... Und eine Ballszene ... Und wirklich, die Stücke sind manchmal nur ein paar Sekunden lang und [haben] sehr unterschiedliche Tonarten und unterschiedlichen Charakter. [...] Es kommt ein Mensch ins Zimmer und tanzt etwas vor und dann verschwindet er. Dann kommt der nächste, kommen wieder ein paar. Und das ganze so weiter. Später hat Schumann dann *Carnaval* und noch größere Formate geschrieben, aber so etwas urgieniales wie *Papillons* ... Ich halte das wirklich für ein sehr, sehr wichtiges Werk. Wir werden davon bald eine Fassung spielen mit dem Salzburger Marionetten-Theater. Ich bin sonst sehr gegen Bearbeitungen, aber das ist eine wunderbare Gruppe und ich bin sehr, sehr interessiert dafür. Weil das sind eben Tänze ... Walzer und Polka und Polonaise und alle diese wunderbaren Tänze und dann kommt der Großvatertanz ... [summt]. Ja, was kann man noch über die *Papillons* sagen? Nicht viel. Man muss das hören. Das wird viel zu selten gespielt heutzutage.

A: Was Sie eben beschrieben haben, deckt sich mit einer Aussage Schumanns, der über die *Papillons* gesagt hat, die vernichten sich wechselseitig. Und er empfiehlt, zwischen den einzelnen Nummern ein Glas Champagner zu trinken ... [Publikum lacht, Andrés Schiff schmunzelt]

S: Ja, das wäre gut. Aber dann kann ich nur nachher trinken. [Publikum lacht]. Der Schumann, der hätte das vielleicht gekonnt, auch zwischen den Stücken ...

A: Vielleicht darf ich hier, weil wir an diesem Ort sind, ganz kurz nur ergänzen: Als Schumann hier in der Klinik untergebracht war, hat er die Nummer 10 aus den *Papillons* noch mal aus der Erinnerung

nachkomponiert, allerdings einen ganzen Ton tiefer. Ich glaube der Satz steht in B-Dur, das Erinnerungsnotat steht in C-Dur. Es ist auch nicht ganz identisch mit der Originalversion. Nur als Nebenbemerkung, weil wir uns hier sozusagen am Ort einer Wiedergeburt einer Nummer der *Papillons* aufhalten.

Sie haben eingangs schon über Humor gesprochen und eigentlich das Thema, was mir ganz besonders wichtig ist, schon ein bisschen vorweg genommen. Sie gehören zu den wenigen Pianisten, die Schumanns *Humoreske* spielen ...

S: Ja ... aber das sind schon manche ...

A: Es ist ein ungeheuer langes Stück und ich glaube, es ist auch eine ungeheure physische und mentale Herausforderung, das Stück zu spielen. Es ist fast tausend Takte lang, 1839 in Wien entstanden und es hat ja eine gewisse Schlüsselrolle gehabt, weil Komponisten diese Art von Satzstrukturen nachgeahmt haben. Da drin gibt es eine Stelle, mit der ich mich befasst habe vor langer Zeit. Die innere Stimme, was macht man mit der inneren Stimme? [...] Der Klaviersatz ist an der Stelle auf Dreisystem notiert und in der Mitte die Stimme ist als innere Stimme bezeichnet. Was heißt das und was bedeutet das spieltechnisch?

S: Die innere Stimme muss man nicht spielen ... [schmunzelt]

A: Ja, aber singen ...

S: Aber innerlich singen. Und innerlich hören. Und das kann man [...] hörbar machen. Aber was die innere Stimme spricht ... das ist wieder im poetischsten Sinne [gemeint] ... [steht auf und geht zum Klavier und fängt an zu spielen, summt]. Das muss man hören, aber nicht spielen. So etwa...[kehrt zu seinem Platz zurück] Aber ich weiß nicht, wie man das macht. [Publikum lacht] Ich denke einfach sehr intensiv an diese Stimme, hoffend, dass das [hörbar wird]..

A: Aber es im Grund genommen ein Appell, der an den Interpreten gerichtet ist und der eigentlich Hörschaft verborgen bleibt, es sei denn, dass man es weiß.

S: Ja, hoffentlich ...

A: Auf der Ebene wie „quasi Oboe“, das nehmen Sie wahr, aber das Publikum muss es wissen.

S: [...] Das Klavier kann sehr vieles und darum ist es kein Zufall, dass [...] also nicht nur die größten Virtuosen wie Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt, die ja fantastische Pianisten waren, aber auch Schubert, Schumann, Brahms [...] solche Werke fürs Klavier geschrieben haben. Und ich würde auch nicht das Klavier wählen als mein Lieblingsinstrument, ich mag das überhaupt nicht ... [Publikum lacht]. Ich würde sehr gerne Cello spielen, wunderbar. Aber was spiele ich nachmittags ...? [Publikum, Bernhard Appel lachen]. Es gibt kein Repertoire. Oder Horn ... das wäre wunderbar. Also [...] wenn ich Cello spielen könnte, dann würde ich immer Streichquartette spielen. Das würde mir das Leben retten [Publikum lacht]. Aber ich hab wirklich das Klavier gewählt wegen der Literatur. Wegen dieses einmaligen Repertoires. Das ist wirklich nicht vergleichbar mit allen anderen. Und das ist wirklich ein Instrument, was im Wohnzimmer stehen kann und es ist einfach da und da kann der Komponist kommen und da komponieren ... oder improvisieren und so weiter. Aber es gibt wirklich Dinge, die das Klavier nicht kann. Zum Beispiel ein perfektes Legato zu produzieren. Oder auf einem gehaltenen Ton ein Crescendo zu machen, was ein Sänger kann. [40:06 summt]. Das kann ich auf dem Klavier nicht. Weil ich spiele einen Ton auf dem Klavier, egal wie schön oder mit welcher Vorstellung, aber im Augenblick des Anschlags fängt es an ein Deminuendo zu machen und langsam aber sicher der Ton stirbt. Das gibts kein Pardon. Und trotzdem ... trotz aller dieser Mängel, man kann diese Illusion hertellen und das hat auch Schumann fasziniert. Dann später ja ...[...] ich spreche [jetzt] vor allem von dieser ersten Phase, dann wir werden später vom Spätwerk von Schumann sprechen. Ich finde, das ist ein schrecklicher Vorurteil zu sagen, ja, das Spätwerk von Schumann und wie verrückt das ist, [weil] mentale Verhältnisse da eine fürchterliche Rolle spielen. Ich finde vieles von dem Frühwerk von Schumann viel verrückter, also so etwas wie *Kreisleriana*, so etwas wie die Fis-Moll-Sonate, das ist etwas ganz zerissenes und oft eine zutiefst depressive Musik. Das finde ich in späteren Werken nie wieder. Und trotzdem – es steht bis heute dieses Vorurteil gegen das Spätwerk.

A: Darauf würde ich gerne noch mal zurück kommen, aber vielleicht darf ich mich nochmal auf die *Humoreske* beziehen. Schumann hat über Komik, also musikalische Komik, einen Aufsatz verfasst und wollte eigentlich auch eine Abhandlung über Humor schreiben, das hat er aber dann leider nicht getan. Was ist an der *Humoreske* humoristisch? Es ist ja nicht, dass er uns auffordert auf die Schenkel zu klatschen oder laut zu lachen ...

S: Nein, das nicht ...

A: Es gibt eine Stelle [...] oder mehrere Stellen, die metrisch verrückt sind ..., humoristisch. Wie sehen Sie den Humor-Begriff bei Schumann eingelöst in diesem Werk?

S: Ja, Humor [...] Ich sehe dieses Werk nicht als humoristisches Werk, sondern Humor als [einen] Gemütszustand, als unterschiedlichste Gemütszustände. Es gibt lustige Teile von der *Humoreske* [steht auf und geht zum Klavier], so etwa wie diese Satz oder dieser [spielt weiter, geht dann zu seinem Platz zurück]... das ist so wie der Boogiemann [Publikum, Bernhard Appel lachen] ... wie der, womit man die Kinder erschreckt. Wenn ihr nicht brav seid, dann kommt der Boogiemann, wie sagt man das auf deutsch?

A: Knecht Ruprecht ...

S: Ja, also das [...] sind diese lustigeren Teile, aber humoristisch ist das nicht in diesem Sinne. Und solche Charakterzüge findet man auch in anderen großen Werken, ja auch in der *Kreisleriana*, auch in *Davidsbündlertänze*, auch in *Carnaval*, ja, das ist immer dieses kaleidoskopische.

A: Sie haben eben das aufregende, manchmal wirklich bizarr und verwirrend klingende Frühwerk angesprochen. Schumann hat ja dann später das gewissermaßen zurück genommen durch Neuauflagen, hat andere Fassungen vorgelegt, hat selber davon gesprochen, dass er da irgendwie kompositorisch überzogen hat. Ich weiß, dass Sie Schumanns Selbsteinschätzung an der Stelle nicht durchweg teilen, was die Fassung betrifft. Die frühen und die späten ...

S: Nein. Das ist sehr interessant bei Schumann. [...] Andere Komponisten – Schubert etwa ist ein gutes Beispiel: Schaut man sich die Frühfassungen oder die Skizzen von Schubert an und dann, [wo] er sich korrigiert hat, [...] ist er immer zu besseren Ergebnissen gekommen und ich finde, umgekehrt [ist es] oft bei Schumann. Er war natürlich fast krankhaft selbstkritisch und er war vielleicht nicht zufrieden und ... ich weiß auch nicht, man möchte jetzt wirklich die Schuld nicht an Clara geben, um Gottes Willen ... also ich hab eine ungeheure Hochachtung für Clara Schumann und es war eine wunderbare Frau und eine wunderbare Künstlerin. Also ich weiß allerdings nicht, warum Schumann so oft seine Frühfassungen korrigiert und oft ganz geniale Ideen ausradiert oder verbessert hat. Sehr oft neige ich zu diesen Frühfassungen und ich komme zurück zur Frühfassung und das ist vielleicht musikwissenschaftlich nicht richtig. Viele Musikwissenschaftler machen mir das Leben schwer ... [Publikum lacht], nicht alle. Weil für die Musikwissenschaft – und das ist auch richtig –, zählt die Fassung letzter Hand, nicht wahr?

A: Da hat sich allerdings ein Wandel vollzogen ...

S: Ja, gut ...

A; Es gibt also in der Editorik durchaus Ansätze, die Fassung früher Hand genauso ernst zu nehmen.

S: Ja und das ist wichtig, [und] es ist wunderbar in der Musikwissenschaft, dass man auch von verschiedenen Fassungen redet. Und man muss sie kennen. Aber ganz konkret. Die wunderbare C-Dur-*Fantasie* [op. 17] – das Titelblatt ist hier in der Vitrine – ist für mich ein Hauptwerk von Schumann, überhaupt ein Hauptwerk der europäischen Musikgeschichte, für mich [ist sie] das wunderbarste Liebesgedicht in der Musik. Und es ist sehr interessant. [...] Die ganze Welt kennt diese *Fantasie* und einmal kam zu mir ein wunderbarer Musiker, Charles Rosen, ein hervorragender amerikanischer Pianist und Musikwissenschaftler und einer von den intelligentesten Menschen, die ich je gesehen und getroffen habe. Damals lebte ich noch in Budapest und Charles Rosen kam zu mir und sagte, Sie leben in Budapest, ich habe davon gehört, dass im Nationalmuseum von Bu-

dapest eine Abschrift von der Schumann-*Fantasie* [existiert], mit einem ganz differenten, mit einem ganz anderen Schluss als den, den man kennt. Könnten Sie mir bitte davon eine Kopie schicken lassen. Das war damals sehr schwierig in Ungarn bei der kommunistischen Bürokratie, aber ich habe Glück gehabt und ich konnte dem Charles Rosen eine Kopie machen lassen und für mich auch. Und dieser Schluss ist ganz fantastisch. Ja, Sie wissen ja, da [steht auf und geht zum Klavier] im ersten Satz von der Schumann-*Fantasie*, das ist auch quasi ein Denkmal an Beethoven und [spielt] ein Zitat [spielt weiter] aus [Beethovens op. 98] *An die Ferne Geliebte*, [das Schumann] eben dann am Schluss des letzten Satzes [...] in dieser Budapester Fassung [steht auf und kehrt zu seinem Platz zurück] wieder aufgriff. Ich werde Ihnen [diesen Schluss-Satz] dann [zum Ende der Veranstaltung] spielen, aber jetzt noch nicht ... [alle lachen] [Schumann} macht auf einem verminderten Septime-Akkord eine Fermata, dann ist Stille und aus dieser Stille ganz zauberhaft kehrt dieses Thema von Beethoven, dieses Beethoven Zitat *An die ferne Geliebte* zurück. Mit anderen Harmonien, ja anders koloriert mit wunderschönen neuen Harmonien und damit schließt Schumann den Kreis. Das ist [...] so kreisförmig, um wieder bei Beethoven zu bleiben, wie der Schlusssatz aus der Sonate op. 109, wo Anfang und Ende sich treffen. Damit ist er wieder zurück in der Musikgeschichte, [bei den] Goldberg-Variationen von Johann Sebastian Bach und dann hat Schumann das aber ganz eindeutig ...

A: gestrichen ...

S: ... diesen Schluss gestrichen, aber ich – also mea maxima culpa –, aber ich spiele diesen Schluss, weil er mich so berührt. Er packt mich einfach. Ich finde den bekannten Schluss von der Schumann-*Fantasie* sehr schön, aber verglichen mit dem Budapester Schluss [ist er] absolut konventionell, aber das stört niemanden. [Der Budapester Schluss] stört viele [lacht] ... und dann haben mir wirklich viele Musikwissenschaftler gesagt, das dürfen Sie nicht spielen, das hat der Schumann ausgestrichen, das ist nicht die Fassung letzter Hand. Dann habe ich eine Aufnahme gemacht mit beiden Schlüssen, ja, eine salomonische Lösung [alle lachen].

A: Nur vielleicht ganz kurz zur Erinnerung: Die *Fantasie* entstand im Zusammenhang mit der Planung des Beethoven-Denkmal hier in Bonn, es gab 1835 einen Aufruf, den Schumann selber verstärkt in der *Neuen Zeitschrift für Musik* aufgegriffen hat und seine Idee war, selber auch aktiv zu werden, das Projekt zu unterstützen und zwar mit einer Komposition, aus der dann eben diese *Fantasie* wurde. Sie finden in der Vitrine hier ... [deutet schräg vor sich] sowohl den Erstdruck mit dem Schlegel-Gedicht voran gestellt, und einen Titelblatt-Entwurf. Ich habe jetzt den Text nicht mehr genau im Kopf ... Obolen, also Spenden, auf Beethovens Monument und dann kommen Satzbezeichnungen, poetische Titel, das trägt damals noch die Opus-Zahl 12, am Rand steht hundert Exemplare, ich glaube für den Verein, das sollte also die Förderung sein. Wurde nichts draus. Um die Sache abzukürzen, das Denkmal brauchte auch lang, das kam dann erst 1845 zu Stande und als Schumann dann das Werk veröffentlichte, hat er es Franz Liszt gewidmet, der ihm dann später ja die H-Moll-Sonate sozusagen zurück geschenkt hat und die Beethoven-Spuren hängen natürlich mit diesem Denkmal-Gedanken zusammen. Es ist ja ... im Grunde eine Widmung, die musikalisch ausgesprochen ist durch das Zitat. Und ich finde es absolut überzeugend, die Versionen, die ja temporär irgendwann einmal gleichberechtigt waren für Schumann, [...] natürlich [auch] zu spielen.

S: Und auch autobiografisch, also die „ferne Geliebte“ und die Trennung von Clara – das ist wirklich eine Liebesbotschaft dieses ganze Stück. Übrigens hier diese Titel [deutet auf die Vitrine] wie „Trophäen“ oder „Palmen“ oder später „Sternbild“, das sind so wunderbare poetische Titeln, die mir dann sehr fehlen. Also es ist sehr gut, dass wir davon wissen, aber in den späteren Ausgaben und Fassungen hat er das alles systematisch gestrichen. Ich weiß nicht warum ...

A: Sie sprachen eben schon von Ihren Manuskript-Studien und ich weiß, dass Sie im Grunde jede sich bietende Gelegenheit nutzen, um Handschriften zu studieren. Sie haben sich auch stark gemacht für Faksimile-Ausgaben, ich denke da an Dvořáks Klavierkonzert oder auch die Förderung der Faksimile-Ausgabe, beziehungsweise des Erwerbs der Diabelli-Variationen. Wenn Sie Manuskripte studieren, tun Sie das hoffentlich nicht, weil Sie den Musikwissenschaftlern misstrauen ...

S: Nein, ganz im Gegenteil. Ich habe wirklich einen sehr hohen Respekt für die Musikwissenschaften, ich habe sehr viele enge Freunde unter den Musikologen. Wir müssen auch wirklich Hand in Hand zusammen arbeiten. Es ist sehr schade, dass viele praktizierende Musiker so Angst vor der Musikwissenschaft haben, also Wissenschaft, Wissen, das ist nichts schlimmes [alle lachen]. [...] Viele praktizierende Musiker denken, ja, ach, nicht zu viel grübeln ... man muss schön instinktiv so los musizieren. [...] Ja, ich finde, dass das Instinktive in Musizieren dominieren muss, aber das Intellektuelle muss eine große Rolle spielen, wenn man große Musik spielt und hört. Das ist nicht [nur] einfach: Ach wie schön, ich lasse mich jetzt so mitreißen. Es gibt viele Dimensionen ...

A: Aber wenn Sie Handschriften studieren, ist natürlich die Aura des Originals faszinierend, das geht glaube ich allen so. Aber was hat das eventuell für eine Bedeutung für Ihre Interpretation? Ich meine, wir haben es ja bei der *Fantasie* gesehen, das hat ja Konsequenzen.

S: Ja, [es hat] Konsequenzen ... Ich liebe leidenschaftlich die Handschrift, ich fühle mich da in der Nähe des Komponisten. Das kann auch ein Brief sein. Obwohl das ist vielleicht sehr unhöflich, Briefe von anderen Menschen zu lesen, aber das tun wir heutzutage. Also das wird, ich fürchte, das wird jetzt aussterben, weil niemand wird die gesammelten E-Mails von x oder y lesen ...[alle lachen]

A: Das steht zu befürchten.

S: ... oder herausgeben. Oder vielleicht irre ich mich. Aber die Handschrift, das ist etwas wunderbares. Ich hab da sehr viel von Stefan Zweig zum Beispiel gelernt, diese Liebe zur Handschrift. Und das sind sehr unterschiedliche Handschriften, also [...] ich habe jeden Tag bei mir im Reisegepäck und zu jedem Konzert nehme ich eine Handschrift, ein Faksimile von Bach mit. Das sind meistens zwei- und dreistimmige Inventionen oder der erste Band des wohltemperierten Klavier. Da gibts keine einzige Korrektur, das ist unglaublich. Das ist natürlich eine Reinschrift, aber man kann nur staunen. Also diese Mensch, wann hat er das gemacht und mit so vielen Kindern, die herum laufen [Publikum lacht] und schreien und brüllen und ich weiß

nicht was und trotzdem das fertig zu bringen. Aber was mich bei Bach fasziniert in der Handschrift ist nicht nur die Makellosigkeit, sondern die Wellen, ja ... Wenn man jetzt eine moderne Notenausgabe nimmt, auch etwas sehr schönes und sehr wichtig, ist [...] alles so geometrisch klar und man hat gerade Linien und man tendiert dann, Bach auch so, ein bisschen so telegrafisch zu spielen. So daddadadda [gibt einen Takt vor]. Neue Sachlichkeit [Publikum lacht]. Schaut man dagegen die Handschrift an, so [sieht man], es sind Wellen, keine einzige gerade Linie, immer Wellen und die Musik strömt. Wie ein Bach oder wie das Meer, aber nie flach. [...] Dann ist es wiederum fantastisch, die Handschriften von Beethoven zu sehen, die sehr unterschiedlich sind. Also es ist wie ein Klischee zu denken, dass alle Handschriften von Beethoven sehr chaotisch sind. Manche sind es und manche sind unglaublich rein. Und oft bei den lyrischen Stücken, etwa wie die letzte Violinsonate op. 96. [summt], sieht man in der Federführung von Beethoven diese lyrische Zärtlichkeit. Diese männliche Zärtlichkeit, das ist sehr, sehr Beethoven eigen. Und dann es ist sehr wichtig zu sehen, bei Beethoven, bei Schubert, bei Schumann, [wie] manchmal [der] kompositorische Prozess [verläuft]. Wann wird korrigiert und wie und was sind die verschiedenen Stadien des Komponierens. Also das ist eine wunderbare Gelegenheit für uns Interpreten, was wir ausnutzen müssen. Und darum ist auch wieder wichtig die Zusammenarbeit mit der Musikwissenschaft, weil nicht wir sind wichtig, sondern Schumann ist wichtig, Beethoven ist wichtig, Bach ist wichtig. Also wir sind alle hier für sie. Da bin ich total überzeugt. Viele Leute sagen das ist ein Quatsch, [andere] sagen, ein Interpret ist ein Diener des Komponisten. Ich denke, das ist kein Unsinn. Ich schäme mich gar nicht, ein Diener von diesen großen Komponisten zu sein. Und dabei man hat immer noch seine Freiheiten und man muss den Notentext hundertprozentig, tausendprozig respektieren. Also wo Schumann ein sforzando schreibt oder ein subito piano schreibt, da darf ich nicht ein subito forte spielen und umgekehrt. Aber trotzdem sind alle Interpretationen von diesen Meisterwerken unterschiedlich. Auch unter Interpreten, die alle den Notentext gewissenhaft folgen. So, ich finde, dass nicht die Gefahr besteht, dass es langweilig wird. Zum Beispiel der wunderbare Pianist Claudio Arrau hat in seinem Buch geschrieben, Ratschlag an junge Musiker, haben Sie keine Angst vor der Langeweile. Weil was heißt langweilig? Was vielleicht für eine

Person langweilig ist, ist vielleicht für mich hochinteressant. Und das ist sehr gefährlich, wenn interpretierende Musiker jetzt sehr originell und sehr interessant sein wollen mit Absicht. Das geht immer in die Hose ...[Publikum lacht]. Das darf man nicht. Man muss Vertrauen haben in das Werk und in den Komponisten und nicht äußerlich und nicht plakativ interpretieren, sondern innerlich. Der inneren Stimme zu folgen ...

A: Sie haben als einer der ersten Pianisten, soweit ich das übersehe, das Schumannsche Spätwerk, das eigentlich nur in einem biographischen Sinne ein Spätwerk ist, nicht vergleichbar mit dem emphatischen Spätwerk etwa bei Beethoven, gespielt. Sie haben sich mit diesem Spätwerk auseinander gesetzt, die *Gesänge der Frühe* haben Sie oft gespielt, auch eingespielt, das sind ja ganz merkwürdige, eigenwillige Stücke und ich würde jetzt riskieren zu sagen, sie sind absolut unpianistisch ...

S: Ja, Sie haben Recht. [Alle lachen] Absolut unpianistisch. Fingerbrecherisch unpianistisch. Und ja, manches könnte, also das erste und das letzte Stück könnte a capella gesungen werden. Wäre sehr schön eigentlich. Ich weiß nicht, ob jemand das schon versucht hat. Aber die mittleren Stücke, also fast unspielbar und sehr undankbar. Und trotzdem ... Also mich faszinieren immer Werke, die unpianistisch sind. Weil das ist eine Herausforderung. Man möchte dann einen Weg finden. Da gibt es ein Stück, was sehr an den „Walkürenritt“ erinnert. Das möchte man auch nicht am Klavier spielen. Und dann diese wunderbaren, sogenannten Geistervariationen, auch in der Vitrine [deutet hinter sich], was sehr viel mit diesem Ort zu tun hat und die habe ich immer wieder gespielt und werde ich auch weiter tun. Weil das unglaublich rührend ist. Sie kennen alle diese Geschichte, dass [Schumann] dieses Thema schreibt [steht auf und geht zum Klavier], ein wunderbares Thema [spielt und kehrt zu seinem Platz zurück]. Ja, und dann sagt Schumann, [dass] ihm die Geister von Schubert und Mendelson im Traum erschienen sind, nicht wahr?

A: Ja.

S: ... und ihm dieses Thema diktierten. Dabei hat er vergessen, dass er dieses Thema schon früher im Violinkonzert, im langsamen Satz des Violinkonzerts verwendet hat, und teilweise in dem F-Dur-Streichquartett auch. Also das ist ein eigenes Thema von Schumann. Und dann hat er angefangen, die Variationen zu komponieren und dann nach der dritten oder vierten Variation, er hatte ja eine Attacke, und dann ...

A: ... bricht das ab.

S: Und dann ist er in den Rhein gesprungen und man hat ihn gerettet. Und dann schreibt er noch eine letzte Variation und das war es. Und danach kam er nach Enderich. Es ist eine unglaublich persönliche und eine rührende Geschichte, aber auch das Stück, die Musik, ist ziemlich einmalig. Und wieder dominieren die innerlichen, die introvertierten, die leisen, die leisesten Stimmen. Es ist überhaupt keine äußerliche Musik. Es ist auch nicht eine Musik für eine öffentliche Aufführung. Ich spiele das zwar, aber manchmal schäme ich mich fast das zu spielen, weil es ist nicht für die Öffentlichkeit. Aber ich glaube auch, nach so einem Stück kann man auch nicht applaudieren. Wozu? Trotzdem. Man soll das als Testament immer wieder spielen und hören.

A: Ja! Mit Blick auf die Uhr – ich glaube, wir könnten noch lange sprechen. Ich habe mir verschiedene Dinge notiert, die jetzt nicht zur Sprache kamen, leider. Ich glaube, wir bedanken uns bei Ihnen gemeinsam für dieses wirklich aufschlussreiche Gespräch und denken, dass Ihre Interpretationen vielleicht jetzt bei uns auch anders ankommen als zuvor, wo uns bestimmte Dinge einfach unbekannt waren. Also vielen herzlichen Dank für dieses Gespräch. Ich weiß nicht, wollen Sie heute auch noch Fußball sehen? [Publikum lacht, Hinweis: Es liefen Spiele der Fussballeuropameisterschaft]]

S: Jaaaa, später. Aber ich denke, weil ich habe Ihnen versprochen habe, diesen Budapester Schluss der *Fantasie* [zu spielen] ...

A: Oh ja, Entschuldigung!

S: Den werde ich noch spielen [Publikum applaudiert], also bevor wir zum Fußball gehen [Publikum lacht]. Also darf ich Ihnen das vorspielen, den letzten Satz der *Fantasie*? [Publikum applaudiert, Andrés Schiff geht zum Klavier]. Mit dem Budapester Schluss ... Ich habe ein sehr schwieriges Verhältnis zu meiner Heimatstadt und meinem Heimatland, das wissen Sie alle vielleicht. Das ist nicht sehr erfreulich, was heutzutage in Ungarn passiert, aber umso schöner ist die Musik [lacht] und dieser Schluss. Also jetzt hören Sie den ganzen dritten Satz mit diesem Schluss.



Cover der 2011 bei ECM erschienenen Doppel-CD von Andrés Schiff mit Schumanns sog. Geistervariationen, *Papillons* op. 2, Klaviersonate Nr. 1 op. 11, *Kinderszenen* op. 15, *Fantasie* C-Dur op. 17 (auch mit einer 2. Fassung, der sog. Budapester Fassung des Schlussteils des letzten Satzes, die Sir Andrés Schiff auch beim Schumann-Forum-Gespräch am 6. Juli 2016 im Bonner Schumannhaus spielte), *Waldszenen* op. 82

DO YOU LIKE SCHUMANN?

Sir András Schiff in conversation with Professor Bernhard Appel about Robert Schumann*

*

Schumann Forum Talk, held at the Schumann House in Bonn
on 6th July 2016

A: Dear Maestro Schiff, welcome and many thanks in advance for kindly agreeing to have this conversation here with us. A conversation about Schumann at a historical location which certainly has an inspiring effect. I would like to expressly thank again my two former colleagues, Ms Kämpken and Mr Ladenburger, for indeed taking the trouble to ... to set up a special exhibition here lasting less than twenty minutes, and I would be grateful if later on you could have a look at the objects exhibited in the two display cabinets, which are from the holdings of the Beethoven House, all Schumann-related items, and perhaps we could also refer to one or other of these items in the course of the conversation.

Maestro Schiff, I do not have to ask you about the actual title ... *Do you like Schumann*. You have indeed demonstrated this sufficiently. You have, so to speak, encyclopaedic access to Schumann's music, not only the piano music but also the chamber music and, of course, the concertos and you have also recorded songs with Mr Schreier and Robert Holl, which means you have a huge wealth of experience which we would like to find out more about, your experience and your way of handling this music. The first question which probably

* Slightly abridged transcript of the interview which is available online in the form of an video file on <https://www.youtube.com/watch?v=T4ZcdrjLSc>. The text transmission was taken care of by Eve Nipper, Pergamon, and the copy-editing by Ingrid Bodsch. Particulars put in [] were added by Ingrid Bodsch subsequently. [...] designates an omission in the text. ... designate significant „breaks“ during the interview. (I.B.) The *Schumann Forum* Talk was translated from German into English by Thomas Henninger.



Prof. Dr. Bernhard Appel in conversation with Sir András Schiff, Schumannhaus Bonn, 6. 7. 2016 (Photo: Barbara Frommann)

all of you are interested in is when did you encounter Schumann for the first time, via which works, and what did this trigger and bring about for you?

S: Right, this happened at a very early stage, when I was about six or seven years old. It is wonderful that Robert Schumann thought of children also, in *Album für die Jugend* [Album for the Young]. For instance, when you play the violin or other instruments that are much more difficult than the piano. When children study music, this should be enjoyable and not just hard work and a duty, and then we as pianists are very happy that composers such as Johann Sebastian Bach or Wolfgang Amadeus Mozart and not least Robert Schumann also composed beautiful original pieces for children. Well, you can play this at an early stage already, the first pieces from the “Album for the Young”, whereas when you play the violin or the cello or other instruments, you very often play not very interesting music ... for instance, exercises ... you have the same for the piano, terrible exercises by Czerny or finger exercises by Hanon, so it is really beautiful to also

play these Schumann pieces which include all that poetry already and this wonderful poetical and musical language and I adored this ... right away. And it remained like this, during all my life until today and, hopefully, for as long as I live, this very close relationship to Schumann's music simply remains.

A: The "Album for the Young" also included, and this was Schumann's didactic concept, a collection of more than 60 Musical Rules for Life and the Home. Did they already play any role for you at the time or did you come across them only later?

A: This came much later, well, dealing with the whole world of literature, and what was also important for me was that I had learnt German as a child already, thanks to my parents who also spoke German. But this was still common practice in Hungary at the time of the Austro-Hungarian Empire. Then, although it was in communist Hungary, I had private lessons in German. And this was very important because I believe Schumann's music with no knowledge of German and with no relationship to literature ... this is a half-open world only. I do not know how other people do this without a word a German ... I just pity them.

A: I think we will come back to that point. You still have not recorded the pieces from the "Album for the Young" ...

S: Please don't ... no, not recorded, yes, but I always play this for myself at home ...

A: May we hope ...?

S: We may hope ... [laughing]. I would really like to record this now, namely on a historical instrument. All right, I still do not know which instrument exactly but I have got some ideas already.

A: Just a little note in between ... you can see in the display cabinet behind me that the original copy of the "Album for the Young" is a small booklet which Schumann had created for the seventh birthday of his little daughter Marie. This is a collection of small pieces of

which six were then actually included in the Album. This was the core idea and Schumann's concern, which can be seen quite well in the instance of this booklet, that is, to make yet another journey through the history of music with a collection of small pieces, starting with Handel, Bach, through to his contemporaries Mendelssohn and Spohr. Not all plans are achieved yet, so, do you reckon you will create a link when doing the recording?

S: Well then, let's go the whole hog ... [laughing, audience laughing]. Yes, of course, this educational and pedagogical aspect in Schumann is also very important. There is again this idea of his to write his own music, his best music for children but also that children should be raised with the best music from the past. This means Bach, above all ... this should be [...] – in this sense I have always followed Schumann until today –, the *Wohltemperierte Klavier* [Well-Tempered Clavier] is my daily bread, every day.

A: You have just highlighted the literary reference in Schumann ... there are actually many open literary references, I am thinking, for instance, of a poem that is prefixed to imagination, by Friedrich Schlegel, or Hebbel's verses, the disreputable place in the *Waldszenen* [Forest Scenes], and there are many titles of a narrative nature, *Kinderszenen* [Scenes from Childhood], *Ballszenen* [Scenes from a Ball], "Scènes mignonnes", these are all evocative titles, and we know that Schumann always attached great importance to having those titles added to his music afterwards ... although this was not always the way it went, as can be proved with some manuscripts. But this is perhaps not that essential after all. My question ... how important are these literary allusions, for instance, *Papillons* [Butterflies], or *Flegeljahre*, [The Awkward Age] by Jean Paul, for you when interpreting?

S: They are enormously important. As I said, it would not be possible to play this music without these associations. This is not abstract music. And these associations are of enormous help to us, the interpreters. My God, we ... well, I am an associative person anyway and I always think of metaphors and images but I would not like to always share this with the audience [smiling]. This is a private matter because one of the beauties of music is that it is also a freely associative art.

Well, I do not have to dictate to you what you are supposed to think of now [audience laughing]. Thank God. But, still, there are some categories. Well, nowadays, nothing is self-evident in music, unfortunately, in musical culture, we got as far as the audience sometimes having to wonder whether a given piece is tragic or comic [audience laughing]. And it is not necessarily ... well, for me at least, it is self-evident where, for instance, a Beethoven piece is comic ... or a Haydn piece. As you well know, Haydn is a master of humour. But for many people, many people here in Germany, I am sorry to say it [audience laughing] but you are not supposed to laugh during concerts. They are always dead serious. Come on, please, humour is something magnificent and humour is something very serious [audience laughing]. But Schumann still helps us a little bit, for instance, in *Davidsbündlertänze* [Dances of the League of David], where he dictates “with good humour” ... yes, not even with bad humour [laughing, audience laughing]. And this is mind-bogglingly funny, or there is also a piece “wild and cheerful” in the second book of the “Dances of the League of David”, so, there are these instructions by Schumann or a motto by Schumann, I actually did not understand why those literary instructions or mottos by Schumann were so often [...] in the first edition and he later crossed them out. Do you know why ...?

A: No, I don't.

S: Nor do I [audience laughing]. And I very much regret this. Simply because, once he writes something [...] like “Ganz zum Überfluss” [in addition], well, that is, at the end of the “Dances of the League of David”, Eusebius still thought the following “Ganz zum Überfluss meinte Eusebius noch Folgendes; dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen” [... and at the same time there was so much blessedness in his eyes”] – well, this is so beautiful. Perhaps I should play this for you ... [Getting up and going to the piano behind him and starting to play]. This is the penultimate piece and now this comes “Ganz zum Überfluss” [continuing to play]. Without this motto, it would be totally different. So, this is of great help to me, these poetic instructions by Schumann. And everything is symbolic, this is why, for instance, the contra C sounds twelve times, so it is midnight, there is twelve times this low C, this is no coincidence.

A: But there are also, of course, descriptions, I am thinking of playing instructions like “quasi oboe” in the piano movement ...

S: Yes, this is beautiful. Namely that the first 24 opus numbers of Schumann are all piano works, without exception. Still, he writes for the piano in quite a strange way, so it is an entirely new way of writing for the piano. But it is very often of an orchestral nature also, if we think of the Sonata in F minor, with subtitle “Concerto without Orchestra” ... and in the Sonata in F sharp minor, there is a passage “Like an oboe”. This is highly associative also and I even always try to play the piano in a way that is never sounds like a piano [audience laughing]. Please don't, for God's sake. All the rest is sometimes orchestral, sometimes like a cello, sometimes like an oboe ... and, above all, like the human voice. If some people think the piano is a percussion instrument, they are wrong. Unfortunately, many people, especially in this day and age, very often just hit the piano. But if hit a grand piano, it hits you back [audience laughing]. Brutally. And this is exactly the art of playing the piano, to give the audience the illusion that it is not a piano. That it is an orchestra or this or that instrument ... and that it is a singing and speaking instrument. And Robert Schumann did exactly that in a wonderful manner and he was aware of it. He also wanted ... right, we all know he wanted to become a pianist and then he maltreated his hands and what perhaps made him so sad was that he could not achieve his pianistic dreams. But then he continues to live in Clara's art and in his compositions. Anyway, he became a fantastic piano composer amongst others.

A: You have already mentioned a short while ago the particularities of Schumann's musical language which is, of course, very difficult to describe. There, I would like to come back to an aspect which, I believe, perhaps plays an eminent role in your interpretations, namely the role of the so-called middle parts, the filling parts. The fact is, just to describe it very briefly, that the melodic cores, motifs and themes are often so interwoven with the filling parts and in this way undergo a permanent transformation of nature, that the plain melody is eventually, so to speak, no longer its true self due to this minor matter, namely the filling parts. This is a pianistic challenge, as I can imagine, one aspect of your interpretation which seems quite obvious to me. How does one learn this kind of analytical playing? Do you think analytically?

S: Oh yes, very much so. I think analytically. Although, during a performance or a concert, you should forget about the analytical aspect. This is again a private matter. At home, in your music room, when practising or studying, this is when you have to analyse, but otherwise the audience is not interested in any analyses, I believe. Or can you do a lecture and analyse ... which would make giving a concert like seeing a psychiatrist [audience laughing]? This is not what people want ... do they [smilingly addressing the audience]? I am not sure, I believe not. So, analysis and integration. You have to integrate these elements and you also have to ... Schumann is a very good example here because everything sounds so “improvisational”, like just happening to be there ... whereas it is designed in an incredibly precise manner. Still, during a performance, you have to be able ... to convey the impression of improvisational, this is very important. And with regard to your question about the middle parts, my great teacher there is and remains Johann Sebastian Bach, polyphony. This is because ... in a Bach fugue, there is no such thing as melody and accompaniment, this does not exist. There are certain parts and these parts are on an equal footing. You cannot audition a Bach fugue in a didactic manner, now I am highlighting the theme, for instance, ... this would be stupid. Because everybody knows the theme already. You have to pay attention to all parts. Of course, this might perhaps also be an illusion because we are all human beings ... I do not know how many things you can concentrate on at the same time?

A: Not too many.

S: You certainly can. Well, it all depends. Right, I admit I concentrate on one thing at the time ... [audience laughing] ... and the other ones just come along with me. Still, in the case of Bach, you must not neglect even a single part. And I believe that all the great masters including Schumann, they are all pupils of Bach. In the very best sense. Schumann’s music is also incredibly polyphonic. There, parts and part leading play a very important role as well. Although this is no longer the way it is with Bach where there are very often main and secondary parts and even middle parts. But this has to be ... take, for instance ... [standing up and going to the piano] ... you all know something like this ... [playing] ... well, if here, if you just concentrate on the

melody, this might be very beautiful but it is very primitive. [continuing to play]. Something operatic [continuing to play] and this is so sophisticated, with those middle parts ... [continuing to play]. This is because [getting up and returning to his seat] the piano is a polyphonic instrument.

And this exactly is art when there are perhaps six or seven parts around ... six or seven or eight part chords, and you have to mix and balance these parts. No note is as strong as the following one. I can demonstrate this to you like this ... [getting up and returning to the piano] ... that such a chord ... [playing] ... eight parts. I can play this like that ... [continuing to play]. And depending on which part ... [returning to his seat]. I would like to highlight a bit more. This is something you cannot do on a harpsichord. But, at the time, someone like Bach or Handel or Scarlatti who composed for the harpsichord did know that ... people simply used to compose differently. But as of around 1770 or 1780, with the appearance of the first fortepianos, such dynamic shadings were already possible and feasible. And composers started to write differently. Which means that, in the case of Schumann, the polyphonic aspects must be observed very carefully also. This is very important. Of course, pianists and also the audience very much tend to look upwards, in the fine arts as well. For instance, architecture. You always look at the tower of a church, without thinking that there must also be a foundation. Without that, this tower would not stand. Similar to music where the foundation is always underneath as well. Bass ... building up from the bass. And then letting the overtones flourish.

A: Another note on musical language. The harpsichord, of course, did not have any pedals either, as the great achievement of the pianoforte was precisely the development of the pedals, and the pedal also plays a very important role in Schumann's music. I am thinking now specifically of the last number of the *Papillons*, there is a passage, twenty-five bars long, an organ pedal tone which you have to hold, which is audible ...

S: Right ...

A: ... and then there is the famous passage at the end, a seven-part chord, A major, and the sound is subtracted, you then take this off one after the other, the A remains in place and then becomes the fifth of the final chord. This is sound magic which you create here. My question is about ... modern pianos have a perfect construction in the pedal area. I should think this plays an essential role, to be able to express such nuanced sound finesse at all. We know, however, that you also deal with historical pianos where things are a bit different ...

S: Yes, but it is not that much different. Of course, the sound is different but this, for instance, was a brilliant idea by Schumann, the [getting up and going to the piano] end of the *Papillons* ... [playing] ... and now there is this seven-part ... [continuing to play]. Did you hear that? This is important ... so ... [playing]. Here, the pedal is actually irrelevant when you take off one note after the other and only this A remains in place ... [playing].

Well, perhaps this is also symbolic ... hands off, yes ... [returning to his seat, audience laughing] ... hands off whom? Do you know ... [addressing Bernhard Appel]?

A: No, I don't.

S: There are some theories actually ... perhaps hands off Ms Carus ... no ...? Could it not have been ...

A: You mean

S. Agnes Carus. I have actually heard of such theories already. So, hands off ...

A: There is also a similar effect in the *Abegg-Variationen*, which he added in a re-engraving only subsequently, one of the many innovations which Schumann brought to piano music. But let us stay for another moment with the *Papillons*. If I recall correctly, you said on one occasion that this was a key work of Romantic piano music ...

S: Yes, this is what I think ... yes, indeed ...

A: Could you explain this a little bit?

S: Yes ... again a work inspired by literature, *The Flegeljahre* by Jean Paul, the final scene ... the masked ball. And it is a ... a very special kind of music. It is not programme music but incredibly inspired by literature and, to my knowledge, there had never been anything like this in music before. And, in particular, not in instrumental music and not in piano music. And then, all right, Opus 1 is the *Abegg Variations*, a beautiful work and very much inspired and ... but there had been variations before that already, even magnificent variations. But something like the *Papillons*, these chameleonic very short vignettes, well ... and a ball scene ... and, really, the pieces sometimes only last a few seconds and all have very different keys and are of different natures. And [...] some person enters the room and starts dancing and then disappears again. Then the next one arrives and then a few more appear. And all this so ... later on, Schumann wrote *Carnaval* and even in larger formats but never again something as utterly ingenious as the *Papillons*. I really consider this a most important work. We will now play a version of it with the Salzburg Marionette Theatre. I am otherwise absolutely against arrangements but this is a fantastic group and I am very much interested in it. Because these are dances ... waltz and polka and polonaise and all those beautiful dances and then there is grandfather 's dance ... [humming]. Well, this is so ... this is ... what can I still say about the *Papillons*. Not a lot. You have to listen to it. These days it is played far too seldom.

A: What you have just described coincides with a statement by Schumann who said about the *Papillons* that they destroy each other. And he recommended to have a glass of champagne between the individual items ... [audience laughing, Andrés Schiff smiling]

S: Yes, that would be a good idea. But then you are not able to [play] ... I can only drink this afterwards [audience laughing]. Schumann might have been able to do that, even between the pieces ...

A: Perhaps I should mention very briefly, since we are gathered in this very place, that Schumann, when he was housed at the clinic, composed again no. 10 of the *Papillons* from memory, although one entire

tone lower. I think the movement is in B flat major, the memory one ... the tenth item. The original notation is in C major. Also, it is not exactly identical to the original version. This just as a side note since we are here, so to speak, at the place of rebirth of ... one item of the *Papillons*. At the beginning, you already spoke about humour and in a way anticipated a bit a subject that is very important to me. You are one of the few pianists to play Schumann's Humoresque [*Humoreske*]

S: Yes, I am ... but there are quite a few already ...

A: It is an enormously long piece and I think it is also an enormous physical and mental challenge to play this piece. It is almost one thousand bars long, was created in Vienna in 1839 and also played a certain key role because other composers started imitating this type of movement structures. There is a passage which I focused on some time ago. The inner voice, what can you do with the inner voice. You can hear it but only you can. In this passage, the piano movement is noted as [...] a triple system and the middle part is called the inner voice. What does that mean and what does it mean from the point of view of playing technique?

S: You do not have to play the inner voice ... [smiling].

A: OK but you can sing it ...

S: But sing it only inwardly. And hear it inwardly. And this you can [...] make audible. But what the inner voice tells you, well, this again is ... in a most poetical sense ... [getting up and going to the piano] ... if I now ... I have not played this for a long time but ... [starting to play]. You have to hear it but you cannot play it [continuing to play / singing]. Perhaps something like this ... [returning to his seat]. Well ... but I do not know how to do that [audience laughing]. I simply think of this voice very intensively and hope it will take me somewhere.

A: But it is basically an appeal addressed to the interpreter which actually remains hidden from the audience, unless one knows about it.

S: Yes, hopefully ...

A: At a level like “quasi oboe”, it is you who will recognise it but the audience must know about it.

S: [...] The piano can do a lot and it is therefore no accident that it was not just [...], well, the greatest virtuosi like Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt, well, who were fantastic pianists. But there were also others like Schubert, Schumann or Brahms, well, to write such works for the piano. And I would not choose the piano as my favourite instrument either, I do not like it at all ... [audience laughing]. I would very much like to play the cello, a wonderful instrument. But what do I play in the afternoon ... [audience, Bernhard Appel laughing]. There is no repertoire. Or the horn ... that would be marvellous. So [...], if I could play the cello, I would always play string quartets. That would save my life [audience laughing]. But I really opted for the piano because of the literature. Because of this unique repertoire. This is really not comparable to all the other ones. And it is really an instrument that can stay in the living room and it is simply there and the composer can just come and compose there and ... or improvise or so on. But there are also things which the piano really cannot do. For instance, producing a perfect legato. Or doing a crescendo while holding a tone, which a singer can do [humming]. I cannot do this on the piano. Because if I play a tone on the piano, no matter how beautifully and with what idea behind it, from the moment of the first touch it starts going into a diminuendo and the tone slowly but surely dies off. This is inexorable. Still ... in spite of all those shortcomings, you can create illusions and Schumann also ... was also fascinated by this. Later on, yes ... [...], I am talking mainly about this first stage and we will talk about Schumann's late work afterwards. I find it is a terrible prejudice to say, well, Schumann's late work and how insane it is and how all those mental circumstances play a terrible role there. I find much of Schumann's early work much more “insane”, such as *Kreislariana* or the Sonata in F sharp minor, which is, well, something completely torn up and often a deeply depressive music. I never find this again in later works. So that ... still, the prejudice against his late work persists to this day.

A: I would really like to come back to this but, in the meantime, may I just refer again to the *Humoreske*. Schumann had written an article about humour ... that is, musical humour ... and actually also wanted to write a treatise on humour but, unfortunately, in the end he did not get round to it. What is there so humorous about the *Humoreske*? He certainly does not invite us to slap our knees or to laugh out loud ...

S: No, not that ...

A: There is a passage which, as regards the metre ... or several passages which, as regards the metre, are mad ... humorous. How would you see the concept of humour embedded by Schumann in this work?

S: Right, humour, I think I do not consider this work a humorous work but humour as a state of mind ... and the most varied states of mind, too, yes. There are some funny parts in the *Humoreske* ... [getting up and going to the piano] ... like, for instance, this passage here [playing] ... or this [continuing to play, then returning to his seat] ... this is like a bogeyman [audience and BA laughing] ... like the one with whom you frighten children, indeed. If you do not behave yourselves, ... will come, how do you say that in German?

A: Knecht Ruprecht, that is, Servant Rupert ...

S: Right, so, these [...] are the funnier parts but this is actually not humorous in the usual sense. But you also find such features in other great works like *Kreislariana*, also in the *Davidsbündlertänze* [Dances of the League of David], also in *Carnaval*, well, there are always those kaleidoscopic features.

A: You just brought up his exciting and sometimes even really bizarre and confusing sounding early work. Later on, Schumann actually revoked this in a way in the form of new editions, by presenting other versions and talking about it himself that in those works he had somehow overreached from a compositional point of view. I know you do not fully agree with Schumann's self-assessment in this respect, as far as the version is concerned. The early and the late ...

S: ... this is very interesting in Schumann because in other composers, Schubert being a good example ... well, there, if you look at Schubert's early versions or the sketches, he just corrected them and always came up with better results, whereas I find it was often the other way round in Schumann who was, of course, almost pathologically self-critical and perhaps he was simply not happy about it ... I am not sure either but one should really not blame Clara for this, for God's sake ... actually, I have the greatest esteem for Clara Schumann who was a wonderful woman and a wonderful artist. I do, however, not know why Schumann so often corrected his early versions and often erased or changed absolutely brilliant ideas, and I very often tend to be in favour of these early versions and to come back to an early version, but perhaps this is not correct from a musicological point of view. Many musicologists give me a hard time ... [audience laughing] ... but not all of them. Because what is important to musicology ... and this is right ... is the final version. Right ...?

A: This has actually changed ...

S: OK, well ...

A: There are now definitely trends in scholarly editing to take original versions just as seriously ...

S: Yes, and it is important that you also ... it is wonderful for musicology that you also talk about different versions. And you have to know them. But, specifically, the wonderful *Fantasia* [Fantasia in C major] ... the title page is here in the display cabinet [pointing at it in front of him]. For me, this is a major work by Schumann, a major work in the history of European music altogether, for me, it is absolutely the most wonderful love poem in music. And it is very interesting that, in this way, the whole world knows about this Fantasia. I was once approached by a fantastic musician, Charles Rosen, an outstanding American pianist and musicologist and one of the most intelligent people I have ever seen ..., met. At time, I was still living in Budapest and Charles Rosen came to see me and said: You live in Budapest [...] I heard there was a copy of Schumann's Fantasia at the National Museum of Budapest with a completely different close to the one that is

known. And could you please arrange for a copy of it to be sent to me. This was very difficult in Hungary at the time with all that Communist bureaucracy but I was lucky and was able to have a copy made for Charles Rosen and one for me also. And this close is absolutely fantastic. Well, as you know, there ... [getting up and going to the piano] ... in the first movement of the Schumann Fantasia, this is also quasi a commemoration of Beethoven when he quotes ... [playing]. And this is a quotation of ... [continuing to play] ... *An die ferne Geliebte* [To the Distant Beloved] by Beethoven, right ... and then this at the close of the last movement [...] in this Budapest version [getting up and returning to this seat] ... I will play this to you at the end but not yet ... [everybody laughing] ... and he puts a fermata on a diminished seventh chord, then there is silence and, from this silence, this theme returns most magically ... by Beethoven ... this Beethoven quotation of *An die ferne Geliebte*. With different harmonies, indeed ... coloured differently with miraculous new harmonies and, with this, Schumann closes the circle, yes ... this is then so circular, something like remaining again with Beethoven, something like the final movement of Sonata Op. 109, where the beginning meets the end. This takes us again back to the history of music, to the *Goldberg Variations* by Johann Sebastian Bach and then ... but then Schumann quite clearly ...

A: ... deleted

S: ... deleted this close ... and ... well, mea maxima culpa, but I do play this close because it touches me so much and so ... it simply grips me, this ... I think the well-known close of the Schumann Fantasia is very beautiful but, compared with the Budapest close, it is absolutely conventional but this does not bother anyone. This [pointing at the piano] bothers quite a few [laughing] ... and then really a lot of musicologists told me, no, you must not play this, this is what Schumann deleted, this is not the final version. So I did a recording with both closes, yes ... a Solomonic solution ... [everybody laughing].

A: Perhaps just a quick reminder: The Fantasia was created in connection with the planning of the Beethoven Monument here in Bonn, there was an appeal in 1835 which Schumann himself took up and reinforced in his *Neue Zeitschrift für Musik*, the New Journal for Mu-

sic, and his idea was to become active himself, to support the project, namely with a composition which eventually became this Fantasia. In the display cabinet here ... [pointing diagonally in front of him] ... you will find both the first edition prefaced with a Schlegel poem and a draft of the title page ... I do not remember exactly the actual text ... obols, that is, donations, to Beethoven's monument and then there are movement titles, poetic titles, with indication of what was still Opus number 12 at the time, in the margin it says one hundred copies, I believe for the Association, so this was meant to be the donation. But it came to nothing. To cut a long story short, the monument still needed a long time, it [...] materialised in 1845 only, and when Schumann published this work, he dedicated it to Franz Liszt who later on gave it back to him, so to speak, in the form of the Sonata in B minor, and the Beethoven traces were, of course, associated with this thought of a monument. It is basically a dedication to Beethoven, musically expressed by a quotation. And I find it absolutely convincing, I mean those versions which were temporarily considered equal by Schumann at some stage. Even though they were not published, it was, of course, possible to play them.

S: Even autobiographically, that is, *An die ferne Geliebte* and the separation from Clara and the whole piece is really a love message. By the way, those titles ... [pointing at the display cabinet] ... like trophies or palms or later the starry nights, these are so ... so wonderfully poetic titles which afterwards I miss very much. So, it is very good that we know about it because in later editions and version he deleted all that systematically. I do not know why ...

A: You have already mentioned your manuscript studies and I know that you basically use any opportunity arising to study manuscripts. You also campaigned for facsimile editions, I am thinking, in particular, of Dvořák's piano concerto or your support for a facsimile edition or the acquisition of the *Diabelli Variations*. When you study manuscripts, I hope you are not doing that because you do not trust the musicologists ... [everybody laughing].

S: No, quite the contrary. I really have great respect for musicology, that is ... I have a great many friends amongst musicologists. We re-

ally also have to work together hand in hand. This is a ... it is a great pity that so many practising musicians are afraid of musicology or ... well, science, knowledge, there is nothing wrong with it ... [everybody laughing]. You even have to do that. Many practising musicians think that, well, do not ponder too much ... all you have to do is just start playing instinctively. This is ... this will not do ... You cannot do that. All right, I agree the instinctive side should prevail when playing music but the intellectual side also plays a major role when you play and listen to great music. This is not so easy ... oh, how interesting, I just let myself being carried away now. There are so many dimensions ...

A: But when you study manuscripts, the aura of the original is, of course, fascinating, I believe that goes for all of us. But what does that possibly mean for your interpretation ...? I think we saw it in the Fantasia, there are consequences to this.

S: Indeed, consequences and also ... I live manuscripts passionately, there, I feel close to the composer. This is also like ... it can also be a letter. Although it might perhaps be very impolite to read other people's letters but this is what we do these days. Well, and this will, I am afraid this will die out now, as there will be nobody to read the collected e-mails of x or y ... [everybody laughing] ...

A: This is highly likely.

S: ... or publish them. Or perhaps I am wrong. But this is a manuscript, this is something beautiful, it ... I actually learnt a lot from Stefan Zweig, for instance, this love for manuscripts. And there are very different manuscripts, well, sometimes I have got one in my luggage every day, and to every concert I take a manuscript, a facsimile of Bach. There are ... these are mainly the two and three part Inventions or the first volume of the Well-Tempered Clavier. There is not a single correction, it is incredible. It is, of course, a fair copy but, still, one can only marvel. So, this man, when did he do that, with so many children running around ... [audience laughing] ... screaming and shouting and I do not know what else, and still manage to complete all this. But what fascinates me about Bach in the manuscripts is not

only the flawlessness but also the waves ... If you now take modern sheet music, this looks very nice and important but it is only a text output, everything is so geometrically clear and there are straight lines and then you also tend to play Bach in the same way ... a bit like a telegraph, right. So daddadadda ... [beating time] ... very often this is like that. New objectivity ... [audience laughing]. On the other hand, if you look at the manuscript, there are waves, right, not a single straight line, only waves, and the music flows. Like a stream or like the sea but never shallow. So, then again it is fantastic to see Beethoven's manuscripts which are very different. Well, it is a cliché to think that all of Beethoven's manuscripts are very chaotic. Some of them are and other ones are incredibly clean. And very often in the lyrical pieces, well ... for instance, the last Sonata for Violin, Op. 96 ... [humming]. You can actually see this lyrical tenderness in Beethoven's way of using the pen. This manly tenderness, it is very much inherent in Beethoven. And then it is very important to sometimes look at the compositional process ... in Beethoven, in Schubert, in Schumann. That is, when are corrections made and how and what are the different stages of a given composition. So, this is an excellent opportunity for us interpreters and we must really make use of this. And for this reason, cooperation with musicology is again important because not we are important but Schumann is important, Beethoven is important, Bach is important. So, we are all here for them. I am firmly convinced of that. Many people say this is rubbish, they say ... interpreters behave like servants of the composers. I think this is not rubbish. I am not ashamed at all of being a servant of these great composers. At the same time, you still have your freedom, even though you have to respect the sheet music one hundred per cent, one thousand per cent. So, wherever Schumann writes *forzando* or *subito piano*, I am not allowed to play *subito forte* and vice versa. Still, all interpretations of these masterpieces are very different from each other. Even amongst interpreters who all follow the sheet music conscientiously. So, I think there is no danger that it will become boring. For instance, the wonderful pianist Claudio Arrau advised young musicians in his book not to be afraid of being boring. Because what does that mean, boring? So, what is perhaps boring for one person might be highly interesting for me. And this is very dangerous when interpreting musicians now want to be very original and very interesting and are just intent on

that. This is always a complete flop ... [audience laughing]. You must not do that. You need to trust the work and the composer and not interpret for the sake of good appearance and effect but for the sake of inwardness. Following the inner voice ...

A: You are one of the first pianists, as far as I can see, to have interpreted Schumann's late work which is actually a late work from a biographical point of view only and not comparable with the emphatic late work of, for instance, Beethoven. You have been dealing with this late work, you have often played and even recorded *Gesänge der Frühe*, the "Songs of Dawn", these are fairly strange and unconventional pieces, and I would now risk to say they are absolutely unpianistic ...

S: Yes, you are right [everybody laughing]. Absolutely unpianistic. Finger-breakingly unpianistic. And even quite a bit of this could be ... well, the ... the first and the last piece could be sung a cappella. That would actually be very beautiful. I do not know if anyone has tried this already. But the middle pieces, well, they are almost unplayable and extremely ungrateful. Still ... well, I am always fascinated by works that are unpianistic. Because this is challenging. You then try to find a way. There is a piece which reminds you very much of the *Ride of the Valkyries*. You would definitely not like to play this on the piano. And then there are these wonderful so-called *Ghost Variations*, you know ... this is also displayed here in the cabinet [pointing behind him] which is closely connected to this place and I have always played this again and again and will keep doing that. Because it is so incredibly moving, absolutely. Yes, you all ... yes, you all know this story when he wrote this theme ... [getting up and going to the piano], ... a fantastic theme [playing – returning to his seat]. Yes, and then Schumann said ... well, that the spirits of Schubert and Mendelssohn had appeared to him in a dream, you know ...?

A: Yes, I do.

S: And dictated this theme to him. Although he forgot that he had already composed this theme earlier in the violin concerto ... in the slow movement of the violin concerto. And partly in the String Quartet in F major also. So, it was a theme created by Schumann himself. And then

he started to compose the variations but he had an attack after the third or fourth variation and then ...

A: This was interrupted.

S: And then he threw himself into the Rhine but he was saved. And then he still wrote a last variation and that was it. And then he entered the asylum in Eendenich. It is an incredibly personal and moving story but also the piece itself, the music is fairly unique. And, again, the inner, the introverted, the quiet ... the quietest voices prevail. It is no outer, no outer music at all. Nor is it music for public performance. I do play it but I ... sometimes I almost feel ashamed to play this because it is not for the general public. But I also believe ... after such a piece you cannot applaud. What for? Still. One should always play and listen to this as a testament.

A: Right. Looking at the clock. I think we could still carry on talking for a long time. I had noted down a few things which, unfortunately, did not come up in the end. I think we should all thank you now for this really enlightening conversation and we believe your interpretations will perhaps now be received differently by us, as certain things were simply unknown to us before. So, our sincere thanks for this conversation. I do not know; you also still want to watch football today ... [audience laughing]?

S: Yeeeaah, later. But I think, since I talked to you about this earlier this [Budapest] close of the *Fantasie* [op. 17].

A: Oh yes, sorry ...

S: I will still tell you that [audience applauding]. Well, before we move on to football ... [audience laughing]. So, may I play this for you, the last movement of the *Fantasie*? [Audience applauding, András Schiff is going to the piano]. Regarding the Budapest close ... well, by the way ... I have a difficult relationship with my home town and home country, perhaps you know this all of you. What happens nowadays in Hungary is not very pleasing but all the more beautiful is the music [laughing] and this close. So, this is the whole third movement with this close [playing].



A caricature of himself drawn by Reimers

Christian Reimers – A Spirited Performer

Paul Blackman

Earlier this year {2017}, my book, *Christian Reimers – A Spirited Performer. The life of a cellist, artist and spiritualist*, was finally published.* My journey of researching the life of Christian Reimers started in 2009 when I was Human Resources Manager with the Adelaide Symphony Orchestra (ASO) in South Australia. Part of my role, looking after the orchestra's archives, involved an understanding and appreciation of the orchestra's history, a task I enjoyed very much. My broader interest in history started at the Sydney Conservatorium of Music High School where we had an inspirational history teacher.

Prior to becoming the Human Resources Manager, I had been a professional bassoonist and contrabassoonist for most of my working life, having been a member of the New Zealand Symphony Orchestra, the Tasmanian Symphony Orchestra and finally the Adelaide Symphony Orchestra (ASO). Aware of my interest in things historical, the manager at the ASO asked me to investigate some information he had come across linking Robert Schumann with our home city Adelaide. The orchestra was planning a Robert Schumann Festival the following year and he thought there may be something of interest that he could use for marketing the festival.

The task felt like a big jigsaw puzzle with two pieces at the top, being Robert Schumann and a cellist called Christian Reimers, and one piece at the bottom being Adelaide. The rest was a large blank area, where I had to go and find anything I could, in order to get some understanding of what it was all about. I felt that investigating a virtually unknown person from the nineteenth century would be a daunting task with few threads to follow and it may be a dull job. However, after going to the South Australian State Library and searching the internet, I began to discover that there was a lot of information out there, if you knew where to look or were just lucky.

* Available in Europe for 20 € at the shop of the Robert-Schumann-Haus Zwickau and at StadtMuseum Bonn, order by e-mail: stadtmuseum@bonn.de

Robert Schumann scholars know of Christian Reimers through his connection with Schumann's long-lost Cello Romances, and that he played through a draft of Schumann's Cello Concerto with the composer at the piano. He also played through the Bach Cello Suites for which Schumann had written an accompaniment which has also been lost to time. Robert Schumann had given Reimers copies of the Bach accompaniments and three of the Romances. There seems to be a variety of opinions from scholars about what happened to Reimers after his time with Schumann in Dusseldorf. One idea had him going to the USA, while others knew about the UK, but not much is known after that. Another idea had him going to Australia and dying in a small town in the eastern state of New South Wales.

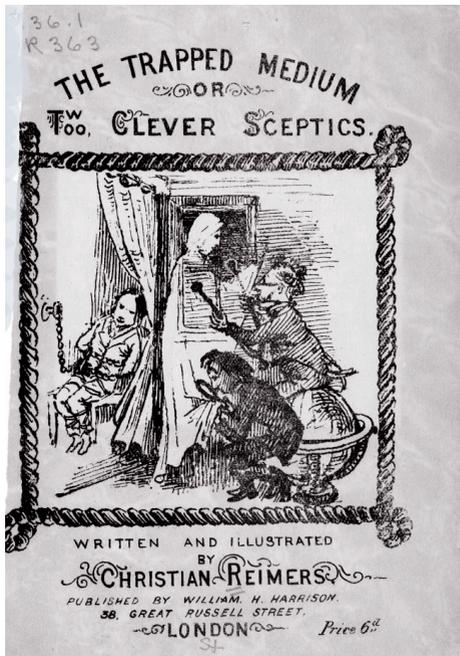
Celebrated international cello soloist and Schumann enthusiast, Steven Isserlis, has been coming to Australia for many years now, and has used the opportunity in Adelaide to talk to the audience at the end of his concerts. He would tell them about Christian Reimers' visit to Adelaide and of the connection with the lost Cello Romances. He would end by encouraging everyone to go home and look in their attics, just in case the manuscript was there.

One of my first discoveries was at the State Library. It was a copy of an old musical newsletter at the beginning of the twentieth century called *Music*, which had an article of reminiscences about Christian Reimers. It stated that after coming to Adelaide in 1882, he died on the way back to Europe some nine years later. A visit to the State Archives in Victoria established that he was in fact on the ship that left Melbourne that year. A report in an old newspaper of the time confirmed his death aboard this ship.

Australia has a marvellous free internet search website called Trove with a very extensive collection of old newspapers, created and maintained by the National Library of Australia. During my research I found that as they were adding more old newspapers each month, I was getting more and more glimpses about Reimers' time in Australia. And the more I found, the more I was indebted to my manager for choosing someone who seems to have left his mark in so many ways where ever he went.

I contacted Steven Isserlis, who was not only helpful with contacts for the investigation of Reimers' European period, but also very encouraging about my project in general.

As some of the pieces of the jigsaw started to fall into place I began to discover that there were more aspects to this person's life than just the one as a musician with a connection to Robert Schumann. He was a talented artist; his drawings are quirky and dynamic. As a young adult he earned some income drawing caricatures that were published. While living in Leipzig, he drew members of the Gewandhaus Orchestra and later in Dusseldorf he exposed humorous aspects of life in the neighbouring towns and villages. His abilities as a sculptor gained him early recognition. Interests in astronomy and life in general gave me an impression that he was a real "man of the world". An interest in Spiritualism, which started with Robert Schumann's encouragement, grew and stayed with him for most of his life, spurred on by Reimers' enthusiastic but naive personality.



After his time in Germany, Reimers went to England, where his musical career continued to develop. He also took to his other interests with great enthusiasm, especially becoming quite well known, but not a leading identity in the field of Spiritualism. He even published small books on the subject with his own artwork on the cover.

It was not until he came to Adelaide that he became very well known (some would say infamous) as a local authority for his

musical and spiritualist activities. Colonial Adelaide was less than fifty years old when Reimers arrived and its musical scene was slowly developing. How amazing it must have been for the locals to have someone in their community who knew many of the major European composers and players, often on a first name basis, mostly through his earlier connection with Robert Schumann. He had been someone who had played chamber music with people like Brahms, Joseph Joachim & Clara Schumann. As a player, Reimers was recognised simply as the best musician in Adelaide.

Spiritualism Exposed.

MR. K. EVANS
WILL DELIVER A LECTURE IN THE
Y.M.C.A. HALL
 On
THURSDAY EVENING, DEC. 18,
 At 8 o'clock, entitled
"IN THE RAFTERS"
 being an **EXPOSURE** of the **RECENT SEANCES**
 held in **ADELAIDE** and of Spiritualism generally,
 with
NUMEROUS EXPERIMENTS.
 Collection in aid of **Y.M.C.A.**

CHALLENGE TO MR. CHRISTIAN REIMERS
AND OTHER SPIRITUALISTS.
 I will give the sum of
ONE HUNDRED POUNDS
 to any Charitable Institution in Adelaide if you can
 produce in my presence and in the presence of a
 committee of six gentlemen who shall be appointed on
 Thursday evening any so-called Spiritualistic Mani-
 festations which I cannot duplicate or explain by
 Trickery. If I succeed you shall hand over to the
 same Institution the sum of £10.

K. EVANS.

He started promoting Spiritualism and found a willing adversary in a young man from the YMCA against whom he debated in lectures and in the newspapers over an eighteen month period. By the mid 1880s, most citizens of Adelaide were well aware of Christian Reimers and usually had strong views one way or the other about his activities.

The more I found out about this intriguing and sincere, but flawed individual, the more I was endeared to him. It reached the point that it

became a labour of love to uncover and share the many and varied aspects of the unusual life that Christian Reimers led. Over time I had to conclude that the twists and turns of his journey through life would make a great movie!

By the time the orchestra's Schumann Festival came about, I had enough material to give a talk that added another facet to the event, as my manager had hoped.

A few years have passed since then, but my interest has not waned, especially as more and more snippets of information about him were still turning up. I decided that in retirement I would bring all the material together in this book so that his story would not pass unnoticed.

Steven Isserlis seems to be pleased with the finished book and has written a Foreword for it. In it, he makes the comment: "It is a treat for readers with all kinds of interests: for those avid for details about the life of Robert Schumann, for those wishing to find out about 19th-century spiritualism, for historians interested in Australian musical life in the 1880s; or indeed for anyone who likes an absorbing, poignant, unusual story. "

Information about the book including Reimers' caricatures not used in the publication can be found at the website [www.http://christianreimers.wixsite.com/home](http://christianreimers.wixsite.com/home) – or Google "Reimers spirited performer". Copies of the book are available through that website and can be posted in Europe from the bookshops of the StadtMuseum Bonn stadtmuseum@bonn.de. It is also available at the bookshop at the Robert Schumann Haus, Zwickau. At the end of this coming summer, I will be coming to Europe and will be giving a talk about Reimers (in English – sorry but my German is not good enough!) at the StadtMuseum Bonn at 7pm on August 29. The talk will again be given on September 12 at the Robert Schumann Haus, Zwickau at 6pm, both time with an interpreter.

A fascinating tale, told with real flair. We'd have thought that there would be such a strong link between Schumann, spiritualism and 19th century Adelaide? But there was - read and discover!
Steven Isserlis

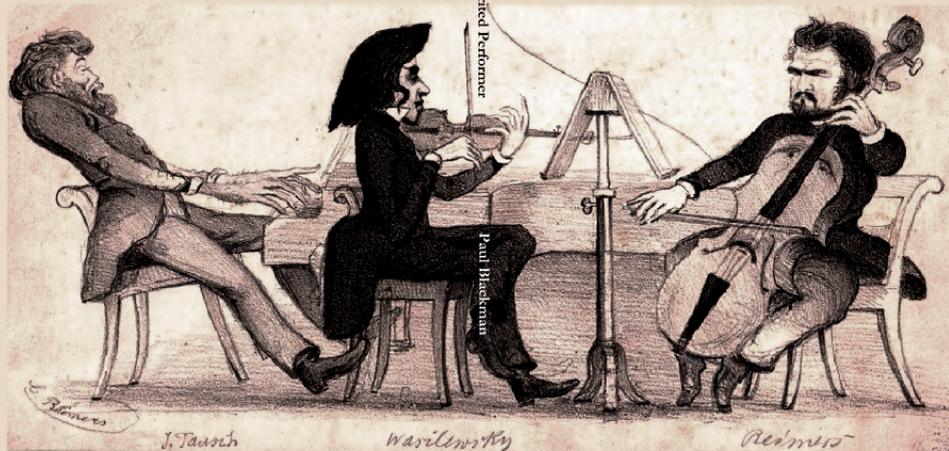
Christian Reimers - A Spirited Performer

The life of a Cellist, Artist and Spiritualist

Paul Blackman

Christian Reimers - A Spirited Performer

Paul Blackman



Caricature by Christian Reimers

Foreword by Steven Isserlis

Vorder- und Rückseite des Buchumschlages der Anfang 2017 erschienenen Publikation von Paul Blackman: *Christian Reimers – A Spirited Performer – The life of a cellist, artist and spiritualist.*

Christian Reimers – A Spirited Performer*

Paul Blackman

Zu Beginn dieses Jahres wurde endlich mein Buch *Christian Reimers – A Spirited Performer – The life of a cellist, artist and spiritualist* [Christian Reimers – Ein geistvoller Interpret – Das Leben eines Cellisten, Künstlers und Spiritisten] veröffentlicht.

Meine Reise zur Erforschung des Lebens von Christian Reimers begann 2009, als ich Personalleiter des Adelaide Symphony Orchestra (ASO), des Sinfonieorchesters Adelaide in Südaustralien war. Ein Teil meiner Rolle, die Orchesterarchive zu betreuen, beinhaltete auch ein Verständnis und die Wertschätzung der Geschichte des Orchesters, eine Aufgabe, die mir sehr lag. Mein breiteres Interesse an Geschichte hatte schon am Sydney Conservatorium of Music High School, dem Gymnasium des Musikkonservatoriums Sydney begonnen, wo wir einen anregenden Geschichtslehrer hatten.

Bevor ich Personalleiter wurde, hatte ich schon einen großen Teil meines Berufslebens als professioneller Fagottist und Kontrafagottist verbracht, als Mitglied des New Zealand Symphony Orchestra (Sinfonieorchester Neuseeland), des Tasmanian Symphony Orchestra (Tasmanisches Sinfonieorchester) und letztendlich des Adelaide Symphony Orchestra (ASO). Der Intendant des ASO bemerkte mein Interesse an geschichtlichen Zusammenhängen und bat mich, einigen Informationen nachzugehen, auf die er gestoßen war und die Robert Schumann mit unserer Heimatstadt Adelaide verbanden. Das Orchester plante gerade ein Robert-Schumann-Fest für das kommende Jahr und er dachte, es könnte etwas Interessantes gefunden werden, um das Fest besser zu vermarkten.

* Die Übersetzung des Berichts von Paul Blackman für das Schumann-Journal über die Entstehung seines Buches zu Christian Reimers vom Englischen ins Deutsche hat Thomas Henninger übernommen.

Die Aufgabe hörte sich nach einem großen Puzzlespiel an, mit zwei Teilen ganz oben, nämlich Robert Schumann und ein Cellist namens Christian Reimers, und einem Teil ganz unten, nämlich Adelaide. Der Rest war eine große leere Fläche, wo ich hingehen und was auch immer finden musste, um langsam ein Verständnis dafür zu entwickeln, um was es eigentlich ging. Ich fühlte, dass es eine undankbare Aufgabe sein würde, einer weitgehend unbekanntem Person des 19. Jahrhunderts mit nur wenig brauchbaren Anhaltspunkten nachzuforschen und dass es praktisch eine ziemlich langweilige Sache werden könnte. Nachdem ich aber zur South Australian State Library, der Südaustralischen Staatsbibliothek ging und das Internet durchforstete, entdeckte ich plötzlich, dass es dort jede Menge Informationen zu dem Thema gab, solange man wusste, wo man nachzuschauen oder einfach Glück hatte.

Die Schumann-Forscher kennen den Namen Christian Reimers wegen seiner Verbindung mit Robert Schumanns längst verloren gegangenen Celloromanzen und auch weil er einen Entwurf von Schumanns Cellokonzert mit dem Komponisten am Klavier spielte. Ebenso spielte er Bachs Cellosuiten, für die Schumann Begleitungen geschrieben hatte, die auch verloren gegangen sind. Robert Schumann hatte Reimers Kopien der Bach-Begleitungen sowie drei der Romanzen gegeben. In der Wissenschaft bestehen anscheinend unterschiedliche Meinungen über das weitere Schicksal von Reimers, nachdem er Schumann in Düsseldorf getroffen hatte. Nach Ansicht einzelner ging er in die USA, nach anderen ging er nach England, danach ist nicht mehr viel bekannt. Nach Meinung anderer ging er nach Australien, wo er in einer Kleinstadt im Bundesstaat von New South Wales, Neusüdwest, gestorben sein soll.

Der international gefeierte Cellosolist und Schumann-Verehrer Steven Isserlis ist schon viele Male nach Australien gekommen und hat immer die Gelegenheit wahrgenommen, am Ende seiner Konzerte mit dem Publikum in Adelaide zu sprechen. Dabei hat er auch über den Besuch von Christian Reimers in Adelaide und die Verbindung mit den verloren gegangenen Celloromanzen gesprochen. Am Schluss hat er praktisch jedermann aufgefordert, bei sich zu Hause auf dem Dachboden nachzuschauen, um vielleicht das Manuskript dort zu entdecken.

Eine meiner ersten Entdeckungen machte ich in der State Library. Es war eine Kopie eines alten Mitteilungsblattes für Musik vom Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts mit dem Titel *Music* [Musik], welches einen Artikel über Erinnerungen an Christian Reimers enthielt. Darin stand, dass er nach seiner Ankunft in Adelaide im Jahre 1882 etwa neun Jahre später auf der Rückreise nach Europa gestorben war. Bei einem Besuch der State Archives, des Staatsarchivs in Victoria stellte sich heraus, dass er tatsächlich in diesem Jahr auf dem Schiff gewesen war, das von Melbourne abfuhr. Ein Bericht in einer alten Zeitung dieser Zeit bestätigte seinen Tod an Bord dieses Schiffes.

Australien besitzt eine wunderbare kostenlose Internetrecherchen-Website genannt *Trove* [Fundgrube] mit einer sehr umfangreichen Sammlung von alten Zeitungen, die von der National Library of Australia, der Australischen Nationalbibliothek, eingerichtet wurde und betrieben wird. Bei meinen Recherchen stellte ich fest, dass jeden Monat mehr alte Zeitungen hinzugefügt wurden und so erlangte ich immer mehr Einblicke in die Zeit, die Reimers in Australien verbrachte. Und je mehr ich herausfand, umso mehr fühlte ich mich meinem Intendanten gegenüber verpflichtet dafür, mich über jemanden nachforschen zu lassen, der anscheinend doch überall, wohin er auch ging, auf verschiedene Weisen seine Spuren hinterlassen hatte.

Ich wandte mich an Steven Isserlis, der bei meinen Recherchen über den Aufenthalt von Reimers in Europa nicht nur mit Kontakten behilflich war, sondern mich auch sonst zu meinem Projekt generell anspornte.

Jetzt, wo einige Puzzleteile langsam Gestalt annahmen, entdeckte ich auch, dass das Leben dieses Menschen mehr Gesichtspunkte als nur den eines Musikers mit einer Verbindung zu Robert Schumann beinhaltete. Er war auch sonst ein talentierter Künstler; so fertigte er skurrile und lebhaft Zeichnungen an. Als junger Mann verdiente er sogar an Karikaturen, die veröffentlicht wurden. Während seiner Zeit in Leipzig zeichnete er Mitglieder des Gewandhausorchesters und später in Düsseldorf stellte er auf humorvolle Art Aspekte des Lebens in den benachbarten Städten und Dörfern dar. Seine Fähigkeiten als Bildhauer wurden schon früh erkannt. Reimers offenkundige Interes-

sen an Astronomie und das Leben im Allgemeinen machten mir den Eindruck, dass er ein wirklicher „Mann von Welt“ war. Auch sein Interesse an Spiritismus, das mit einer Ermutigung von Robert Schumann begann, entwickelte sich weiter und blieb die meiste Zeit seines Lebens über lebendig, beflügelt durch Reimers‘ begeisterungsfähige aber naive Persönlichkeit.

Nach seiner Zeit in Deutschland ging Reimers nach England, wo sich seine musikalische Karriere weiter entwickelte. Er kümmerte sich auch mit großer Begeisterung um seine anderen Interessen und wurde besonders auf dem Gebiet des Spiritismus bekannt, auch wenn er dort keine führende Rolle spielte. Er veröffentlichte sogar kleine Bücher über das Thema, mit eigenen Illustrationen auf dem Buchumschlag. Sehr bekannt (einige würden sagen berüchtigt) auf diesem Gebiet wurde er erst, als er nach Adelaide kam, wo er wegen seiner musikalischen und spiritistischen Aktivitäten als lokale Autorität galt. Das koloniale Adelaide war noch nicht fünfzig Jahre alt, als Reimers dort ankam und die musikalische Szene sich dort erst noch langsam entwickelte. Es muss großartig auf die Einheimischen gewirkt haben, jemanden in ihrer Mitte zu haben, der viele der bedeutenden europäischen Komponisten und Interpreten kannte und oft auch mit denen – meist noch über seine frühere Verbindung mit Robert Schumann – auf Du stand, Er war jemand, der mit Personen wie Brahms, Joseph Joachim und Clara Schumann Kammermusik gespielt hatte. Als Interpret war Reimers einfach als der beste Musiker in Adelaide anerkannt.

Er setzte sich für die Förderung des Spiritismus ein und fand schnell einen willigen Kontrahenten in einem jungen Mann von der CVJM [Christlicher Verein Junger Menschen], mit dem er bei Vorlesungen und in Zeitungen achtzehn Monate lang debattierte. In der Mitte der 1880er Jahre kannten die meisten Bürger von Adelaide den Namen Christian Reimers bereits sehr gut und hatten normalerweise ihre eigenen festen Überzeugungen über seine Aktivitäten in der einen oder anderen Richtung. Je mehr ich über diesen verblüffenden und aufrichtigen, jedoch auch unvollkommenen Menschen herausfand, umso sympathischer wurde er mir. Das ging so weit, dass es für mich ein Bedürfnis wurde, die vielen und unterschiedlichen Aspekte des

ungewöhnlichen Lebens von Christian Reimers aufzudecken und zu teilen. Im Laufe der Zeit kam ich zu dem Schluss, dass die Drehungen und Wendungen auf seinem Lebensweg sich großartig für einen Film eignen würden! Als endlich das Schumann-Fest des Orchesters stattfand, hatte ich genug Material, um einen Vortrag zu halten, was natürlich dem Ereignis noch einen weiteren Aspekt verlieh, genau wie es der Intendant erhofft hatte.

Seitdem sind ein paar Jahre vergangen, aber mein Interesse hat sich dabei nicht verringert, besonders da immer noch neue Einzelheiten über ihn auftauchten. Ich beschloss, in meinem Ruhestand das ganze Material in diesem Buch zusammenzutragen, so dass diese Geschichte nicht einfach unbeachtet bleiben würde.

Steven Isserlis scheint mit dem fertigen Buch zufrieden zu sein und hat auch ein Vorwort dafür geschrieben. Darin bemerkt er: „Dies ist ein besonderer Genuss für Leser mit allen möglichen Interessen: für all diejenigen, die begierig nach Einzelheiten über das Leben Robert Schumanns sind oder die etwas über Spiritismus im 19. Jahrhundert erfahren möchten oder für Historiker mit einem Interesse am Musikleben in Australien in den 1880er Jahren, oder einfach für alle, die eine packende, ergreifende und ungewöhnliche Geschichte mögen.“

Informationen über das Buch einschließlich der Karikaturen von Reimers, die nicht in der Publikation auftauchen, können auf der Website [www.http://christianreimers.wixsite.com/home](http://christianreimers.wixsite.com/home) oder auf Google unter „Reimers spirited performer“ gefunden werden. Exemplare des Buches sind über die erwähnte Website erhältlich bzw. können in Europa beim StadtMuseums Bonn (stadtmuseum@bonn.de) gegen Rechnung bestellt werden. Ebenso ist es im Museumsshop des Robert-Schumann-Hauses in Zwickau erhältlich. Ende dieses Sommers werde ich nach Europa kommen und am 29. August 2017 um 19 Uhr im StadtMuseum Bonn einen Vortrag über Reimers halten (auf Englisch, da mein Deutsch nicht gut genug ist!). Den Vortrag werde ich weiteres Mal am 12. September um 18 Uhr im Robert-Schumann-Haus in Zwickau halten. Beide Male wird ein Übersetzer anwesend sein.



Banner zum Klavierwettbewerb zu Ehren von Robert Schumann
in Magnitogorsk, 8.-10.11.2016

Schumann im Ural

*Thomas Synofzik**

Magnitogorsk ist eine im Südrural gelegene russische Stadt, die 1929 gegründet wurde und schnell zur weltgrößten Eisen- und Stahlproduktion avancierte. Die maßgeblich von dem deutschen Architekten Ernst May (1886–1970) mit entworfene Stadt¹ verteilt sich auf beide Seiten des Flusses Ural, hat somit einen europäischen und einen asiatischen Teil. Schon im November setzt die in der Regel sechsmonatige, schneereiche Winterperiode ein.

* Dr. Thomass Synofzik ist der Direktor des Robert-Schumann-Hauses Zwickau.

¹ Vgl. Elke Pistorius, May in Magnitogorsk – <http://www.moderne-regional.de/fachbeitrag-may-in-magnitogorsk/>

Vom 8. bis 10. November 2016 veranstaltete die knapp eine halbe Million Einwohner zählende Stadt einen Klavierwettbewerb zu Ehren Robert Schumanns für junge Pianisten bis zum Alter von 21 Jahren. Es gab eine Solo- und eine Kammermusikategorie. Die Wertungsspiele fanden im Staatlichen Konservatorium M. I. Glinka statt. Fernteilnehmer, die nicht vor Ort anreisen wollten, konnten auch durch Einsendung von Videoaufnahmen in einer separaten Wertung teilnehmen. Der Wettbewerb wurde in sechs Altersklassen ausgetragen.

Die Jury bestand aus Dr. Thomas Synofzik (Robert-Schumann-Haus Zwickau), Prof. Rustam Mansurovitch Gubaidullin (Ufa, Staatliche Akademie der Künste Z. Ismagilov), Prof. Juri Georgiewitch Pisarenko (Magnitogorsk) und Vera Petrowna Platnowa (Magnitogorsk).

Juri Pisarenko (*1929) wuchs seit seinem vierten Lebensjahr in Magnitogorsk auf und erhielt in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg seine pianistische Ausbildung am Tschaikowski-Konservatorium in Moskau; über Jahrzehnte unterrichtete er dann am Konservatorium in Magnitogorsk. Er ist Direktor der Vereinigung „Begabte Kinder – unsere Zukunft“ (Одарённые дети - наше будущее). Rustam Gubaidullin (*1946) schloss 1971 seine Klavierausbildung am Moskauer Konservatorium ab und wirkte dann mehrere Jahre an der Musik- und Theaterhochschule in Damaskus.

Klavierstücke aus Schumanns *Kinderszenen*, den *Albumblättern* und den *Novelletten* gehörten zu den Wahlpflichtstücken; darüber hinaus mussten eine Fuge von Johann Sebastian Bach und ein Sonatenhauptsatz z.B. von Mozart oder Beethoven vorgetragen werden. In der Kammermusikategorie gehörten bei den Gesangsvorträgen Lieder Schumanns zum Pflichtprogramm. Mit Hauptpreisen (Grand-Prix) bedacht wurden der zehnjährige Maksim Sacharov, die zwölfjährige Aljona Ishmetjeva, die 17-jährige Jana Lewandowskaja und die 21-jährige Evgenia Kasenova.

Im Rahmenprogramm gab es Vorträge von Thomas Synofzik (Schumann-Interpretation russischer Pianisten), Vera Platnowa (Die Persönlichkeit Schumanns in zeitgenössischen Erinnerungen), Nadjeshda Goroshko (Clara Schumann – Pianistin und Komponistin), Rustam Mansurovitch (Zur Frage der Formierung musikalischer Gedanken) und es gab ein Diskussionsforum zur musikalischen Jugendbildung in Deutschland und Russland.

Schumann in the Urals

*Thomas Synofzik**

Magnitogorsk is a Russian town situated in the southern Urals, which was founded in 1929 and where the world's biggest iron and steel production site rapidly evolved. The town, substantially co-designed by the German architect Ernst May (1886-1970)¹, is spread over both sides of the Ural River and thus has a European and an Asian part. The snowy winter period, generally lasting six months, starts as early as November.

Between 8th and 10th November 2016, the town with its barely half a million inhabitants organised a piano competition in honour of Robert Schumann for young pianists up to the age of 21. There was a solo and a chamber music category. Assessment auditions were held at the M. I. Glinka State Conservatoire. Remote participants who did not wish to travel to the location had the option of sending in video recordings for a separate assessment. The competition was conducted in six age groups.

The jury consisted of Dr Thomas Synofzik (Robert Schumann House in Zwickau), Professor Rustam Mansurovich Gubaydullin (Ufa, Z. Ismagilov State Academy of Arts), Professor Yuriy Georgevich Pisarenko (Magnitogorsk) and Vera Petrovna Platnova (Magnitogorsk). Yuriy Pisarenko (*1929) grew up in Magnitogorsk since the age of four and was trained as a pianist at the Tchaikovsky Conservatoire in Moscow in the years following World War II; he then taught at the Magnitogorsk Conservatoire for decades. He is the director of Association "Gifted Children – Our Future" (Одарённые дети – наше будущее). Rustam Gubaydullin (*1946) completed his piano training at the Moscow Conservatoire in 1971 and then taught for several years at the Damascus Music and Drama School.

* Dr Thomas Synofzik is the Director of the Robert-Schumann-Haus Zwickau. The translation of the report from German into English was done by Thomas Henninger.

¹ Cf. Elke Pistorius, May in Magnitogorsk – <http://www.moderne-regional.de/fachbeitrag-may-in-magnitogorsk/>



Dr Thomas Synofzik and the young artists and price winners

Piano pieces from Schumann's *Scenes from Childhood*, *Album Leaves* and *Novelettes* were part of the compulsory repertoire; in addition, a fugue by Johann Sebastian Bach and a sonata main movement, for instance, by Mozart or Beethoven, had to be performed. The chamber music category for vocal recitals included Schumann songs as part of the compulsory programme. First Prizes were awarded to ten-year-old Maksim Sakharov, twelve-year-old Alyona Ishmetyeva, seventeen-year-old Yana Levandovskaya and twenty-one-year-old Evgeniya Kasenova.

The framework programme included lectures by Thomas Synofzik (Schumann interpretation by Russian pianists), Vera Platnova (Schumann's personality in contemporary reminiscences), Nadezhda Goroshko (Clara Schumann – Pianist and composer), Rustam Mansurovich (The formation of musical thoughts), and there was a discussion form on musical education for young people in Germany and Russia.

60 Jahre Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau e.V.

*Ute Scholz**

Am 14. März 2017 haben die Zwickauer Schumannianer wieder einmal Grund zum Feiern, denn vor wieder gegründet.

Ursprünglich schon 1920 auf Initiative von Martin Kreisig, dem verdienstvollen Initiator des Schumann-Museums und Zwickauer Ehrenbürger, ins Leben gerufen, geriet die Gesellschaft nach 1933 immer mehr ins Fahrwasser der NS-Ideologie und wurde 1943 zudem in die Deutsche Robert-Schumann-Gesellschaft umbenannt. Somit war 1945 zunächst an eine unmittelbare Fortführung ihrer Arbeit nicht zu denken. *„Im Zuge der Entnazifizierung“*, so Ulrike Kienzle, *„wurde die Deutsche Robert-Schumann Gesellschaft (rechtlich also die alte Robert-Schumann-Gesellschaft von 1920) – ebenso wie andere vergleichbare Einrichtungen – von der neuen Regierung abgewickelt. [...]“* (Ulrike Kienzle, *Die Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt am Main (1956–2016). Zugleich ein Beitrag zur Geschichte der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau* (= „Mäzene, Stifter, Stadtkultur“ der *Frankfurter Bürgerstiftung in Zusammenarbeit mit der Cronstett- und Hynspergischen evangelischen Stiftung*, Bd. 14), Frankfurt am Main 2016, S. 49)

Aber es galt, nicht nur die materiellen Schäden des Krieges schnellstens zu beseitigen, sondern auch das kulturelle Leben wieder aufzubauen und die positiven Traditionen der Zeit vor der Machergreifung der Nationalsozialisten fortzusetzen. Das betraf auch die Pflege des Schumannschen Erbes. Nachdem bereits ein Jahr nach Kriegsende das Schumann-Museum im Juni 1946 wieder eröffnet wurde und das erste Schumannfest der Nachkriegszeit im darauf folgenden Jahr statt-

* Dr. Ute Scholz, wissenschaftliche Mitarbeiterin bei der Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf (Robert-Schumann-Gesamtausgabe), ist langjähriges Vorstandsmitglied und wissenschaftliche Sekretärin der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau e.V.

fand, bildete sich unter dem Namen Robert-Schumann-Gesellschaft zunächst eine Sektion in der Zwickauer Ortsgruppe des Kulturbundes, deren Eröffnungsfeier am 11. September 1949 stattfand. In der ersten, im Mai 1950 erschienenen Veröffentlichung der Gesellschaft konnte Georg Eismann, der damalige Direktor des Schumann-Museums und des 1956 eröffneten Robert-Schumann-Hauses, feststellen, dass seit Wiederaufnahme der offiziellen Tätigkeit im September 1949 ein großer Zuspruch für die Wiederbelebung der Gesellschaft zu verzeichnen war und zahlreiche Künstler und Wissenschaftler sich zur Mitarbeit bereit erklärt hätten (vgl. Abbildungen 1 und 2 auf Seite 118 und 119).

Auch die Zeitschrift *Musikforschung* rief in einem Bericht über die Neugründung der Gesellschaft alle früheren Mitglieder dazu auf, ihre Mitgliedschaft zu erneuern und die Schumann-Verehrer, Mitglied zu werden.

Die Robert-Schumann-Gesellschaft machte sich aber bei den politisch Verantwortlichen unbeliebt (vgl. hierzu die ausführlichen Recherchen von Ulrike Kienzle), wurde 1951 weitestgehend zu einem Arbeitskreis abgewickelt und damit quasi zu einem privaten Zirkel degradiert. Und so mußte Georg Eismann 1953 eine Anfrage, ob die Robert-Schumann Gesellschaft noch existiere, bedauernd verneinen. Gleichzeitig drückte er seine Hoffnung aus, dass es bald zu einer Wiedergründung kommen werde.

Die eigentliche Neugründung erfolgte aber erst fünf Jahre später. Der Plan, die Gesellschaft als selbständigen Verein bereits im Jubiläumsjahr 1956 wieder aufleben zu lassen, scheiterte durch den Tod des Dirigenten und designierten ersten Präsidenten Hermann Abendroth (1883–1956). Nachdem aber Ende 1956 die Frankfurter Museums-Gesellschaft die Absicht geäußert hatte, in Frankfurt am Main, wo es schon vor dem Krieg eine starke Ortsgruppe der früheren Zwickauer Gesellschaft gab, selbst eine Robert-Schumann-Gesellschaft zu gründen, wurde die Neugründung einer Zwickauer Gesellschaft sehr forciert, denn die Verantwortlichen im DDR-Kultusministerium sahen dies als ein dringend erforderliches Politikum an.

WESTSACHSEN-KULTUR-SPIEGEL

Der
Förderturm



Robert-Schumann-Sonderheft

M A I 1950

Georg Eismann, *Die Robert Schumann-Gesellschaft in Vergangenheit und Zukunft*, in: *Westsachsen-Kultur-Spiegel. Der Förderturm*. Robert-Schumann-Sonderheft, hrsg. vom Kulturbund zur Demokratischen Erneuerung Deutschlands, Mai 1950 ↑→

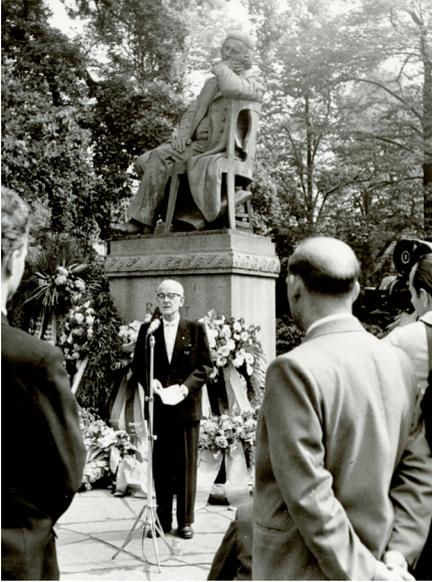
DIE ROBERT-SCHUMANN-GESELLSCHAFT IN DER VERGANGENHEIT UND ZUKUNFT

Die Schumann-Gesellschaft ist im Jahre 1920 gegründet worden. Verständlicherweise fiel auf Zwickau als der Geburtsstadt Schumanns und Stadt der Schumann-Erinnerungsstätten die Wahl als Gründungsort und Sitz der Gesellschaft. Die Anregung zur Gründung ging von dem hochverdienten Schöpfer und späteren Direktor des Zwickauer Schumann-Museums, Martin Kreisig (1856—1940), aus. Er war die Seele und treibende Kraft des Ganzen. Er griffen von dem Schumann-Wort: „Ohne Enthusiasmus wird nichts Rechtes in der Kunst zu Wege gebracht“, war er trotz vieler Enttäuschungen und Rückschläge unerschütterlich für die Sache Schumanns tätig und organisierte die Schumann-Gesellschaft als eine Schumann-Gemeinde, als eine Vereinigung von Freunden und Verehrern, die in- und außerhalb Deutschlands für Schumann und sein Werk warb und neue Freunde gewann. Kreisigs große Verdienste um das Schumann-Museum, die Schumann-Gesellschaft sowie als anerkannter Schumann-Forscher wurden später durch seine Ernennung zum Ehrenbürger der Schumann-Stadt Zwickau gewürdigt.

In den Jahrzehnten des Bestehens der Gesellschaft wurde eine überaus erfolgreiche Tätigkeit entfaltet. Mit viel Hingebung, Liebe und Idealismus waren die führenden Männer für die edle Sache tätig! Die alljährlich, meist am Geburtstag Schumanns stattfindende Jahreshauptversammlung brachte neben einem geschäftlichen Teil jedesmal eine Feierstunde, in der auch sehr oft namhafte auswärtige künstlerische und wissenschaftliche Kräfte zu Wort kamen. Waren es am Ende des ersten Jahres der Gesellschaft nahezu 200 Mitglieder, so stieg ihre Zahl nach und nach auf fast 700 an, eine Gemeinde, die sich nicht nur aus Deutschland, sondern auch aus vielen außerdeutschen Ländern erstellte. Ihre Bedeutung kennzeichnet die Tatsache, daß ihr sehr viele führende Persönlichkeiten des Kulturlebens angehörten, Komponisten wie Hans Pfitzner und Joseph Haas, die Dirigenten Artur Nikisch, Peter Raabe, Wilhelm Furtwängler, Hermann Abendroth und Georg Göhler, die Schumann-Biographen Hermann Abert, Hermann v.d.Pfordten und weitere Universitätsprofessoren, bekannte Pianisten (u. a. Max Pauer, Friedrich Wührer, Mary Wurm), namhafte Institutionen, wie die Brahms-Gesellschaft, die Frankfurter Museums-Gesellschaft, das Leipziger Gewandhaus sowie große öffentliche Bibliotheken und Verlagshäuser.

Im Dienste der Schumann-Forschung und zur Anregung der Mitglieder wurden an dieselben wissenschaftliche Einzelabhandlungen kostenlos gegeben. Ich nenne die wert- und verdienstvollen Arbeiten von Prof. Dr. Paul Frenzel über „Schumann und Goethe“, von Dr. Kurt Wagner „Schumann als Schüler und Abiturient des Zwickauer Gymnasiums“ sowie den von Martin Kreisig gefertigten Stammbaum Schumanns nebst biographischen Notizen. Des Weiteren wurde die Drucklegung verschiedener Doktorarbeiten über Schumann finanziell unterstützt. Besondere Verdienste erwarb sich die Gesellschaft durch den Ankauf aus dem kompositorischen und schriftstellerischen Nachlaß Schumanns, den dessen inzwischen verstorbene Töchter in der Schweiz, Marie und Eugenie, verwalteten. Diese Neuerwerbungen kamen als Leihgaben an das Schumann-Museum.

Eine der vornehmsten Aufgaben der Gesellschaft war, die Schumannsche Kunst durch Veranstaltung von Schumann-Festen im Volke lebendig zu erhalten. Bereits zwei Jahre nach Gründung der Gesellschaft kam 1922 nach langjähriger Pause — das letzte Schumann-Fest war 1910 zur Jahrhundertfeier von Schumanns Geburtstag gewesen — wieder ein Schumann-Fest zustande, dessen Trägerin trotz wirtschaftlich schwerer Zeit die Gesellschaft war. Es folgten dann in immer kürzeren Abständen die Schumann-Feste der Jahre 1929, 1935 (das große Stadtfest „800 Jahre Zwickau — 125 Jahre Robert Schumann“), 1936, 1938, 1940, 1942, 1943, 1944. Das Schumann-Fest 1935 wurde, wie die Feste nach dem Krieg (1947 und 1948), von der Stadtverwaltung durchgeführt. Alle diese Musikfeste trugen ihr besonderes Gepräge, und immer wieder zeigten sie ihre unverminderte Anziehungskraft. Im Laufe der Jahre weilten die bedeutendsten Interpreten Schumannscher Kunst in Zwickau und bereiteten ihren Hörern unvergeßliche Erlebnisse. Seit 1936 ging man dazu über, das zeitgenössische Schaffen mit einzubeziehen, um ganz im Sinne Schumanns, der bekanntlich Chopin und später Brahms als kommende große Erscheinungen in die Musikwelt einführte, dem gesunden musikalischen Fortschritt Raum zu geben. Eine weitere Neuerung bestand darin, auch berühmte auswärtige Orchester zu verpflichten. So erlebten wir hier die Philharmonischen Orchester aus Berlin, Dresden und Prag unter bekannten deutschen Dirigentenpersönlichkeiten. Soweit in aller Kürze der Rückblick und die Kennzeichnung der bisherigen Tätigkeit der Gesellschaft!



Karl Laux, Präsident der Robert-Schumann-Gesellschaft, vor dem Robert-Schumanndenkmal am Schwanenteich 1960

Auf der Gründungsveranstaltung, die schließlich am 14. März 1957 stattfand, wurde der Dresdner Musikwissenschaftler Prof. Dr. Karl Laux (1896–1978) zum Präsidenten und der damalige Volkskammerpräsident Johannes Dieckmann zum Ehrenpräsidenten gewählt. Generalsekretär wurde Herbert Schulze vom Deutschen Verlag für Musik in Leipzig, der diese Funktion bereits in dem für das Schumannfest 1956 gegründeten Schumann-Komitee, das am 1. September aufgelöst worden war, inne hatte. Die Hauptarbeit lastete aber auf Georg Eismann, dem Leiter der Geschäftsstelle.

Im Vorfeld der Gründung der neuen Gesellschaft wies er darauf hin, „daß die 1920 gegründete Gesellschaft bereits 1949 wiederbegründet worden und eigentlich im Bewußtsein aller Schumannfreunde existent war“ (Ulrike Kienzle, *Die Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt am Main (1956–2016). Zugleich ein Beitrag zur Geschichte der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau*, a.a.O., S. 137).

Somit gab es nun in Deutschland zwei Schumann-Gesellschaften – eine in Ost- und eine in Westdeutschland. Beide haben anfangs sehr eng zusammengearbeitet und sahen sich selbst nicht als konkurrierende Vereinigungen. Dafür spricht auch die Tatsache, dass der Vorsitzende der Frankfurter dem Vorstand der Zwickauer Gesellschaft angehörte. Das änderte sich aber entschieden nach 1961. Nun war an eine kooperative Zusammenarbeit nicht mehr zu denken. Das Ministerium für Kultur verweigerte in der Folge sogar, den Vorsitzenden der Frankfurter Gesellschaft zu den Mitgliederversammlungen nach

Zwickau einzuladen. Schließlich war es Bürgern aus der BRD verwehrt, der Zwickauer Schumann-Gesellschaft beizutreten. Dennoch versuchten beide Gesellschaften, die Verbindung aufrechtzuerhalten. Davon zeugen gegenseitige Einladungen, die im Schriftwechsel der Zwickauer Robert-Schumann-Gesellschaft überliefert sind. Nach der politischen Wende 1989 konnten die Kontakte zu der Frankfurter Gesellschaft wieder intensiviert werden.

Diese staatlich verordnete Abgrenzung während der DDR-Ära von den Schumann-Freunden in Westdeutschland – die sich seit 1956 in der Frankfurter „Tochtergesellschaft“, später auch in der Düsseldorfer Gesellschaft zusammenfanden, machte letztlich die Zwickauer Gesellschaft zwangsweise zu einer reinen DDR-Vereinigung. Dass trotzdem die Atmosphäre der Zwickauer Musikfeste und -wettbewerbe eine weltoffene und freundlich-aufgeschlossene blieb, wurde von allen Besuchern dieser Ereignisse dankbar gewürdigt.



Martin Schoppe (+ 1998), der langjährige Direktor des Robert-Schumann-Hauses Zwickau und Gerd Nauhaus (links im Bild), sein Nachfolger in dieser Funktion und heutiger Ehrenvorsitzender der Robert-Schumann-Gesellschaft, die die Geschehnisse der Zwickauer Gesellschaft entscheidend mitgeprägt haben, 1991 beim Schumannwettbewerb.

Seit 1990 ist die Robert-Schumann-Gesellschaft eingetragener Verein und öffnete sich für Mitglieder aus aller Welt. Heute zählen zum Kreis der Mitglieder neben Musikfreunden aus Zwickau, Sachsen und ganz Deutschland namhafte Künstler und Musikwissenschaftler, u.a. aus Argentinien, Belgien, Dänemark, China, Israel, Japan, Russland, Frankreich, Großbritannien, Mexiko, Kanada, Südkorea, Österreich, der Schweiz und den USA. Der erste Präsident Karl Laux stand der Zwickauer Schumann-Gesellschaft bis 1976 vor. Seine Nachfolger waren Dieter Zechlin, Martin Schoppe, Helmut Loos, Albrecht Hofmann und Gerd Nauhaus, heutiger Ehrenvorsitzender der Gesellschaft. Derzeit

leitet der Leipziger Pianist und Hochschullehrer Dietmar Nawroth die Gesellschaft. Die Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau hat, wie Martin Schoppe in seiner Festansprache zum 40jährigen Jubiläum 1997 betonte, „*Gutes bewirkt*“. *„Was immer auf den Weg zu bringen war, hat sie unterstützt, alle musikalisch-künstlerischen Ereignisse, jede wissenschaftliche Konferenz.“*

Zu den wichtigsten Aktivitäten der Schumann-Gesellschaft, dem Förderverein des Robert-Schumann-Hauses, zählt neben der Durchführung von Konzerten – darunter in Kooperation mit dem Theater Plauen-Zwickau eine jährliche „Schumann-Gala“ mit historischem Programm – die Mitgestaltung der seit 1963 in Zwickau beheimateten Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerbe für Klavier und Gesang die Durchführung von Vorträgen und der wissenschaftlichen Arbeitstagungen zu Fragen der Schumannforschung, deren Ergebnisse in der Reihe „Schumann-Studien“ im Studio Verlag Sinzig veröffentlicht werden. Die zu dieser Reihe erscheinenden Sonderbände werden von Gerd Nauhaus betreut.

SCHUMANN STUDIEN 11



ROBERT-SCHUMANN-GESELLSCHAFT ZWICKAU

STUDIO ● VERLAG

Schumann Studien 11, Sinzig 2015. Der bisher letzte in der Reihe Schumann Studien erschienene Band enthält die Beiträge der 20. Wissenschaftlichen Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung, Zwickau, 21.–24. Januar 2010



Schumannpreisträger 2015: Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf e.V.

Auch in die Verleihung des Robert-Schumann-Preises, der von 1964 bis 2002 jährlich und seit dieser Zeit alle zwei Jahre von der Stadt Zwickau an Interpreten, Musikwissenschaftler und musikalische Institutionen vergeben wird, die sich besondere Verdienste um die Verbreitung der musikalischen Werke oder die Erforschung von Leben und Schaffen Robert Schumanns erworben haben, ist die Gesellschaft involviert und erarbeitet die Kandidatenvorschläge. Zu den Schumann-Preisträgern gehören u.a. Georg Eismann, Karl Laux, Swjatoslaw Richter, Peter Schreier, Dietrich Fischer-Dieskau, Nancy B. Reich und Alfred Brendel, Daniil Barenboim und Margit McCorkle. Als letzter bisheriger Preisträger wurde 2015 die Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf e.V. geehrt. In diesem Jahr wurde dem Schweizer Oboisten Heinz Holliger diese Auszeichnung zuerkannt.

Ein wichtiger Bestandteil der Arbeit der Robert-Schumann-Gesellschaft ist die Arbeit mit und für ihre Mitglieder. So gibt es jährlich Studienfahrten „auf den Spuren Robert und Clara Schumanns“, die u. a. nach Leipzig, Dresden, Asch und Bad Elster, Altenburg und Bayreuth führten sowie ein öffentliches Weihnachtskonzert mit einer anschließenden Weihnachtsfeier der Gesellschaftsmitglieder.



Studienfahrt von Mitgliedern der Robert-Schumann-Gesellschaft 2015 nach Altenburg

Den 60. Jahrestag ihrer Wiedegründung begeht die Gesellschaft am 18. März 2017 mit einem Konzert mit dem in Zwickau bekannten und beliebten französischen Pianisten Yves Henry (1. Preisträger des XV. Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerbs 1981 und inzwischen Jury-Mitglied beim Schumann-Wettbewerb).

60 years of the Robert Schumann Society in Zwickau

*Ute Scholz**

On 14th March 2017, the Schumannians of Zwickau will have yet another reason to celebrate, as the Robert Schumann Society in Zwickau was re-established 60 years ago.

Originally set up as early as 1920 on the initiative of Martin Kreisig, the meritorious initiator of the Schumann Museum and Honorary Citizen of Zwickau, the Society was gradually caught up by the tide of National Socialist ideology after 1933 and additionally renamed into German Robert Schumann Society in 1943. Hence, there was no way to think about any direct continuation of its work in 1945 to start with. Ulrike Kienzle wrote on this subject: *“In the course of denazification, the German Robert Schumann Society (that is, legally the old Robert Schumann Society of 1920) was liquidated by the new government, just as other comparable institutions [...]”* (Ulrike Kienzle, *Die Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt am Main (1956–2016). Zugleich ein Beitrag zur Geschichte der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau* (= „Mäzene, Stifter, Stadtkultur“ der Frankfurter Bürgerstiftung in Zusammenarbeit mit der Cronstett- und Hynspersischen evangelischen Stiftung [*The Robert Schumann Society in Frankfurt am Main (1956-2016). At the same time a contribution to the history of the Robert Schumann Society in Zwickau* (= “Patron, Founder, Urban Culture” of the Frankfurt Citizens’ Foundation with the collaboration of Evangelical Foundation Cronstetten and Hynspersg, vol. 14), Frankfurt am Main, 2016, p. 49)

The concern was not only to eliminate the material damage caused by the war as quickly as possible but, above all, to rebuild cultural life and to continue the positive traditions from the time before the

* Dr Ute Scholz, research assistant at the Robert Schumann research centre Düsseldorf (New Edition of Robert Schumann’s collected works), is a long-time member of the association’s board and the scientific secretary of the Robert Schumann Society Zwickau. The translation of her report from German into English was done by Thomas Henninger.

seizure of power by the National Socialists. This also applied to the cultivation of Schumann's legacy. When, only one year after the end of the war, the Schumann Museum was reopened in June 1946 and the first Schumann Festival of the post-war period could take place the year after, a section under the name of Robert Schumann Society was first founded within the local Zwickau group of the Cultural Association, which had its opening ceremony on 11th September 1949. In the first publication of the Society, appeared in May 1950, Georg Eismann, then Director of the Schumann Museum and of the Robert Schumann House, to be opened in 1956, noticed that the idea of a revival of the Society had been very well received since the resumption of its official activity in September 1949, and also that numerous artists and scholars had declared their willingness to cooperate.

In a report on the re-establishment of the Society, magazine *Musikforschung* [*Music Research*] also called on all former members to renew their membership and on Schumann fans to become members. The Robert Schumann Society became, however, unpopular with those politically in charge (cf. on this matter the extensive research by Ulrike Kienzle), was largely reduced to a working group in 1951 and thus basically degraded to a private circle. So, in 1953, when asked whether the Robert Schumann Society was still in existence, Georg Eismann regretfully had to answer in the negative. At the same time, he expressed his hope that some kind of re-foundation would materialise.

The actual re-establishment, however, took place only five years later. The plan to revive the Society as an independent association as early as the anniversary year in 1956 failed due to the death of the conductor and designated first Chairman Hermann Abendroth (1883-1956). However, at the end of 1956, when the Frankfurt Museum Society expressed its intentions to found itself a Robert Schumann Society in Frankfurt am Main where there had been a strong local group of the former Zwickau Society from before the war, the new foundation of a Society in Zwickau was very much pushed by the fact that the people in charge at the GDR Ministry of Culture viewed this as a crucial political issue. At the founding event which finally took place on 14th March 1957, the Dresden musicologist Professor Karl Laux (1896-1978) was elected Chairman and the then President of the People's Chamber Jo-

hannes Dieckmann was elected Honorary Chairman. Herbert Schulze from the German Publishing House for Music in Leipzig, who had already held this function within the Schumann Committee, founded in 1956 for the Schumann Festival in 1956, later dissolved on 1st September, became Secretary General.

The bulk of the work, however, was left with Georg Eismann, Head of Office. In the run-up to the foundation of the new Society, he mentioned “*that the Society founded in 1920 had been re-established as early as 1949 and was actually existent in the consciousness of all Schumann friends*” (Ulrike Kienzle, *Die Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt am Main (1956–2016). Zugleich ein Beitrag zur Geschichte der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau*, l.c., p. 137). So, there were now two Schumann Societies in Germany, one in East and one in West Germany. Initially, they both cooperated very closely and did not view themselves as competing associations. This was further supported by the fact that the Chairman of the Frankfurt Society was a member of the Board of the Zwickau Society. This, however, changed radically after 1961. From now on, cooperative collaboration was no longer conceivable. The Ministry of Culture subsequently even refused to invite the Chairman of the Frankfurt Society to the general meetings in Zwickau. Eventually, FRG citizens were denied the right to join the Schumann Society in Zwickau. Still, both Societies tried to somehow maintain the contact. This is witnessed by mutual invitations which were handed down in the correspondence of the Robert Schumann Society in Zwickau. After the political turn in 1989, contacts with the Frankfurt Society could again be intensified. This government-imposed delimitation during the GDR era from the Schumann friends in West Germany, who since 1956 had gathered in the Frankfurt “subsidiary”, later also in the Düsseldorf Society, eventually and inevitably turned the Zwickau Society into a pure GDR Association. The fact that the atmosphere of the Music Festivals and Competitions in Zwickau remained nonetheless cosmopolitan, friendly and open-minded was gratefully appreciated by all visitors to these events.

Since 1990, the Robert Schumann Society has been a registered association and open to members from around the world. Today, in addition to music lovers from Zwickau, Saxony and all over Germa-

ny, members include well-known artists and musicologists, inter alia, from Argentina, Belgium, Denmark, China, Israel, Japan, Russia, France, Great Britain, Mexico, Canada, South Korea, Austria, Switzerland and the USA.

The first Chairman, Karl Laux, headed the Schumann Society in Zwickau until 1976. His successors were Dieter Zechlin, Martin Schoppe, Helmut Loos, Albrecht Hofmann and Gerd Nauhaus, present-day Honorary Chairman of the Society. Currently, the Leipzig pianist and professor Dietmar Nawroth is heading the Society. As Martin Schoppe highlighted in his address on the occasion of the 40th anniversary in 1997, the Robert Schumann Society in Zwickau *“did a good job”*. *“It supported whatever had to be got off the ground, all musical and artistic events, every academic conference”*.

In addition to arranging concerts, including annual “Schumann galas” with historical programmes in cooperation with the Plauen-Zwickau Theatre, the main activities of the Schumann Society, which is an association of friends of the Robert Schumann House, relate, inter alia, to co-organising the International Robert Schumann Competitions for Piano and Singing domiciled in Zwickau since 1963, as well as organising lectures and academic conferences on issues of Schumann research the results are published in the series “Schumann-Studien [Schumann Studies]” by publisher Studio Verlag in Sinzig. Special volumes published in this series are looked after by Gerd Nauhaus.

The Society is also involved in and handles candidate proposals for the award of the Robert Schumann Prize which has been presented between 1964 and 2002 on an annual basis and since then every two years by the town of Zwickau to interpreters, musicologists and music institutions who have earned special merit in promoting the musical works or in researching the life and creative work of Robert Schumann. Winners of the Schumann Prize have included, inter alia, Georg Eismann, Karl Laux, Svyatoslav Rikhter, Peter Schreier, Dietrich Fischer-Dieskau, Nancy B. Reich, Alfred Brendel, Daniien Barenboim and Margit McCorkle. The latest prize winner has been the Robert Schumann Research Centre in Düsseldorf (registered association) in 2015. 2017, the Prize will be awarded to the Swiss oboist Heinz Holliger.

An important part of the work of the Robert Schumann Society is working with and for its members. So, for example, study trips “*in the footsteps of Robert and Clara Schumann*” are organised every year, taking members, inter alia, to Leipzig, Dresden, Asch, Bad Elster, Altenburg and Bayreuth, and there was also a public Christmas concert with an ensuing Christmas celebration for the members of the Society.

The Society will celebrate the 60th anniversary of its re-establishment on 18th March 2017 with a concert by the French pianist Yves Henry, well-known and popular in Zwickau, who was the First Prize Winner at the 15th International Robert Schumann Competition in 1981 and is by now a jury member for the Schumann Competition.

SCHUMANN STUDIEN 11



ROBERT-SCHUMANN-GESELLSCHAFT ZWICKAU

STUDIO ● VERLAG

Schumann Studies 11, Sinzig 2015. The latest volume in the series Schumann Studies includes the papers of the twentieth Academic Conference on issues of Schumann research, Zwickau, held between 21st and 24th January 2010



Ute Scholz und Gerd Nauhaus, die Initiatoren der Zwickauer Schumann-Gala, vor der Jubiläumsgala 2016 (Foto Andreas Wohland, Zwickau)

10 Jahre Schumann-Gala in Zwickau

Ute Scholz

Wie kann man nach einem so ereignisreichen Schumannjahr wie 2006, in dem der 150. Todestag Robert Schumanns begangen wurde, wieder Höhepunkte für Schumannaner und Liebhaber des Komponisten schaffen – ausgenommen die Vorfreude auf das nächste Schumannjahr, das 2010 anlässlich des 200. Geburtstags des Komponisten bevorstand? Diese Frage stellte sich 2007 die Zwickauer Robert-Schumann-Gesellschaft. Neben den Konzerten und Ausstellungen, die über das ganze Jahr im Robert-Schumann-Haus stattfinden, sollte es etwas Besonderes sein, um das Interesse an Robert Schumann in seiner Geburtsstadt wach zu halten und zu fördern. Und tatsächlich gab es 2007 in Zwickau in Sachen Schumann wieder einen Grund zum Feiern, denn vor damals 160 Jahren hatte das weltweit erste Schumannfest in Anwesenheit und unter aktiver Mitwirkung von Robert und Clara Schumann stattgefunden. Dieses am 10./11. Juli 1847 (vgl. das Programm für den 10. Juli 1847 auf den Seiten 132 und 133) veranstaltete Musikfest war einerseits der Beginn einer bis heute währenden intensiven Pflege des Schumannschen Erbes in Zwickau, andererseits war es Schumanns letzter Aufenthalt in seiner Geburtsstadt.

Mit einem großen Konzert im Zwickauer Gewandhaus *zum Besten der Nothleidenden im Obergebirge*, wie es auf dem Konzertprogramm heißt, und einem Freiluftkonzert am darauffolgenden Tag wurde es zu einem nachhaltigen Erfolg. „*Dieser Zwickauer Aufenthalt*“, so der Clara Schumann-Biograph Berthold Litzmann, „*gestaltete sich zu einer Huldigungsfeier von Schumanns Vaterstadt für ihren großen Sohn, die die freundlichsten und ergebnissten Eindrücke in beiden zurückließ. Es war ein Familienfest im großen Stil mit dem ganzen intimen und herzlichen Charakter einer solchen Feier, nur daß hier die Familie sich aus allen musikfreudigen Seelen der Stadt zusammensetzte.*“ (Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 2, *Ehejahre 1840–1856*, Leipzig ²1906, S. 167)

Concert

zu III

Besten der Nothleidenden im Obergebirge

Sonnabend, den 10. Juli 1847,

im Saale des Gewandhauses zu Zwickau.

I. THEIL.

- 1) **Sinfonie** v. *Robert Schumann* (C dur).
- 2) **Scene und Arie** aus „Figaro“, v. *Mozart*.

Und Susanne kommt nicht? Ach was heisst das? Wüsst' ich nur, wie mein Gatte den Antrag angenommen. Kühn scheint es immer, was ich heut' wagen will. Der Graf ist heftig, voll von Misstrau'n; er wird toben. Allein was thut's? Ich wechle meine Kleider, ich nehme die von Susannen, sie nimmt die meinen. Und die Nacht ist uns günstig o Himmel! Zu welch' einer niedrigen Rolle bin ich gezwungen durch des Gatten Schuld! Er macht mir unerhörte Pein; hintergeht mein ihm treues Herz, und darf noch eifern? Einst war ich angebetet, dann verabsäumt und nun betrogen. Jetzt muss ich gar zu unwürdigen Künsten schreiten!

Nur zu flüchtig bist du verschwunden
Freundevolle, o selbge Zeit!
Hin sind jene Rosenstunden,
Treuer Liebe nur geweiht.
O dass noch für den Verbrecher
Dieses Herz so zärtlich spricht!

Schone seiner, grosser Rächer,
Strafe seinen Meineid nicht!
Liebe führ', ach! aus Erbarmen
Ihn an meine Brust zurück.
Stehst du mir nicht bei, mir Armen,
O dann stirbt mein ganzes Glück!

- 3) **Concert** für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters von *Robert Schumann*, vorgetragen von Frau *Clara Schumann*.

II. THEIL.

- 1) **Ouverture** zum „Wasserträger“, v. *Cherubini*.
- 2) **Lieder** am Pianoforte.

- 1) **Die junge Nonne**, v. *Franz Schubert*.

Wie braust durch die Wipfel der heulende Sturm!
Es klirren die Balken, es zittert das Haus,
Es rollt der Donner, es leuchtet der Blitz,
Und finster die Nacht, wie das Grab.
Immerhin, so tobt' es auch jüngst noch in mir.

Programm des Zwickauer Benefizkonzertes vom 10. Juli 1847 aus der Programmsammlung Clara Schumanns, Seite 1, Archiv des Robert-Schumann-Hauses Zwickau

Es brauste das Leben, wie jetzo der Sturm,
 Es bebten die Glieder, wie jetzo das Haus,
 Es flammte die Liebe, wie jetzo der Blitz,
 Und finster die Brust, wie das Grab,
 Nun tobe du wilder, gewalt'ger Sturm,
 Im Herzen ist Friede, im Herzen ist Ruh,
 Des Bräutigams harret die liebende Braut,
 Gereinigt in prüfender Gluth, der ewigen Liebe getraut.
 Ich harre, mein Heiland! mit sehndem Blick,
 Komm, himmlischer Bräutigam, hole die Braut,
 Erlöse die Seele von irdischer Haft,
 Horch, friedlich ertönt das Glücklein vom Thurm!
 Es lockt mich das süsse Getön
 Allmächtig zu ewigen Höh'n,
 Alleluja!

2) **Suleika**, v. Göthe, componirt v. F. Mendels-
 sohn-Bartholdy.

Was bedeutet die Bewegung?
 Bringt der Ost mir frohe Kunde?
 Seiner Schwingen frische Regung
 Kühlet des Herzens tiefe Wunde,
 Kosend spielt er mit dem Staube,
 Jagt ihn auf in leichte Wölkchen,
 Treibt zur sichern Rebenlaube,
 Der Insekten frohes Völkchen.

Lindert sanft der Sonne Glühen,
 Kühlet auch mir die heissen Wangen,
 Küsst die Reben noch im Fliehen,
 Die auf Feld und Hügel prangen.

Und mir bringt sein leises Flüstern
 Von dem Freunde tausend Grüsse;
 Eh' noch diese Hügel düstern,
 Grüssen mich wohl tausend Küsse.

Und so kannst du weiter ziehen!
 Diene Freunden und Betrübten.
 Dort wo hohe Mauern glühen,
 Find' ich bald den Vielgeliebten,
 Ach die wahre Herzenswunde,
 Liebeshauch, erfrisches Leben
 Wird mir nur aus seinem Munde,
 Kann mir nur sein Athem geben.

3) **Lied zum Abschied**, v. Freih. v. Feuchters-
 leben, für Chor mit Begleitung von Blasinstru-
 menten, componirt v. *Robert Schumann*.

Es ist bestimmt in Gottes Rath,
 Dass man von Liebsten, was man hat,
 Muss scheiden.
 Wiewohl doch nichts im Lauf der Welt
 Dem Herzen ach! so sauer fällt,
 Als Scheiden.

So dir geschenkt ein Blümlein was,
 So thu' es in ein Wasserglas,
 Doch wisse:
 Blüht morgen dir ein Röslein auf,
 Es welkt wohl schon die Nacht darauf,
 Das weisse.

Und hat dir Gott ein Lieb bescheert,
 Und hältst du sie recht innig werth
 Die Deine,
 Es wird wohl wenig Zeit nur sein,
 So lässt sie dich so gar allein,
 Dann weine.

Nun musst du mich auch recht versteh'n,
 Wenn Menschen aus einander geh'n,
 So sagen sie: auf Wiederseh'n.

- 4) a) **Fuge** v. J. S. Bach,
 b) **Lied ohne Worte**, v. F. Men-
 delssohn-Bartholdy,
 c) **Fantasie** v. F. Liszt,
- } vorgetragen
 v. Frau
Clara
Schumann.

Ebenso wie das Benefizkonzert am 10. Juli war auch das Freiluftkonzert an den Bergkellern am 11. Juli, an dem auch der 1843 gegründete und heute noch bestehende Zwickauer Männergesangsverein „*Liederkrantz*“, teilnahm, ein wirkliches Ereignis für Zwickau. „*Als Robert und Clara Schumann über die Bierbrücke kamen, so das Zwickauer Wochenblatt, wurden sie mit einem dreimaligen Orchestertusch und lauten Lebehochrufen empfangen. Überall streckten sich ihnen die Hände entgegen, viele Tausende Menschen wallten auf und nieder, dem Künstlerpaar wurde allgemein gebuldigt.*“ Der beachtliche Erlös der Konzerte kam den Bedürftigen in Geyer und im Vogtland zugute. Am 13. Juli reiste das Ehepaar Schumann sehr bewegt nach Dresden zurück.

Im Gedenken an dieses Ereignis ergriffen die Wissenschaftliche Sekretärin der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau Ute Scholz und der heutige Ehrenvorsitzende Gerd Nauhaus mit der Wiederaufführung des Konzertes vom 10. Juli 1847 am 27. September 2007 an historischer Stätte im Zwickauer Gewandhaus die Initiative zur ersten Schumann-Gala.

Mit großzügiger Unterstützung des Theaters Plauen-Zwickau wurde unter der Leitung des damaligen Generalmusikdirektors Georg Christoph Sandmann das vollständige historische Programm mit Robert Schumanns 2. Sinfonie op. 61, seinem Klavierkonzert op. 54, gespielt von dem in Zwickau gut bekannten Pianisten Tobias Koch, der auch Solostücke von Johann Sebastian Bach, Felix Mendelssohn Bartholdy und Franz Liszt vortrug, Liedern von Franz Schubert und F. Mendelssohn Bartholdy sowie einer Arie aus Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Hochzeit des Figaro*, interpretiert von Katrin Kappusch und Zaruhi Stamboltsyan, Schumanns Chorstück *Beim Abschied zu singen*, das anlässlich des Musikfestes 1847 in Zwickau uraufgeführt wurde, sowie die Ouvertüre zu Luigi Cherubinis *Der Wasserträger* wiederaufgeführt.

Mit diesem Konzert sollte ein weiteres wichtiges Zeichen bei der Pflege des Schumannschen Erbes in Zwickau gesetzt und die 1847 begonnene Tradition, den Komponisten in seiner Geburtsstadt zu ehren, wiederbelebt werden. Und ebenso wie 1847 war auch die 1. Schumann-Gala eine Benefizkonzert. Für die weitere Förderung und



Der Pianist Tobias Koch bei der ersten Schumann-Gala mit dem Philharmonischen Orchester des Theater Plauen Zwickau am 27. September 2007 (Foto Ute Scholz, Zwickau)

Unterstützung der Schumannpflege in Zwickau kam der Erlös des Konzertes der Robert-Schumann-Gesellschaft, dem Förderverein des Robert-Schumann-Hauses, zugute. Und ebenso wie 1847, als mit dem Erlös die „*Nothleidenden Brüder im Obergebirge*“, die von einer Mißernte heimgesucht worden waren, unterstützt wurden, waren bei den Spenden „*der Mildthätigkeit auch keine Grenzen*“ gesetzt.

Das Publikumsinteresse in dem fast vollständig gefüllten Saal des Gewandhauses war groß, und das Konzert wurde ein voller Erfolg. Danach dauerte es nicht lange bis die Frage und der Wunsch nach der Wiederholung eines solchen Konzertes laut wurden. Und so faßten nach dem so erfolgreichen Auftakt das Theater Plauen–Zwickau und die Robert-Schumann-Gesellschaft wenige Wochen nach dem Konzert den Entschluß, auch 2008 wieder eine Schumann-Gala zu

Theater Plauen-Zwickau
Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau e.V.

Donnerstag, 27. September 2007, 19.30 Uhr
im Gewandhaus Zwickau

1847 Schumann-Gala 2007

Fest- und Benefizkonzert
zum 160. Jahrestag
des 1. Schumannfestes in Zwickau

Wiederaufführung des Programms vom Konzert
am 10. Juli 1847,
das unter Mitwirkung von
Robert und Clara Schumann
stattfand

Der Erlös des Benefizkonzertes kommt der Robert-Schumann-
Gesellschaft Zwickau e.V. und dem Robert-Schumann-Haus zugute

Bei über den Eintritt hinausführenden Spenden
sind wie bereits 1847
„der Milthätigkeit keine Grenzen“ gesetzt.

Programm der 1. Schumann-Gala 2007

veranstalten gemäß dem Motto „Nach der Gala ist vor der Gala“, das sich bis heute bei den Organisatoren erhalten hat. In der Zwickauer *Freien Presse* vom 28. August 2008 heißt es zur Weiterführung dieser Konzertreihe: *„Beim ersten Mal vor einem Jahr war sie eine erfolgreiche Premiere, jetzt soll sie zu einer Tradition, einer Institution werden; die Schumann-Gala. Unter diesem Etikett werden nach dem Willen der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau und des Theaters Plauen-Zwickau künftig jedes Jahr einmal Abendveranstaltungen ganz besonderer Art stattfinden.“*

Aus diesem Vorhaben hat sich bis 2016 eine nunmehr 10jährige Tradition entwickelt, die hoffentlich noch viele Jahre weiterbestehen wird. Die Schumann-Gala Ende September, Anfang Oktober ist mittlerweile ein fester Termin im Zwickauer Konzertkalender geworden. Die Gründe, warum sie sich so etablieren konnte, sind vielfältig. Vor allem liegt es wohl an der Programmkonzeption, die sich gegenüber „normalen“ Sinfoniekonzerten unterscheidet. An den Gala-Abenden werden Konzerte, die in der Biographie Robert Schumanns oder der Rezeptionsgeschichte seiner Werke zu Lebzeiten und seit dem Tod des Komponisten eine besondere Bedeutung hatten, exakt mit dem vollständigen Programm wieder aufgeführt, das seinerzeit auch erklang. Lediglich in der Programmabfolge werden gegebenenfalls Änderungen vorgenommen. Aus dieser Konzeption ergibt sich ein besonderer Reiz. Die Entwicklung des Konzertwesens führte im 19./20. Jh. zu wesentlichen Veränderungen in der Gestaltung von Sinfoniekonzerten. Heute sind solistische Vokalwerke wie Lieder und Arien sowie instrumentale Solostücke in der Regel nicht mehr deren Bestandteil. Die Wiederaufführung dieser abwechslungsreichen historischen Programme findet großen Anklang – auch bei jüngeren Konzertbesuchern. Nur einmal wurde dieses Konzept leider unterbrochen: 2011 sollte das Festkonzert anlässlich der Einweihung des Zwickauer Schumanndenkmals vom 9. Juni 1901 mit Schumanns Klavier- und Violinkonzert wiederaufgeführt werden. Aber sowohl 1901 als auch 2011 stand das Konzert unter keinem guten Stern. Wie aus zeitgenössischen Berichten hervorgeht, gab es bereits 1901 Probleme mit der Aufführung von Schumanns Klavierkonzert op. 54. So reiste laut Mitteilung der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom 26. Juni 1901 der Pianist Moriz Rosenthal, der ursprünglich das Klavierkonzert spie-

Dritte Aufführung.

Sonntag, den 9. Juni, nachmittags 5 Uhr:

Festkonzert.

Leitung: Herren Prof. Dr. Joseph Joachim aus Berlin,
Prof. Dr. Carl Reinecke aus Leipzig,
Kirchenmusikdirektor R. Vollhardt,

Soli: Herr Prof. Dr. Joseph Joachim aus Berlin.
Herr Moriz Rosenthal aus Wien.

Chor: Der Lehrgesangsverein zu Zwickau.

Orchester: Die Herren vom Joachim- und Petri-Quartett, Mitglieder des Stadtmusikcorps, der Militärkapelle in Zwickau, 36 auswärtige Künstler (Mitglieder des Theater- und Gewandhaus-Orchesters zu Leipzig, der Königlichen musikalischen Kapelle in Dresden, der Stadtkapelle zu Chemnitz und Künstler aus Berlin, München und Wiesbaden).

1. **Ouverture** zur Oper „Genoveva“ (op. 81).

Leitung: Herr Prof. Dr. Carl Reinecke.

2. **Fantasie** für Violine mit Begleitung des Orchesters (op. 131). Joseph Joachim gewidmet.

Herr Prof. Dr. Joseph Joachim.

3. **Klavierkonzert** (a-moll, op. 54).

Herr Moriz Rosenthal.

Leitung: Herr Prof. Dr. Joseph Joachim.

Allegro affettuoso.

Intermezzo, Andantino grazioso.

Allegro vivace.

Programm des Festkonzertes vom 9. Juni 1901 anlässlich der Enthüllung des Zwickauer Robert-Schumann-Denkmals, Archiv des Robert-Schumann-Hauses

len sollte, nach Meinungsverschiedenheiten mit dem Dirigenten Joseph Joachim nach der Hauptprobe plötzlich ab. 1901 konnte ein Ersatzpianist gefunden werden und das Werk erklang im Festkonzert dennoch – zum Glück. Anders 2011. Die Geschehnisse gleichen sich

4. Männerchöre.

Der Lehrergesangverein zu Zwickau unter
Leitung des Herrn Kirchenmusikdirektor
R. Vollhardt.

- a) **Der träumende See** (op. 33 No. 1).
- b) **Die Lotosblume** (op. 33 No. 3).
- c) **Frühlingsgruss** (op. 79 No. 4).
- d) **Die Rose stand im Tau** (op. 65 No. 1, Ritornell, 5stimmig.)

5. Symphonie (c-dur, op. 61).

Leitung: Herr Prof. Dr. Joseph Joachim.
Sostenuto assai, Allegro ma non troppo.
Scherzo.
Adagio espressivo.
Allegro molto vivace.

Konzertflügel von Julius Blüthner in Leipzig.



und sind doch verschieden, denn die Besucher der 5. Schumann-Gala kamen leider nicht in den Genuss, Schumanns Klavierkonzert zu hören. Der Geiger und Pianist Kolja Lessing wollte den Solopart des Konzerts und der Violinfantasie op. 131 spielen. Diesmal gab es keine Mißverständnisse zwischen dem Solisten und dem Dirigenten. Diesmal soll es allein am Flügel gelegen haben. Hat es wirklich? Tatsache

ist, daß der vom Robert-Schumann-Haus kostenlos zur Verfügung gestellte Flügel der Fa. August Förster Löbau nicht nur gut spielbar, sondern nicht lange zuvor generalüberholt worden war. Dafür spricht das Votum des erfahrenen und kompetenten Klavierbaumeisters und Stimmers Mathias Erler. Der Flügel wurde von zahllosen Künstlern ohne Beanstandung bei der Schumann-Gala 2008–2010 gespielt. Kolja Lessing weigerte sich leider – warum auch immer. Statt dessen erklangen Violinstücke von Ferdinand David, die sehr schön sind, aber nichts mit dem historischen Programm zu tun haben. Aber die Organisatoren ließen sich nicht entmutigen, und so gab es 2012 wieder eine Schumann-Gala.

Es gibt noch weitere Unterschiede, die eine Schumann-Gala von normalen Sinfoniekonzerten unterscheidet. Zum einen werden die Konzerte seit 2007 von einem Vertreter des Theaters Plauen Zwickau und Dr. Gerd Nauhaus eröffnet, der anschließend mit einer sehr fundierten Werkeinführung auf das Konzert einstimmt. Zum anderen läuft während der Gala eine Bildpräsentation mit Bezug auf den Anlaß des historischen Konzertes und die aufgeführten Werke. Auch eine angedeutete „Gala“ Atmosphäre mit einer sehr dezenten, aber feierlichen Dekoration, um die sich das Theater stets bemüht, machen den besonderen Reiz dieser Konzerte aus.

Bei der Programmauswahl, die von der Robert-Schumann-Gesellschaft mit Hilfe der umfangreichen Programmsammlungen, die im Robert-Schumann-Haus vorhanden sind, erfolgt, wurde zum einen versucht, historische Zwickauer Konzerte oder solche zu nehmen, die einen zeitlichen Bezug zum jeweiligen Gala-Jahr hatten bzw. Werke enthielten, die nicht zum heutigen Standardrepertoire gehören, so 2010 die Ouvertüre zu Schillers *Braut von Messina* op. 100, „eine der großartigsten Compositionen“ Schumanns, wie die *Rheinische Musikzeitung* vom 24. Mai 1851 schrieb, und sein Konzertstück *Introduction und Allegro appassionato* für Klavier und Orchester op. 92, das am 13. März 1851 seine Düsseldorfer Erstaufführung erlebte, sowie das wenig aufgeführte *Nachtlied* op. 108.

Allgemeiner Musikverein.

Düsseldorf, Donnerstag den 13. März 1851:

Achte musikalische Aufführung.

(II. im neuen Abonnement.)

CONCERT

des

Herrn M. D. Dr. **Robert Schumann**

im Geislerschen Saale,

unter Mitwirkung von

Frl. Sophie Schloß, Frau Clara Schumann,

so wie der hiesigen Gesangsvereine.

PROGRAMM.

Erster Theil:

1. Ouverture zu Schiller's »Braut von Messina« für Orchester.
2. Introduction und Allegro appassionato für Pianoforte mit Begleitung des Orchester, vorgetragen von Frau Clara Schumann.
3. Nachtlied von F. Hebel für Chor und Orchester.
4. Zwei vierhändige Clavierstücke:
 - a) Gespenstermärchen, } vorgetragen von Frau Clara Schumann und Fräulein
 - b) Am Springbrunnen, } Mannette Falk.
5. Lieder mit Begleitung des Pianoforte:
 - a. „Rose, Meer und Sonne,“ von Rückert,
 - b. Der Gärtner, von E. Märcke, } gesungen von Fräulein Schloß.
 - c. Frühlingsnacht, von J. v. Eichendorff,
6. Sonata (quasi Fantasia) von F. v. Beethoven, vorgetragen von Frau Clara Schumann.

Zweiter Theil:

7. Symphonie (Nr. 3, Es-dur) für Orchester. (Auf Verlangen wiederholt.)

Die Compositionen sind mit Ausnahme von Nr. 6 von Robert Schumann.

Die früher angezeigten „Scenen aus Faust“ mussten wegen Unwohlseins von Fräulein Hartmann ausfallen.

Zu diesem Concert sind die gelben Abonnementskarten gültig. Nichtabonirte Eintrittskarten zu 20 Sgr. sind am Tage des Concerts in der Bayrhofer'schen Musikalienhandlung, bei Herrn Cürten und Geisler (Mittelstrasse und Steinweg) zu haben.

Der Text der Gesänge wird an der Kassa ausgegeben.

Anfang 6 Uhr.

Programm der Achten musikalischen Aufführung des Allgemeinen Musikvereins Düsseldorf, dem [Benefiz-] Concert des Herrn Musikdirectors Doctor Robert Schumann, wiederaufgeführt in der Schumann-Gala 2010

Das 2012 ausgewählte Konzert enthielt Schumanns *Concert-Allegro mit Introduction* für Klavier und Orchester op. 134 und das Konzert des Wagner Jahres 2013 das Vorspiel zum *Parsifal* von Richard Wagner.

Folgende Programme wurden von 2007–2016 wieder aufgeführt:

- 2007 Programm vom 10. Juli 1847 anlässlich des 160. Jahrestages des 1. Zwickauer Schumannfestes
- 2008 Benefizkonzert zum Besten des Robert-Schumann-Denkmal in Zwickau von 1898
- 2009 Benefizkonzert des Zwickauer Musikvereins zum Besten des Schumanndenkmals vom 19. Februar 1887
- 2010 8. Abonnementkonzert des Düsseldorfer Musikvereins vom 13. März 1851
- 2011 Festkonzert vom 9. Juni 1901 anlässlich der Einweihung des Zwickauer Schumanndenkmals
- 2012 Konzert Clara Schumanns in Lübeck vom 18. November 1854
- 2013 Wiesbadener Kurhauskonzert unter Mitwirkung von Clara Schumann vom 27 Oktober 1882
- 2014 Dritten Abonnementkonzert in Breslau unter Mitwirkung von Clara Schumann vom 10. November 1868
- 2015 Konzert vom 4. Dezember 1845 im Saal des Hôtel des Saxe in Dresden anlässlich des 160. Jahrestages der Uraufführung von Robert Schumanns Klavierkonzert op. 54
- 2016 Wiederaufführung des Konzertes vom 18. Januar 1849 im Gewandhaus Leipzig mit Schumanns 2. Symphonie C-Dur op. 61 anlässlich des 160 Jahrestages der Uraufführung

Nach der Programmfindung wurde dann mit dem Theater Plauen-Zwickau geprüft, ob die Aufführung des herausgesuchten Konzertes

möglich ist. Dazu gehört u. a. auch die Bereitstellung des erforderlichen Notenmaterials. So enthielt das Konzert von 2015 eine nur im Manuskript vorliegende Lustspiel-Ouvertüre von Ferdinand Hiller, und eigens für die Aufführung in der Schumann-Gala mussten hieraus die Stimmen ausgeschrieben werden.

Weiterhin ging aus den Konzertprogrammen nicht immer eindeutig hervor, welche Solostücke denn eigentlich aufgeführt wurden. So heißt es z. B. auf dem 2015 wiederaufgeführten Programm vom 4. Dezember 1845 (vgl. Abbildung auf Seite 144) lediglich *Arie, vorgetragen von Fräul. Louise Franchetti*. Durch die Recherche von historischen Zeitungsrezensionen, Briefen u.a. Quellen konnte ermittelt werden, dass es sich um die Cavatine und Cabaletta der Estrella *Del ciel cura quest'alloro n/ Di gioia sorse il di* aus dem 1. Akt von Giovanni Pacinis Oper *Carlo di Borgogna* aus dem Jahr 1835 handelte. Auch die Angabe *Fuge von S. Bach* auf dem gleichen Programm führte zu umfangreichen Recherchen, um zu ermitteln, welche Fuge von J. S. Bach Clara an diesem Abend gespielt hat – nämlich eine von ihrselbst arrangierte Orgelfuge.



Der Dirigent und die Solisten der 9. Schumann-Gala 2015 (von links nach rechts): Tobias Engeli, Johanna Brault, Susanne Grützmann und Hehuan Yu (Foto Wolfgang Meyer, Zwickau)

231

DONNERSTAG DEN 4. DECEMBER 1845.

Concert

von

Clara Schumann,

Kammervirtuosin Sr. Maj. des Kaisers von Oesterreich,

im Saale des Hôtel de Saxe in Dresden.

Erster Theil.

- 1) Lustspiel-Ouverture für Orchester v. F. Hiller (Manuser.)
- 2) Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters von R. Schumann, vorgetragen von **Clara Schumann.**
Allegro affettuoso.
Andantino und Rondo.
- 3) Arie, vorgetragen von Fräul. **Louise Franchetti.**
- 4) Ballade (as-dur) von F. Chopin, vorgetragen von **Clara Schumann.**

Zweiter Theil.

- 5) Ouverture, Scherzo und Finale für Orchester, von R. Schumann.
- 6) Duo zu vier Händen für das Pianoforte (Manuscript) von F. Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen von Herrn Musik-Director **F. Hiller** und **Clara Schumann.**
- 7) a) Die Lotosblume, von Heine, } Lieder von R.
b) Der Nussbaum, von J. Mosen, } Schumann,
vorgetragen von Fräul. **Louise Franchetti.**
- 8) a) Fuge von S. Bach,
b) Wiegenlied von A. Henselt,
c) Lied ohne Worte (aus dem 6. Hefte) von F. Mendelssohn,
vorgetragen von **Clara Schumann.**

Billets zu Sperrsitzen à 1 Thaler, sowie zu unnummerirten Sitzen à 20 Neugroschen sind in der Hof-Musikalienhandlung des Herrn Meser, Schlossgasse Nr. 9 zu haben. An der Kasse kostet das Billet zu einem Sperrsitze 1 Thlr. 10 Ngr. und zu einem unnummerirten Sitze 1 Thlr.

Anfang 7 Uhr. Ende 9 Uhr.

Programm des Konzertes von Clara Schumann vom 4. Dezember 1845 im Hôtel des Saxe in Dresden, Archiv des Robert-Schumann-Hauses

Und noch eins führte dazu, daß die Schumann-Gala jedes Jahr wieder zu einem Höhepunkt im Zwickauer Musikleben wurde. Es konnten hervorragende Pianisten gewonnen werden, die sich auch bereit erklärten, einzelne Werke eigens für die Schumann-Gala einzustudieren. Nach dem erfolgreichen Auftakt 2007 mit Tobias Koch konzertierten die Pianistinnen und Pianisten Mi Joo Lee (2008 und 2011), Mizuka Kano (2009), Yves Henry (2010), Nicolas Bringuier (2013), Sofja Gûlbadamova (2014 und 2016) und Susanne Grützmann 2015. Die Gesangspartien übernahmen die Sängerinnen und Sänger des Theaters Plauen-Zwickau Katrin Kapplusch (Sopran) 2007, Inga-Britt Anderssohn (Sopran) 2008, Maria Gessler (Sopran) 2009, Nathalie Senf (Mezzosopran) 2010, Raphael Wittmer (Tenor) 2012, Johanna Brault (Mezzosopran) 2015 und Jason Kim (Tenor) 2016.

Begrüßt vom Publikum wurde auch, dass die Schumann-Gala nicht wie die anderen regulären Sinfoniekonzerte in Zwickaus Konzert- und Ballsaal *Neue Welt*, sondern im Gewandhaus am Hauptmarkt stattfand – ausgenommen die Jubiläumsgala 2016, die wegen der Rekonstruktion des Theatergebäudes in der unweit gelegenen Katharinenkirche veranstaltet wurde.

Aber nicht nur dem Theater Plauen-Zwickau und vor allem dessen Philharmonischem Orchester, das seit 2007 einen großen Anteil am Gelingen der Schumann-Gala hatte, und der Robert-Schumann-Gesellschaft, sondern auch den zahlreichen Sponsoren, vor allem dem Pianohaus Erler und der Firma *Grimm Umzüge & Transporte*, die viele Jahre den Flügeltransport übernommen hat, sowie dem Robert Schumann Konservatorium ist für das Engagement und die Hilfe bei der Durchführung dieses jährlich stattfindenden besonderen Konzertes zu danken.

Bleibt zu hoffen, daß die 10jährige Tradition auch in Zukunft fortgeführt wird. Der Wille aller Beteiligten ist vielfach bekundet worden und das Programm für die 11. Gala 2017 ist bereits in Vorbereitung.



The Orchestra of the Plauen-Zwickau Theatre at the tenth Schumann gala in St Catherine's Church in 2016 (Photo: Wolfgang Meyer, Zwickau)

Ten years of Schumann galas in Zwickau*

Ute Scholz

After a Schumann year as eventful as 2006 when the 150th anniversary of Robert Schumann's death was commemorated, how was it possible to create again any new highlights for Schumannians and fans of the composer – apart from the joyful anticipation of the next Schumann year that was imminent in 2010 on the occasion of the 200th anniversary of the composer's birth? This is what the Robert Schumann Society in Zwickau was wondering about in 2007. In addition to concerts and exhibitions which took place at the Robert Schumann House throughout the year anyway, something more special was required to keep alive and promote the interest in Robert Schumann in his native town. And, indeed, another occasion to celebrate in matters of Schumann arose in Zwickau in 2007 because the world's first Schumann festival had taken place in the presence of and with the active involvement of Robert and Clara Schumann 160 years ago. This music festival, organised on 10th /11th July 1847 was, on the one hand, the beginning of the intensive cultivation of Schumann's legacy in Zwickau which has been going on to this day, and, on the other hand, it was Schumann's last stay in his native town. It was a sustainable success with a great concert at the Gewandhaus theatre in Zwickau *“for the good of the needy in the upper mountains”*, as it said in the concert programme, and an open air concert the following day. *“This stay in Zwickau”*, quoting the Clara Schumann biographer Berthold Litzmann, *“turned into a homage by Schumann's home town to its great son, which left the most friendly and loyal impressions in both of us. It was a family celebration on a large scale with the very intimate and heartfelt character of such a celebration, only that in this instance the family consisted of all the music-loving souls of the town.”* (Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen [Clara Schumann. An Artist's Life. Based on Diaries and Letters]*, vol. 2, *Ehejahre [Years of Marriage] 1840–1856*, Leipzig ²1906, p. 167)

* The translation of the report from German into English was done by Thomas Henninger

Similar to the charity concert on 10th July, the open air concert by the mountain cellars on 11th July with the participation of the Zwickau male choral society “*Liederkrantz*”, founded in 1843 and still in existence today, was a true event for Zwickau. According to weekly paper *Zwickauer Wochenblatt*, “when Robert and Clara Schumann were crossing the Beer Bridge, they were greeted with a triple orchestra fanfare and loud cheers. Hands reached out to them from everywhere, many thousands of people surged up and down and the artist couple was paid homage throughout.” The considerable proceeds from the concerts benefited the needy in the town of Geyer and in the Vogtland region. On 13th July, the Schumann couple returned to Dresden very moved. In remembrance of this event, the academic secretary of the Robert Schumann Society in Zwickau, Ute Scholz, and the present honorary chairman, Gerd Nauhaus, took the initiative for the first Schumann gala with a re-performance of the concert of 10th July 1847 on 27th September 2007 at the historical site of the Gewandhaus theatre in Zwickau.

With the generous support of the Plauen-Zwickau Theatre, the complete historical programme was re-performed under the direction of the then Musical Director Georg Christoph Sandmann, with Robert Schumann’s Symphony No. 2, Op. 61, and his Piano Concerto, Op. 54, played by the pianist Tobias Koch, well-known in Zwickau, who also presented solo pieces by Johann Sebastian Bach, Felix Mendelssohn and Franz Liszt, with songs by Franz Schubert and F. Mendelssohn, as well as an aria from Wolfgang Amadeus Mozart’s *Le nozze di Figaro* [*The Marriage of Figaro*], interpreted by Katrin Kapplusch and Zaruhi Stamboltsyan, Schumann’s choral piece *Beim Abschied zu singen* [*To be Sung at Parting*] which was premiered on the occasion of the music festival in Zwickau in 1847, and the Overture to Luigi Cherubini’s *Le porteur d’eau* [*The Water Carrier*]. This concert was meant to send out another important signal in cultivating Schumann’s legacy in Zwickau and in reviving the tradition that started in 1847 to honour the composer in his native town. And, similar to 1847, the first Schumann gala was also a charity concert. To further promote and support the cultivation of Schumann’s legacy in Zwickau, the proceeds from the concert benefited the Robert Schumann Society which is an association of friends of the Robert Schumann House. And, similar to 1847 when the proceeds supported the “needy

brothers in the upper mountains” who had been afflicted by a bad harvest, “no limits to charity” were set for donations either. The interest of the audience in the Gewandhaus theatre, almost completely filled, was considerable and the concert was a huge success. After that, it did not take long for the desire and the demand to repeat such a concert to arise. So, after this successful start, the Plauen-Zwickau Theatre and the Robert Schumann Society took the decision a few weeks after the concert to organise another Schumann gala in 2008 according to the motto “After the gala is before the gala” which has been preserved by the organisers to this day. The Zwickau daily newspaper *Freie Presse* of 28th August 2008 wrote the following on the subject of continuing this concert series: “*The first time one year ago the Schumann gala was a successful premiere, and now it is to become a tradition, an institution. Under this label and according to the decision of the Robert Schumann Society in Zwickau and the Plauen-Zwickau Theatre, evening events of a very special kind will be held once a year in the future.*”

By 2016, this project had developed into a now 10-year-old tradition which will hopefully continue to exist for many more years. The Schumann gala at the end of September or beginning of October has in the meantime become a fixed date in Zwickau’s concert schedule.

The reasons why the gala could be established in such a manner are manifold. Above all, this is probably due to the programme design which is different from “normal” symphony concerts. On the gala evenings, concerts which were of particular importance in Robert Schumann’s biography or the reception history of his works in the composer’s lifetime and since his death, are performed exactly with the complete programme that could be heard at the time. There will only be some changes to the programme sequence where necessary. Such a concept creates a particular charm. The development of concert life in the 19th / 20th century led to significant changes to the arrangement of symphony concerts. Today, solo vocal pieces, such as songs and arias, and also instrumental solo works are basically no longer part of them. The re-performance of these varied historical programmes is very well received, including by younger concert-goers. There was only one instance when this concert was, unfortunately, interrupted: in 2011, the gala concert on the occasion of the inauguration of the

Schumann Monument in Zwickau on 9th June 1901 was to be re-performed with Schumann's Piano and Violin Concertos but both in 1901 and in 2011, the concert was ill-fated. As can be seen in contemporary reports, there were problems with the performance of Schumann's Piano Concerto, Op. 54, in 1901 already. So, according to a notice in the *Neue Zeitschrift für Musik* of 26th June 1901, the pianist Moriz Rosenthal, who was originally to play the Piano Concerto, suddenly left after the final rehearsal following disagreements with the conductor Joseph Joachim. In 1901, a replacement pianist could be found and the work, luckily enough, was still performed in the gala concert. This was different in 2011. The events resembled each other whilst differing at the same time, as the visitors to the fifth Schumann gala were, unfortunately, unable to enjoy Schumann's Piano Concerto. The violinist and pianist Kolja Lessing wanted to play the solo parts of the Concerto and of the Fantasia for Violin, Op. 131. This time, there were no misunderstandings between the soloist and the conductor. This time, the fault was said to have been with the grand piano only. Oh, really? The fact is that the grand piano of company August Förster Löbau, provided by the Robert Schumann House free of charge, was not only well playable but it had also been overhauled not long before. This was corroborated by the statement of the experienced and competent master piano builder and tuner Mathias Erler. The grand piano had been played on by countless artists at the Schumann galas in 2008 up to 2010 without any complaints. However, Kolja Lessing refused, for whatever reasons. Instead, violin pieces by Ferdinand David were performed, which are very beautiful but had nothing to do with the historical programme. Still, the organisers did not lose heart and in the end there was another Schumann gala in 2012.

There are also other differences which distinguish Schumann galas from normal symphony concerts. On the one hand, since 2007, the concerts have been opened by a representative of the Plauen-Zwickau Theatre and by Dr Gerd Nauhaus who presents the concerts with a well-founded introduction to the respective works. On the other hand, a picture presentation with reference to the occasion of the historical concerts and the works performed accompanies the galas. A suggested "gala" atmosphere with a very discreet but festive decoration, which the Theatre always seeks to achieve, further contributes to the special charm of these

concerts. When choosing the programme which is done by the Robert Schumann Society on the basis of the extensive programme collections held at the Robert Schumann House, an effort is made, on the one hand, to take historical concerts in Zwickau or such concerts which include a time-related reference to the respective gala year or works which are no longer part of today's standard repertoire, such as, in 2010, the Overture to Schiller's *Die Braut von Messina* [*The Bride of Messina*], Op. 100, "one of Schumann's greatest compositions", as the *Rheinische Musikzeitung* [*Rhenish Music Journal*] wrote on 24th May 1851, his concert piece *Introduction and Allegro appassionato for Piano and Orchestra*, Op. 92, which was premiered in Düsseldorf on 13th March 1851, or the rarely performed *Nachtlied* [*Night Song*], Op. 108. The concert chosen in 2012 contained Schumann's *Concert Allegro with Introduction for Piano and Orchestra*, Op. 134, whereas the concert of the Wagner year 2013 included the prelude to *Parsifal* by Richard Wagner.

The following programmes have been re-performed
between 2007 and 2016.

- 2007 Programme of 10th July 1847 on the occasion of the 160th anniversary of the first Schumann Festival in Zwickau
- 2008 Charity concert of 1898 for the good of the Robert Schumann Monument in Zwickau
- 2009 Charity concert by the Zwickau Music Association on 19th February 1887 for the good of the Schumann Monument
- 2010 Eighth subscription concert by the Düsseldorf Music Association on 13th March 1851
- 2011 Gala concert of 9th June 1901 on the occasion of the inauguration of the Schumann Monument in Zwickau
- 2012 Concert by Clara Schumann in Lübeck on 18th November 1854
- 2013 Concert at the Wiesbaden spa hotel with the participation of Clara Schumann on 27th October 1882
- 2014 Third subscription concert in Wrocław with the participation of Clara Schumann on 10th November 1868
- 2015 Concert of 4th December 1845 in the hall of the Saxony Hotel in Dresden on the occasion of the 160th anniversary of the premiere of Robert Schumann's Piano Concerto, Op. 54
- 2016 Re-performance of the concert of 18th January 1849 in the Leipzig Gewandhaus concert hall with Schumann's Symphony No. 2 in C major, Op. 61, on the occasion of the 160th anniversary of its premiere

After selecting the programme, it is checked together with the Plauen-Zwickau Theatre whether the performance of the selected concert will be feasible at all. This includes, inter alia, providing the required sheet music. So, the concert in 2015 included a comedy overture by Ferdinand Hiller in manuscript form only, and the individual parts had to be written out from it expressly for the performance in the Schumann gala. Furthermore, the concert programmes did not always clearly indicate which solo pieces were actually performed. For instance, in the programme of 4th December 1845, re-performed in 2015, it just said “*Aria, performed by Miss Louise Franchetti*”. Through research in historical newspaper reviews, letters and other sources, it could be revealed that this was about the cavatina and cabaletta of Estella *Del ciel cura quest'alloro / Di gioia sorse il dì* from Act 1 of Giovanni Pacini's opera *Carlo di Borgogna* from 1835. Also, the indication *Fugue by S. Bach* in the same programme led to extensive research to find out which fugue by J.S. Bach Clara had actually played that evening – namely an organ fugue arranged by herself.

There is yet another aspect thanks to which the annual Schumann galas could again become highlights in the musical life of Zwickau. Outstanding pianists could be engaged who also agreed to rehearse individual pieces especially for the Schumann galas. Following the successful start with Tobias Koch in 2007, concerts were given by the pianists Mi Joo Lee (in 2008 and 2011), Mizuka Kano (in 2009), Yves Henry (in 2010), Nicolas Bringuier (in 2013), Sofya Gyubadamova (in 2014 and 2016) and Susanne Grützmann in 2015. The vocal parts were taken on by the singers of the Plauen-Zwickau Theatre Katrin Kapplusch (soprano) in 2007, Inga-Britt Anderssohn (soprano) in 2008, Maria Gessler (soprano) in 2009, Nathalie Senf (mezzo-soprano) in 2010, Raphael Wittmer (tenor) in 2012, Johanna Brault (mezzo-soprano) in 2015 and Jason Kim (tenor) in 2016.

The audience also welcomes the fact that the Schumann galas, unlike other regular symphony concerts, are presented not in the *Neue Welt* concert hall and ballroom in Zwickau but at the Gewandhaus theatre on the main market square – with the exception of the anniversary gala in 2016 which was held in nearby St Catherine's Church due to reconstruction of the theatre building.

Our gratitude goes to the Plauen-Zwickau Theatre and, above all, its Philharmonic Orchestra, which has greatly contributed to the success of the Schumann galas since 2007, and the Robert Schumann Society, but also to numerous sponsors, particularly piano house Erler and company *Grimm Umzüge & Transporte*, who has taken on the transport of the grand pianos for many years, as well as the Robert Schumann Conservatoire, for their remarkable commitment and assistance in organising these special concerts which take place every year.

Let us hope that this 10-year-old tradition can be continued in future as well. The intention of all those concerned has been frequently expressed and by now the programme for the eleventh gala in 2017 is already in preparation.



Sächsisches Vocalensemble e. V., ganz rechts: Matthias Jung,
Aufnahme vom November 2015



Die Projektleiterin der Robert-Schumann-Ehrung, Anita Brückner, im Gespräch mit Einhart Grotegut, dem künstlerischen Gestalter der Medaillons für den Gedenkweg für Robert und Clara Schumann.

20 JAHRE SÄCHSISCHES VOCALENSEMBLE

Die Robert-Schumann-Ehrung in Dresden – eine neue kulturelle Herausforderung

*Anita Brückner**

Seit 2010 – dem Jahr von Schumanns 200. Geburtstag – würdigt das Sächsische Vocalensemble unter Leitung von Matthias Jung den Komponisten mit einem jährlichen **Festkonzert im Palais Großer Garten**. Im Zentrum stehen Schumanns Chorkompositionen im Dialog mit Werken seiner Frau Clara, von Künstlerfreunden und Zeitgenossen. Reflexionen von Komponisten des 19. bis 21. Jahrhunderts auf das Werk des großen Romantikers belegen seine inspirierende Kraft bis in die Gegenwart. Ein Rahmenprogramm schließt weitere musikalische Formate und gattungsübergreifend auch Lesungen, Ausstellungen oder Vorträge ein. Robert und Clara Schumanns Schaffen an den historisch belegten Orten in Dresden (Coselpalais, Hotel de Saxe, Palais Großer Garten) und Umgebung (Schloss Maxen, Kirchen zu Kreischa und Maxen) einem breiten Publikum zu präsentieren, war auch das Anliegen von „**Musikalischen Landpartien**“ (Bustouren mit künstlerischen Darbietungen an den genannten Orten). Heute markieren Medaillons die entsprechenden Stätten und verbinden sie zu einem **Gedenkweg für Robert und Clara Schumann**. Die künstlerische Gestaltung der Medaillons liegt in den Händen des Architekten und bildenden Künstlers Einhart Grotegut.

Robert Schumann lebte mit seiner Familie vom Dezember 1844 bis August 1850 in Dresden. In diesem Zeitraum entstand rund ein Drittel seines Gesamtwerkes, u. a. die 2. Sinfonie C-Dur, die Oper „Genoveva“, „Szenen aus Goethes Faust“, Klavierwerke sowie Kammer- und Chormusik. Das „Album für die Jugend“ op. 68, dessen Autograph zum Bestand des Buchmuseums der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden gehört, wird als Kleinod der Klavierliteratur gewürdigt. Erst kürzlich sind die originalen

* Anita Brückner, Vorstand Sächsisches Vocalensemble e.V., Projektleiterin der Robert-Schumann-Ehrung

Skizzen zum Klaviertrio op. 63, von dem wesentliche Impulse für die Kammermusik der Romantik ausgingen, zurück nach Dresden gekommen. Den 2. und 3. Satz des heute so bekannten Klavierkonzerts a-Moll op. 54 vollendete Schumann in Dresden. Seine Frau brachte es im Konzertsaal des Hotel de Saxe am Dresdner Neumarkt zur Uraufführung. Die dortige Einrichtung vorübergehender Abonnementskonzerte geht mit auf das Engagement des Künstlerpaares zurück. Matineen im Cosel-Palais belebten die Kammermusikpflege und die bürgerliche Konzerttradition. Mit der Übernahme der „Dresdner Liedertafel“ und der Gründung des „Vereins für Chorgesang“ verband sich Schumanns Wirken als Chordirigent und -komponist. Zahlreich sind die Kontakte des Künstlerehepaars zu Musikern und Komponisten, Dichtern, bildenden Künstlern und Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens. *„Im Grunde genommen liegt in jeder dieser individuellen Biografien zugleich ein Stück Schumann-Rezeption begründet“*, schreibt Hans-Günter Ottenberg im Vorwort zur Publikation der studentischen Forschungsarbeit *„Clara und Robert Schumann in Dresden – Eine Spurensuche“* aus dem Jahr 2014.

Die Dichte der in Dresden entstandenen Kompositionen, die besondere zeitgeschichtliche Situation während des Aufenthaltes und das Vorhandensein authentischer Orte verpflichten in besonderem Maße die Pflege des Schumannschen Erbes. Dieses stand nach der erwähnten Publikation bislang in keinem adäquaten Verhältnis zum tatsächlichen Engagement, die Erinnerungen an das Künstlerpaar in Dresden wach zu halten. Die anderen Schumann-Städte Zwickau, Leipzig, Düsseldorf und Bonn, welche mit großem Einsatz das Erbe der Schumanns mit Musikfesten pflegen, sind in der bevorzugten Situation, Wohnstätten zu besitzen und als Erinnerungsorte ausgebaut zu haben. In Kreischa bei Dresden gelang es immerhin, dem Kunst- und Kulturverein „Robert Schumann“ mit Peter Schreier als Ehrenvorsitzenden, 1999 ein Musikfest ins Leben zu rufen und im Zweijahresrhythmus als „Schumannade“ zu veranstalten.

Da in Dresden die Wohnhäuser (Waisenhausstr. 6/7 und Große Reitbahnstr. 20) nicht mehr vorhanden sind, lag es nahe, in das Konzept der Robert-Schumann-Ehrung auch Wirkungsorte und zeitweilige Aufenthalte des Künstlerpaares außerhalb der Stadt einzubeziehen.

Vor diesem Hintergrund wurde das *erste Robert-Schumann-Fest vom 8. bis 13. Juni 2010* in Dresden vom Sächsischen Vocalensemble e.V. unter dem Titel „*Sein Genius hat die Gaben reicher denn je gespendet*“ (Clara Schumann zur Dresdner Zeit) konzipiert. Eine zusätzliche Förderung des Amtes für Kultur und Denkmalschutz der Landeshauptstadt Dresden ermöglichte zudem, neben dem Festkonzert des Sächsischen Vocalensembles mit Chorballaden und Liedern für Solostimmen, Chor und Orchester ein repräsentatives Programm mit Kammermusik, Liedgesang und Konzerten für Soloinstrumente zu erarbeiten sowie ein „Dach“ für verschiedene künstlerische und wissenschaftliche Würdigungen anzubieten. In zahlreichen Kooperationen mit städtischen Einrichtungen, solchen des Freistaates Sachsen und freier Kulturträger gab es eine Annäherung an das Spektrum des Schaffens von Robert Schumann. Eine erste „Musikalische Landpartie“ führte an Aufenthalts- und Wirkungsorte der Schumanns in Dresden und Umgebung. Mit einer „Geburtstagstafel im Großen Garten“ endete die Würdigung als Fest für die ganze Familie.

„Einem von so großem ehrenamtlichem Engagement und Kompetenz getragenen ambitionierten Unternehmen habe ich mit wirklicher Herzensfreude die Hand gereicht und im Rahmen des Schumann-Netzwerks nach Kräften ideell und durch unsere Werbeplattformen unterstützt“, so die Projektleiterin des internationalen Robert-Schumann-Netzwerkes, Ingrid Bodsch, zum ersten Robert-Schumann-Fest, das je in Dresden stattfand. Der Einsatz für die Pflege des Schumannschen Erbes in Dresden erlangte von Beginn an ihre Unterstützung und war gleichsam Voraussetzung, dass das Sächsische Vocalensemble e.V. zum anerkannten Mitglied des internationalen Netzwerkes im Verbund mit allen Schumann-Städten avancierte.

Abweichend von der ursprünglichen Absicht einer einmaligen Projektentwicklung, bestätigt vom Erfolg der ersten Schumann-Ehrung und ermutigt durch tatkräftige Unterstützung vor allem des Fördervereins Palais Großer Garten e.V., wurde die Robert-Schumann-Ehrung für Matthias Jung und den Vorstand des Sächsischen Vocalensembles e.V. zu einem dauerhaft kulturellen Anliegen.

Während 2011 unter dem Titel „*Robert Schumann und sein musikalisches Umfeld*“ die musikalische Begegnung von Clara und Robert Schumann mit Künstlerfreunden und Zeitgenossen (Johannes Brahms, Felix Mendelssohn Bartholdy, Nils W. Gade und Fanny Hensel) im Zentrum stand, sollte es 2012 zu einer eindrucksvollen Aufführung des selten musizierten weltlichen Oratoriums „*Das Paradies und die Peri*“ kommen. In Koproduktion mit dem Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerb Zwickau wurde das große chorsinfonische Werk mit den von Matthias Jung geleiteten Chören (Sächsisches Vocalensemble, dresdner motettenchor, Knabenchor Dresden) und der Neuen Elbland Philharmonie im ausverkauften Palais dargeboten. Diese Aufführung verband sich mit der feierlichen Anbringung des ersten Medaillons auf dem „Robert und Clara Schumann-Gedenkweg“ am Palais Großer Garten, wo Schumann anlässlich der Goethe-Gedenkfeiern zum 100. Geburtstag am 29. August 1849 „Fausts Verklärung“ aus den „Faust-Szenen“ zur Uraufführung gebracht hatte.

Ganz im Zeichen des Wagner-Jubiläums stand die Schumann-Ehrung 2013. Sie schloss als 3. Auflage der „Musikalischen Landpartie“ unter dem Motto „*Wagner & Schumann*“ die gerade eröffnete Richard-Wagner-Stätte Graupa ein. Im Rahmen dieser Landpartie wurde der „Robert und Clara Schumann-Gedenkweg“ mit der Anbringung des Medaillons am Schloss Maxen – Refugium und Ort künstlerischer Inspiration der Schumanns in ihrer Dresdner Zeit – weiter vervollkommnet, und im Festkonzert „Berührungen“ widmete sich Matthias Jung dem Chorschaffen der beiden großen Romantiker. Selten zu hörende Werke für Männer-, Frauen- und gemischten Chor wurden mit Chormusik von Ludwig van Beethoven und Carl Maria von Weber, den „leuchtenden“ Vorbildern beider Komponisten, verbunden.

„*Singe fleißig im Chor...*“, so die inhaltliche Klammer des Festkonzerts der Schumann-Ehrung 2014. Die CD-Präsentation mit Schumanns Chorgesängen für Dresden und die Uraufführung musikalischer Miniaturen des jungen Dresdner Komponisten Peter Motzkus, welche sich an Schumanns „Musikalischen Haus- & Lebensregeln“ orientieren, setzten den programmatischen Schwerpunkt. Die Dresdner Neuesten Nachrichten feierten das Konzert als „*Sternstunde des*

Chorgesangs“. In Fortsetzung der Kooperation fand eine „Musik am Nachmittag auf Schloss Maxen“ statt. Unter dem Titel „Geliebte Frau Clara“ wurde das einzige Klaviertrio Clara Schumanns (g-Moll op. 17) – ein Werk der Dresdner Zeit – zu Gehör gebracht. „DURCHAUS PHANTASTISCH – Eine Hommage für Robert Schumann“ zeigte Grafik und Lyrik Dresdner Künstler im Kulturrathaus Dresden und bildete eine Erweiterung der Programmatik.

Unter dem Titel *„Robert Schumann im Spiegel von Kompositionen des 19. bis 21. Jahrhunderts“* stellte Matthias Jung 2015 Werke von Clara Schumann und vom engsten Weggefährten des Künstlerpaares, Johannes Brahms, in Korrespondenz zur Moderne. Transkriptionen Schumannscher Werke und zeitgenössische Originalkompositionen verbanden sich in einer Hommage à Robert Schumann. Der japanische Komponist Toshio Hosokawa widmete sich 2006 dem Gedicht von Heinrich Heine „Die Lotosblume“, welches schon durch Schumann vertont worden war. Das Chorwerk für gemischten Chor und Percussion wurde zu einer großartigen musikalischen Entdeckung für Publikum und Interpreten. *„Die Sichtung von Erbe und Vermächtnis fand ihren Glanzpunkt beim Festkonzert ...“*, so die *Sächsische Zeitung* in Hervorhebung des überzeugenden Programms. Lieder und Briefe von Clara Schumann und Brahms, im Festsaal des Hotel de Saxe dargeboten, sollten die vom Künstlerpaar begründete Form der „Musikalischen Soireen“ erneut beleben. Das 5. Medaillon am Eingangsbereich der Kirche zu Kreischa wurde angebracht und erinnert an den Aufenthalt der Familie Schumann 1849 während der revolutionären Ereignisse in Dresden.

Rückblickend auf sechs Jahrgänge des Dresdner Schumann-Festes, bot das Sächsische Vocalensemble Chorwerke mit großer Publikumsresonanz im Palais Großer Garten in verschiedenen Kontexten dar. Mit diesem Ensemble, das neben alter und zeitgenössischer Musik auch das reiche romantische Chorrepertoire pflegt, wurden eher selten aufgeführte Chorkompositionen Schumanns begeistert aufgenommen. Nach dem Festkonzert im Palais Großer Garten schrieben die *Dresdner Neuesten Nachrichten* am 2. Juni 2011: *„Das Beste am betörend schönen Ensembleklang war ... seine Natürlichkeit, die nichts von einer sterilen ‚Klangzüchtung‘ an sich hatte, beweglich, nuancen-*

reich, vital und in einer Homogenität, die man suchen kann ... so sensibel gestaltet, so unpathetisch, so berührend. Man hielt den Atem an.“ Solch beispielhafte Aufführungen mündeten in die CD-Einspielung von A-cappella-Kompositionen der Dresdner Zeit. Die Medien, einschließlich der Fachpresse, bescheinigten der Aufnahme *„An die Sterne – Schumanns Chorgesänge für Dresden aus dem Palais Großer Garten“* höchste künstlerische Qualität. Die Verlagsgruppe Kamprad hatte die von zahlreichen Rundfunkanstalten vorgestellte CD in der Kategorie „Choreinspielung“ für den ECHO-KLASSIK eingereicht. Außerdem wurde sie in die Longlist zur Wahl des Deutschen Schallplattenpreises aufgenommen. Nicht zuletzt zeigte sich der bekannte Schumann-Forscher Dr. Gerd Nauhaus in seiner Rezension sichtlich erfreut, *„dass der hohe musikalische und technische Anspruch der a-cappella-Chorwerke von dem hochkarätigen Klangkörper unter der Leitung seines Gründers Matthias Jung eingelöst wird.“*

Als Schirmherr der „Schumann-Ehrung des Sächsischen Vocalensembles“ hat Kammersänger Prof. Peter Schreier in seinem Grußwort zum 1. Schumann-Fest es zum Ausdruck gebracht, dass die Pflege der Chormusik im Falle Schumanns auch deshalb notwendig sei, weil sie gerade in Dresden zur schönsten Blüte gereift ist und für sein letztes Schaffensjahrzehnt so prägende Bedeutung erlangt hat.

20 YEARS OF THE SAXON VOCAL ENSEMBLE
Tribute to Robert Schumann in Dresden –
a new cultural challenge

*Anita Brückner**

Since 2010, the 200th anniversary of Schumann's birth, Sächsisches Vocalensemble [the Saxon Vocal Ensemble] under the direction of Matthias Jung has paid tribute to the composer with an annual **gala concert at the Great Garden Palace**. The centrepiece are Schumann's great choral compositions in dialogue with works by his wife Clara, artist friends and contemporaries. Reflections by composers of the 19th to the 21st centuries on the work of the great Romanticist document his inspirational force up to the present day. A framework programme includes further musical formats and, across genres, also readings, exhibitions or lectures. Presenting Robert and Clara Schumann's work to a wide audience at historically documented places in Dresden (Cosel Palace, Saxony Hotel, Great Garden Palace) and surroundings (Maxen Castle, Church of Kreischa and Maxen) is also the aim of "**Musikalische Landpartien [musical outings]**" (bus tours with artistic performances at the above places). Nowadays, the relevant places are marked by medallions which link them on a **Robert and Clara Schumann commemorative path**. The artistic design of the medallions is in the hands of the architect and visual artist Einhart Grotogut.

Robert Schumann lived with his family in Dresden between December 1844 and August 1850. During this period, about one third of his complete works were created, inter alia, Symphony No. 2 in C major, the opera "Genoveva", "Scenes from Goethe's Faust", piano works as well as chamber and choral music. The "Album for the Young", Op. 68, the autograph of which is part of the holdings of the Book Museum of the Saxon State Library - Dresden State and University Li-

* Anita Brückner, long-term member of the association's board, is the Project Manager of the Tribute to Robert Schumann.

brary, is appreciated as a gem of piano literature. The original sketches of Piano Trio No. 1, Op. 63, which provided important impulses for the chamber music of the Romantic period, were returned to Dresden only recently. Schumann also completed the second and third movements of the nowadays well-known Piano Concerto in A minor, Op. 54, in Dresden. His wife gave its first performance in the Concert Hall of the Saxony Hotel at Dresden Neumarkt square. There, the establishment of temporary subscription concerts also goes back to the artist couple's involvement. Morning performances at the Cosel Palace stimulated the cultivation of chamber music and the civic concert tradition. Taking charge of the "Dresden Choral Society" and founding the "Association for Choral Singing" was an expression of Schumann's combined activities as choirmaster and composer. The artist couple had numerous contacts with musicians and composers, poets, visual artists and public figures. *"Each of these individual biographies basically also includes a portion of Schumann reception"*, Hans-Günter Ottenberg wrote in the foreword to the publication of the student research work *Clara und Robert Schumann in Dresden – Eine Spurensuche* [Clara and Robert Schumann in Dresden – A Search for Traces] from 2014.

The frequency of compositions written in Dresden, the special historical situation during his stay and the existence of authentic places require a particular commitment to cultivate Schumann's legacy. Following the above publication, this has so far been incommensurate with a real commitment to keep the memories of the artist couple in Dresden alive. The other Schumann towns of Zwickau, Leipzig, Düsseldorf and Bonn, which cultivate the legacy of the Schumanns with extensive commitment in the form of music festivals, are in the privileged position of having at their disposal residences and to have developed them into memorial sites. Still, Art and Culture Association "Robert Schumann" with Peter Schreier as honorary chairman nevertheless managed to set up a music festival in Kreischa near Dresden in 1999 and to organise a "Schumanniadé" [Schumann Festival] every two years.

Given that the residences (Waisenhausstraße street 6/7 und Große Reitbahnstraße street 20) in Dresden no longer exist, it suggested itself to also include, in the concept of paying tribute to Robert Schumann, places of creative activity and temporary abodes of the artist couple outside the town. Against this background, the *first Robert Schumann Festival* was devised by the Saxon Vocal Ensemble in Dresden *between 8th and 13th June 2010* under the title “*Sein Genius hat die Gaben reicher denn je gespendet*” [*His Genius Made the Offerings More Abundant than ever*]” (Clara Schumann during the Dresden period). Besides the gala concert of the Saxon Vocal Ensemble with choral ballads and songs for solo parts, chorus and orchestra, additional sponsorship by the Office for Culture and Monument Conservation of the regional capital of Dresden further allowed to establish a representative programme with chamber music, art songs and concerts for solo instruments and to also offer an “umbrella” for various artistic and academic tributes. There has been closer coverage of the entire range of Robert Schumann’s creative activities through numerous cooperations with municipal institutions and those of the Free State of Saxony and of independent ocultural bodies. A first “musical outing” went to places of residence and of creative activities of the Schumanns in Dresden and surroundings. The tribute ended with a “birthday banquet in the Great Garden” as a celebration for the entire family.

“It was with heartfelt joy that I reached out to this ambitious undertaking which was driven by such great voluntary commitment and competence and I am happy I was able to support it within the framework of the Schumann network to the best of my ability, both ideationally and through our advertising platforms”, Ingrid Bodsch, project manager of the international Robert Schumann network, said about the very first Robert Schumann festival that had ever taken place in Dresden. The commitment to cultivate Schumann’s legacy in Dresden had received her full support from the very beginning and was, so to speak, prerequisite for the Saxon Vocal Ensemble being promoted to recognised member of the international network in conjunction with all Schumann towns.

Notwithstanding the original intent of a one-off project development, the tribute to Robert Schumann became a permanent cultural concern for Matthias Jung and the Managing Director of the Saxon Vocal Ensemble, confirmed as it was by the success of the first tribute to Schumann and encouraged by the active support, above all, of the Friends' Association of the Great Garden Palace.

While 2011 had focused on the musical encounters of Clara and Robert Schumann with artist friends and contemporaries (Johannes Brahms, Felix Mendelssohn, Nils W. Gade and Fanny Hensel) under the title "*Robert Schumann und sein musikalisches Umfeld [Robert Schumann and His Musical Environment]*", 2012 was to see an impressive performance of the seldom played secular oratorio "*Paradise and the Peri*". In coproduction with the International Robert Schumann Competition in Zwickau, this great choral symphonic work was presented with choirs conducted by Matthias Jung (the Saxon Vocal Ensemble, the Dresden Motet Choir, the Dresden Boys' Choir) and the New Elbland Philharmonic Orchestra at the sold-out Palace. This performance was combined with the ceremonial mounting of the first medallion on the "Robert and Clara Schumann commemorative path" at the Great Garden Palace where Schumann had premiered "Faust's Transfiguration" from "Scenes from Goethe's Faust" during a commemoration on the 100th anniversary of Goethe's birth on 29th August 1849.

The tribute to Schumann in 2013 was marked by Wagner's anniversary. As the third run of the "musical outing" themed "*Wagner & Schumann*", it included the newly established Richard Wagner site in Graupa. Within the scope of this outing, the "Robert and Clara Schumann commemorative path" was further perfected when a medallion was mounted at Maxen Castle, refuge and place of artistic inspiration of the Schumanns during their Dresden period, and at a gala concert themed "Berührungen [Contacts]", Matthias Jung committed himself to choral works by the two great Romanticists. Seldom heard works for men's, women's and mixed choir were combined with choral music by Ludwig van Beethoven and Carl Maria von Weber, the "shining" examples of both composers.

“Singe fleißig im Chor... [Frequently sing in choruses ...]” is the content bracket of the gala concert of the tribute to Schumann in 2014. The focus of the programme was a CD presentation with Schumann’s choral music for Dresden and the premiere of musical miniatures by the young Dresden composer Peter Motzkus which are geared towards Schumann’s “Musical Rules for Life and the Home”. Daily newspaper “Dresdner Neueste Nachrichten” celebrated the concert as a *“great moment of choral singing”*. In continuation of the cooperation, an event “Music in the Afternoon at Maxen Castle” was held. Under the title “Geliebte Frau Clara [Beloved Wife Clara]”, Clara Schumann’s only Piano Trio (G minor, Op. 17), a work of the Dresden period, was performed. “DURCHAUS PHANTASTISCH – Eine Hommage für Robert Schumann [PERFECTLY FANTASTIC – Homage to Robert Schumann]” displayed graphic art and lyric poetry by Dresden artists at the Dresden Cultural Hall and thus represented an extension of the programme.

Last year, Matthias Jung established a connection between works by Clara Schumann and by the closest companion of the artist couple, Johannes Brahms, and the modern era under the title *“Robert Schumann im Spiegel von Kompositionen des 19. bis 21. Jahrhunderts [Robert Schumann Mirrored in Compositions of the 19th to 21st Centuries]”*. There, transcriptions of Schumann works and contemporary original compositions were combined in an homage to Robert Schumann. In 2006, the Japanese composer Toshio Hosokawa applied himself to the Heinrich Heine poem “Die Lotosblume [The Lotus Flower]” which had already been set to music by Schumann. This choral work for mixed choir and percussion became a magnificent musical discovery for the audience and the interpreters likewise. *“A review of heritage and legacy found its highlight at the gala concert ...”*, daily newspaper Sächsische Zeitung wrote when emphasising the convincing programme. Art songs and letters by Clara Schumann and Brahms were presented in the ballroom of the Saxony Hotel and were meant to revive the form of “musical soirees” that had been established by the artist couple. The fifth medallion was mounted at the entrance area of the Church of Kreischa where it reminds of the Schumann family’s stay during the revolutionary events in Dresden in 1849.

In 2016, looking back at six years of the Dresden Schumann Festival, the Saxon Vocal Ensemble performed choral works from different contexts at the Great Garden Palace, which were all met with a strong audience response. This ensemble which, in addition to early and contemporary music, also maintains the rich Romantic choral repertoire, presented rather seldom performed choral compositions by Schumann, which were met with an enthusiastic reception. Following the gala concert at the Great Garden Palace, *Dresdner Neueste Nachrichten* wrote on 2nd June 2016: *“The best thing about the stunningly beautiful ensemble sound was ... its naturalness, of a kind that had nothing to do with sterile ‘tone cultivation’ but was flexible, full of nuances, vigorous and of such homogeneity that you can only search for ... arranged so sensitively, so unmelodramatically, so touchingly. You just hold your breath.”*

Such exemplary performances resulted in a CD recording of a cappella compositions of the Dresden period. The media, including the specialised press, confirmed the highest artistic quality of recording *“An die Sterne – Schumanns Chorgesänge für Dresden aus dem Palais Großer Garten [To the Stars – Schumann’s Choral Music for Dresden from the Great Garden Palace]”*. Publishing group Kamprad had submitted the CD, after being introduced by numerous broadcasters, for the ECHO Klassik classical music award in category “Choral Recordings”. Moreover, it was included in the longlist for the selection of the German Record Critics’ Prize. Not least, the well-known Schumann researcher Dr Gerd Nauhaus was visibly impressed when he wrote in his review *“that the high musical and technical demands of the a cappella choral works were certainly met by the top-class ensemble under the direction of its founder, Matthias Jung.”*

As patron of the “Tribute to Schumann by the Saxon Vocal Ensemble”, Professor Peter Schreier, Chamber Singer [honorific title], conveyed in his welcoming address at the first Schumann Festival that cultivating Schumann’s choral music was necessary, in particular, because this had matured to its fullest bloom precisely in Dresden and had been of great formative importance for the last decade of his creative activity.



Cover of the CD „An die Sterne“, cf. review by Gerd Nauhaus,
in: *Schumann Journal* 4/2015, p. 184

ROBERT
SCHUMANN

NEUE ROBERT-SCHUMANN-GESAMTAUSGABE
NEW EDITION OF THE COMPLETE WORKS

Serie I: Orchesterwerke

1. Werkgruppe: Sinfonien

Band 3: Sinfonie Nr. 3, op. 97

Herausgegeben von Linda Correll Roesner

Mainz: Schott Musik International, 1995, RSA 1003

Band 4: Sinfonie Nr. 4, op. 120

Herausgegeben von Ute Scholz

Mainz: Schott Musik International, 2015, RSA 1004

Band 5: *Ouverture, Scherzo und Finale* op. 52

Herausgegeben von Sonja Gerlach

Mainz: Schott Musik International, 2000, RSA 1005

Band 6: *Symphonie g-Moll* Anhang A3, *Symphoniefragmente c-Moll*

1840 Anhang A5, *c-Moll* 1841 Anhang A6, *F-Dur* Anhang A7

Herausgegeben von Matthias Wendt

Mainz: Schott Musik International, 2014, RSA 1006

2. Werkgruppe: Konzerte

Band 1: Klavierkonzert a-Moll op. 54

Herausgegeben von Bernhard R. Appel

Mainz: Schott Musik International, 2003, RSA 1007-10

Band 2: Konzertstück für Klavier op. 92 – Konzert-Allegro für Kla-

vier op. 134. Herausgegeben von Ute Bär

Konzertsatz d-Moll, Anh. B5. Herausgegeben von Bernhard R. Appel

Mainz: Schott Musik International, 2007, RSA 1007-20

3. Werkgruppe: Ouvertüren

Band 1: *Ouverture zur Braut von Messina von Fr. v. Schiller* op. 100, *Fest-Ouverture mit Gesang über das Rheinweinielied* op. 123, *Ouverture zu Shakespeare's Julius Cäsar* op. 128, *Ouverture zu Goethe's Hermann und Dorothea* op. 136

Herausgegeben von Armin Koch

Mainz: Schott Musik International, 2013, RSA 1010

Serie II: Kammermusik

1. Werkgruppe: Werke für Streicher

Band 1: Streichquartette op. 41 – Streichquartett-Fragmente Anhang D 2

Herausgegeben von Hans Kohlhasse

Mainz: Schott Musik International, 2006, RSA 1011

2. Werkgruppe: Werke für Streicher und Klavier

Band 3: 1. Violinsonate op. 105 – 2. Violinsonate op. 121 – F.A.E. Sonate – 3. Violinsonate (1853) WoO 2

Herausgegeben von Ute Bär

Mainz: Schott Musik International, 2001, RSA 1014

3. Werkgruppe: Werke für verschiedene Instrumente und Klavier

Andante con Variazioni op. 46 Anhang: *Adagio und Allegro* op. 70, *Fantasiestücke* op. 73, *Drei Romanzen* op. 94, *Fünf Stücke im Volkston* op. 102, *Märchenbilder* op. 113, *Märchenerzählungen* op. 132, *Fünf Romanzen* Anhang E7 (vernichtet)

Herausgegeben von Michael Beiche, Tirza Cremer, Armin Koch, Elisa Novara, Ute Scholz und Matthias Wendt

Mainz: Schott Musik International, 2015, RSA 1015

Serie III: Klavier- und Orgelmusik

1. Werkgruppe: Werke für Klavier zu zwei Händen

Band 3: Band 3: *XII Etudes symphoniques pour le Piano-Forte* op. 13 (Ausgabe 1837), *Etudes en forme de Variations pour le Pianoforte* op. 13 (Ausgabe 1852) – Anhang: „Fantaisies et Finale“ (Frühfassung von op. 13), *Concert sans Orchestre pour le Piano-Forte* op. 14 (Ausgabe 1836), *Grande Sonate pour le Pianoforte* op. 14 (Ausgabe 1853) – Anhang: „Scherzo I“ op. 14 Anhang Nr. 1, Zwei Variationen (aus „Quasi Variazioni“) op. 14 Anhang Nr. 2, „Finale“ (ursprüngliche Fassung; Fragment) op. 14 Anhang Nr. 3.
Herausgegeben von Damien Ehrhardt und Michael Beiche
Mainz: Schott Musik International, 2014, RSA 1018

Band 4: opp. 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21
Herausgegeben von Michael Beiche, Roe-Min Kok und Sezi Sekir
Mainz: Schott Musik International, 2016, RSA 1019

Band 5: Klaviersonate Nr. 2 g-Moll op. 22, *Nachtstücke* op. 23, *Faschingsschwank aus Wien* op. 26, *Drei Romanzen* op. 28, *Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette* op. 32, *43 Clavierstücke für die Jugend* op. 68
Herausgegeben von Michael Beiche
Mainz: Schott Musik International, 2012, RSA 1020

2. Werkgruppe: Werke für Klavier zu vier Händen bzw. für zwei Klaviere

Band 1: *Bilder aus Osten* op. 66, *Zwölf Klavierstücke* op. 85, *Ball-Scenen* op. 109, *Kinderball* op. 130, *Acht Polonaisen* (1828) Anhang G 1, *Andante und Variationen für zwei Pianoforte* op. 46, Klaviersatz-Fragmente
Herausgegeben von Joachim Draheim und Bernhard R. Appel
Mainz: Schott Musik International, 2001, RSA 1023

3. Werkgruppe: Werke für Pedalfügel oder Orgel

Band 1: *Studien für den Pedalfügel* op. 56, *Skizzen für den Pedalfügel* op. 58, *Sechs Fugen über den Namen Bach* op. 60

Herausgegeben von Arnfried Edler. Redaktion: Matthias Wendt
Mainz: Schott Musik International, 2012, RSA 1024

Serie IV: Bühnen- und Chorwerke mit Orchester

3. Werkgruppe: Geistliche Werke

Band 1/Teilbd. 1: *Le psaume cent cinquantième* (1822) Anhang I 10.
Verzweifelte nicht im Schmerzensthal op. 93

Herausgegeben von Brigitte Kohnz und Matthias Wendt
Mainz: Schott Musik International, 2000, RSA 1032-10

Band 1/Teilbd. 2: *Adventlied* op. 71 und *Neujahrslied* op. 144

Herausgegeben von Ute Bär
Mainz: Schott Musik International, 2011, RSA 1032-20

Band 2: *Missa sacra* op. 147

Herausgegeben von Bernhard R. Appel
Mainz: Schott Musik International, 1991, RSA 1033

Band 3: *Requiem* op. 148

Herausgegeben von Bernhard R. Appel
Mainz: Schott Musik International, 1993, RSA 1034

Serie V: Chorwerke

2. Werkgruppe: Werke für Frauenchor

Band 1: *Romanzen* Heft 1, op. 69 und Heft 2, op. 91

Herausgegeben von Irmgard Knechtges-Obrecht
Mainz: Schott Musik International, 1991, RSA 1036

Serie VI: Lieder und Gesänge für Solostimmen

Band 6: *Lieder und Gesänge aus Goethes „Wilhelm Meister“* op. 98a, 7 Lieder op. 104, 6 Gesänge op. 107, 4 Husarenlieder op. 117, 3 Gedichte op. 119, 5 heitere Gesänge op. 125, Lieder u. Gesänge op. 127, *Gedichte der Königin Maria Stuart* op. 135, 4 Gesänge op. 142, WoO 6, Anh. M 11; Deklamationen: *Schön Hedwig* op. 106, 2 Balladen op. 122
Herausgegeben von Kazuko Ozawa und Matthias Wendt
Mainz: Schott Musik International, 2009, RSA 1043

Serie VII: Klavierauszüge, Bearbeitungen, Studien und Skizzen

1. Werkgruppe: Klavierauszüge eigener Werke

Band 2: Ouvertüren

Ouverture zur Braut von Messina von Fr. v. Schiller op. 100, *Fest-Ouverture mit Gesang über das Rheinweinlied* op. 123, *Ouverture zu Shakespeares Julius Cäsar* op. 128, *Ouverture zu Goethes Hermann und Dorothea* op. 136. Klavierauszüge zu zwei und vier Händen
Herausgegeben von Armin Koch
Mainz: Schott Musik International, 2014, RSA 1048

3. Werkgruppe: Studien und Skizzen

Band 1: Studien- und Skizzenbuch I und II

Herausgegeben von Matthias Wendt
Mainz: Schott Musik International, 2010, RSA 1057

Band 2: Studien- und Skizzenbuch III

Herausgegeben von Matthias Wendt unter Mitarbeit von Kazuko Ozawa
Mainz: Schott Musik International, 2016, RSA 1058

Band 3,2: Brautbuch, Anhang R 11

Herausgegeben von Bernhard R. Appel, Bonn, unter Mitarbeit von Susanna Kosmale, Zwickau
Mainz: Schott Musik International, 2011, RSA 1069

Band 4: Dresdner Skizzenheft, Taschennotizbuch

Herausgegeben von Bernhard R. Appel, Reinhold Dusella, Kazuko Ozawa-Müller und Matthias Wendt
Mainz: Schott Musik International, 1998, RSA 1060

Band 5: Studien zur Kontrapunktlehre
Herausgegeben von Hellmuth Federhofer und Gerd Nauhaus
Mainz: Schott Musik International, 2003, RSA 1061

Serie VIII: Supplemente

Band 1: Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten.

Unter Mitarbeit von Gerd Nauhaus und mit Unterstützung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau

Herausgegeben von Ernst Burger

Mainz: Schott Musik International, 1998, RSA 1062

Band 2: Literarische Vorlagen der ein- und mehrstimmigen Lieder, Gesänge und Deklamationen

Herausgegeben von Helmut Schanze unter Mitarbeit von Krischan Schulte

Mainz: Schott Musik International, 2002, RSA 1063

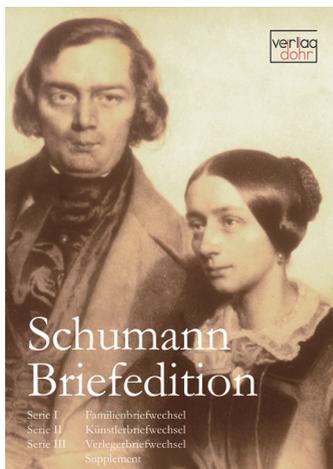
Band 6: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis

Herausgegeben von Margit L. McCorkle

Mainz: Schott Musik International, 2003, RSA 1065

Siehe auch Homepage SCHOTT MUSIC GmbH & Co.KG /
Quod vide home page of SCHOTT MUSIC GmbH & Co.KG:

<http://www.schott-music.com/shop/noten/gesamtausgaben/robertschumann/index.html>



SCHUMANN BRIEFEDITION EDITION OF SCHUMANN LETTERS

Herausgegeben vom Robert-Schumann-Haus Zwickau und dem Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden in Verbindung mit der Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf.

Zur ersten wissenschaftlichen Gesamtausgabe der Briefe von Clara und Robert Schumann im Verlag Dohr: www.dohr.de bzw. <http://www.dohr.de/autor/schumann.htm>

Zum Editionsplan, der auch die bereits erschienenen Bände genau verzeichnet bzw. auch aktuell die nächsten Neuerscheinungen ankündigt: <http://www.schumann-briefe.de/de/editionsplan.htm>

The Schumann-Briefedition is being published by the Robert-Schumann House in Zwickau and the Institute for Musicology at the Dresden Academy of Music Carl Maria von Weber in cooperation with the Düsseldorf Robert-Schumann-Research-Institute.

For the first complete academic edition of Clara and Robert Schumann's letters, published by Dohr, see: www.dohr.de bzw. <http://www.dohr.de/autor/schumann.htm>.

For an editorial schedule listing the volumes already published with full details and providing updates on forthcoming new publications, cf. <http://www.schumann-briefe.de/de/editionsplan.htm>

Im Berichtszeitraum sind erschienen / In the reporting time appeared:

Serie II. Freundes- und Künstlerbriefwechsel

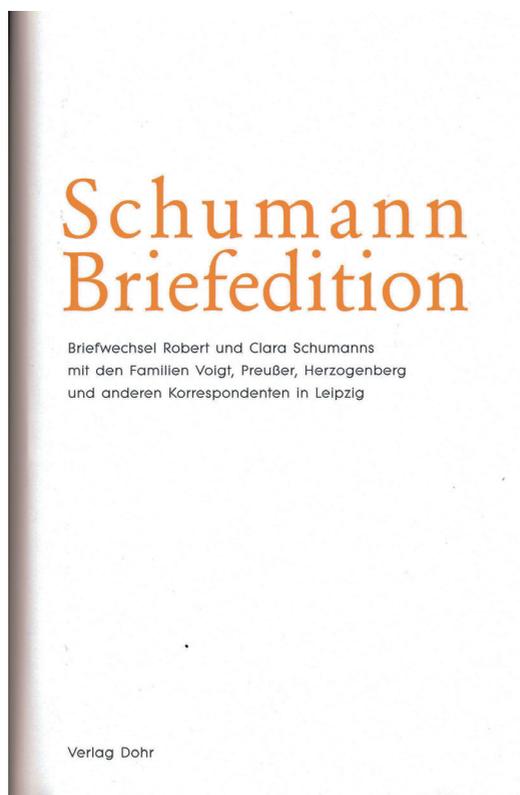
Bd. 15: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit den Familien Voigt, Preußner, Herzogenberg und anderen Korrespondenten in Leipzig

Hg. von Annegret Rosenmüller und Ekaterina Smyka

1002 Seiten, gebundene Leinenausgabe

Köln: Verlag Christoph Dohr, 2016

ISBN 978-3-86846-026-1





Farbpostkarte mit dem Schumann-Denkmal in Zwickau, verschickt im Juni 1901, dem Zeitpunkt der Aufstellung und Enthüllung des Denkmals (StadtMuseum Bonn)

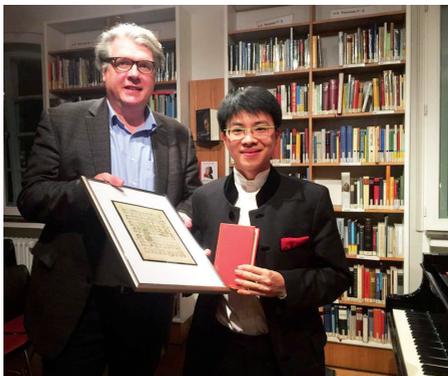
RÜCKBLICK UND AUSBLICK / REVIEW AND PREVIEW*

2016/2017

Bonn, Schumannhaus, 20.2.2016

Kit Armstrong mit Werken
von/with works by Byrd,
Haydn, Mozart, Beetho-
ven, Liszt & Schumann
(Abegg-Variationen op. 1)

Markus Schuck, Vorsitzender
Verein Schumannhaus Bonn,
Intendant des Bonner Schu-
mannfests und Kit Armstrong



Dr. Manfred van Osten, Ehrenvorsitzender
des Vereins Schumannhaus Bonn e.V., Markus
Schuck und Kit Armstrong

* ausgewählt/selected von/by I. Bodsch

DIPARTIMENTO DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
SEMINARIO LETTERATURA E MUSICA
NOTE D'INCHIOSTRO

SCHUMANN & SHAKESPEARE

Rapporti culturali e analisi musicoletteraria

Tre seminari a cura del prof. Enrico Reggiani



18 marzo 2016
aula G.153
Largo Gemelli 1

15 aprile 2016
aula NI.111
Via Nirone 15

13 maggio 2016
aula G.053
Largo Gemelli 1



Ingresso libero

Gli studenti della Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere che richiedono l'attribuzione di crediti formativi (2 cfu) devono partecipare a tutti gli incontri e produrre un elaborato finale.

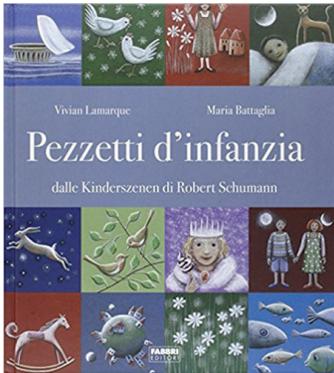
Seminari

Ore 14.45 - 17.00

Università Cattolica del Sacro Cuore
20123 Milano

Per informazioni:
dip.linguestraniere@unicatt.it





23.3.2016, WDR 3 Tonart

Teodora Bala-Ciolanescu berichtete im Radio-Gespräch mit der Kuratorin Birgit Spörl M.A. über die Ausstellung „Clara und Robert Schumann im internationalen Kinder- und Jugendbuch“, die bis zum 22. Mai 2016 im Ernst-Moritz-Arndt-Haus, der Dependence des StadtMuseum Bonn präsentiert wurde. Die von Birgit Spörl, wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf, zusammen mit Dr. Elisa Novara konzipierte Ausstellung, bestückt vor allem mit Leihgaben aus Privatbesitz, war vor Bonn nach einer kurzen Erstpräsentation an der Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf im Robert-Schumann-Haus in Zwickau gezeigt worden. Nach Bonn ging sie nach Dresden, als Teil der dortigen Schumann-Ehrung 2016 (vgl. Beitrag von Anita Brückner, S. 203)./ Radio-Report about the exhibition “Clara und Robert Schumann in international books for children and young people”, presented until May 22, 2016 in Bonn, curated by Birgit Spörl MA, a young research assistant at the Robert Schumann Research Centre in Dusseldorf. The charming exhibiton from the holdings of the Robert Schumann Research Centre in Düsseldorf and a private collection brought together publications from Europe, Asia and America in a charming presentation. The exhibition which was previously shown at the Robert Schumann Haus in Zwickau was subsequently travelling to Dresden. Cf. p. 206.



Zürich, Tonhalle, Kammermusiksaal, 9.4.2017

Konzert von Ottavia Maria Maceratini, Schumann-Forum-Mitglied seit 2012/Piano recital by Ottavia Maria Maceratini, Schumann forum member since 2012, mit Werken von/with works by Foulds, Schumann, Mozart, Ravel, Chuquisengo, Ravel und Sorabji. Vgl./cf. Rezension/review von/by Oliver Fraenzke: <http://the-new-listener.de/index.php/2016/04/13/arabesken-fantasien-andenkreiger-2/> (Ausschnitt/excerpt ↓)

Gleiches gilt auch für Robert Schumanns gewaltige dreisätzigte Fantasie C-Dur op. 17 von 1835-36. Hier ist vorauszuschicken, dass Frau Maceratini eine Darbietung gelang, die nicht nur zum Besten gehört, was heute in Sachen Schumann zu vernehmen ist, sondern auch, dass sie dieses komplexe und gefürchtete, so viel gespielte Meisterwerk mit einer technischen Vollendung spielte, wie das kaum je geschieht. Auch die extremsten Schwierigkeiten gelangen ihr, ohne Verzerrungen des Tempos, mit phänomenaler Leichtigkeit. Nie knallt ihr äußerst kraftvolles Forte, alles ist klar und rund, legt die Polyphonie offen, folgt den harmonischen Impulsen, lässt die Musik mit unwiderstehlichem Charakter sprechen. Da fehlt nicht viel! Einzig möchte ich anmerken, dass der Mittelteil des Kopfsatzes zwischendurch zu sehr beschleunigt, dass auch im Mittelsatz einige Male in der Hitze des Gefechts das Tempo etwas davonzulaufen tendiert, dass im Finale die letzte Beruhigung etwas spät kommt. So ist auch hier der einzige kardinale Kritikpunkt, mehr Raum für die Ruhe zu lassen, die natürlich nichts mit Ermattung zu tun hat, sondern mit Innigkeit, die potentiell ohnehin da ist, jedoch noch nicht wirklich zu ihrem Recht kommt.

Heidelberg, HebbelHalle, 13.4.2016

»szenen der frühe«: eine multimediale Konzerterzählung mit Musik von Robert Schumann. /»szenen der frühe«: a multimedia performance with music by robert schumann. Koproduktion von/co-production by Heidelberger Frühling & PODIUM Festival Esslingen. In Kooperation mit/in cooperation with the UnterwegsTheater/Künstlerhaus/HebbelHalle. Vgl./cf. <http://www.heidelberger-fruehling.de/heidelberger-fruehling/programm/veranstaltung/?id=15143>



Screenshot: <https://www.youtube.com/watch?v=pq7aTr4WjRY>



Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere, 15.4.2016

Schumann and Shakespeare

Rapporti culturali e analisi music-letteraria (Relatore: Prof. Enrico Reggiani) – [...]“Quale influenza esercitò (se la esercitò) Shakespeare sul pensiero creativo di Schumann e sulla sua prassi compositiva? Quali opere di Schumann elaborano musicalmente testi del Bardo e in che modo? Queste e altre questioni si propone di illustrare il ciclo di tre incontri (che saranno tenuti in italiano e/o in inglese), nella cornice delle celebrazioni per il 400° anniversario della morte di Shakespeare (1616-2016) e della ricorrenza del 160° anniversario della morte di Schumann.”/ Tagung über den Einfluss von Shakespeare auf Robert Schumann. Vgl./cf. <http://www.unicatt.it/event/evt-schumann-and-shakespeare>

London, 16.4.2016

Der erst 16jährige Geiger Ziyu He gewann den ersten Preis der prestigeträchtigen Senior Menuhin Competition. 2014 spielte Ziyu He das Geburtstagskonzert für Clara Schumann im Schumannhaus Leipzig./16 year old Ziyu He, from China has been awarded 1st Prize at the 2016 Senior Menuhin Competition, in London. 2014 Ziyu He played the birthday-concert for Clara Schumann at the Leipzig Schumann-Haus. Vgl./cf.<https://theviolinchannel.com/1st-prize-senior-menuhin-competition-ziyu-he/>

Heidelberg, Kongresshaus Stadthalle Heidelberg, 28.4.2016

Verleihung des „Musikpreises des Heidelberger Frühling“ an Christian Gerhaher, Paten unseres Schumann-Forums/the heidelberger frühling music award ceremony – the award 2016 went to Christian Gerhaher, mentor and founding member of our Schumann forum. The multiple award-winning great baritone received the Award for his outstanding contribution to classical music.

„Seit 2013 wird der »Musikpreis des Heidelberger Frühling« an eine Persönlichkeit des Musiklebens verliehen, die sich substanziell und nachhaltig für die Vermittlung von klassischer Musik einsetzt. 2016 geht dieser Preis an den Ausnahme-Sänger Christian Gerhaher. Durch seinen leidenschaftlichen Einsatz für das Lied und seine beispielhaften Interpretationen verhilft er dieser Gattung zu neuem Aufschwung, ohne dabei auf Tiefgründigkeit und Authentizität zu verzichten.“ Die Laudatio hielt Nikolaus Bachler, den Preis übergab der Intendant des Heidelberger Frühlings, Thorsten Schmidt. Vgl./cf. <http://www.heidelberger-fruehling.de/heidelberger-fruehling/programm/veranstaltung/?id=15632/>



Thorsten Schmidt & Christian Gerhaher (Foto: Heidelberger Frühling)



Thorsten Schmidt, Eleonore Büning & Christian Gerhaher

Mainz, Akademie der Wissenschaften und Literatur, April 2016

Jörg Widmann, Schumann-Forum-Mitglied seit 2013, wird als Mitglied in die Akademie der Wissenschaften und Literatur Mainz aufgenommen. Jörg Widmann, Schumann Forum member since 2013, became a member of the renowned Academy of Sciences and Literature Mainz.



Jörg Widmann (© Marco Borggreve)

Bonn, Schumannhaus, 10.5.2016

Schumann-Forum-Gespräch zwischen Ulrich Bumann und unserem neuen Schumann-Forum-Mitglied Luisa Imorde, gleichzeitig Vorstellung von Luisa Imordes Debut-CD „Zirkustänze“ mit Werken von Jörg Widmann und Robert Schumann. Vgl. oben Abdruck des Gesprächs, S. 31 ff.

Schumann Forum conversation between Ulrich Bumann and our new Schumann Forum member Luisa Imorde including the presentation of Luisa Imorde's debut CD „Zirkustänze“ with works by Jörg Widmann and Robert Schumann. Cf. above the transcript and translation of the conversation, pages 45 et seq.

Düsseldorf, Schumannfest, 20.5.-8.6.2016



SCHUMANNFEST 2016

Liebe Freundinnen und Freunde der Romantik,

Kunst ist ein existentielles Ausdrucksmittel der Menschheit, und das Jahr 1816 macht uns das besonders deutlich: Einen ganzen Sommer lang lag vor 200 Jahren eine unerklärliche Dunkelheit und Kälte über Mitteleuropa und Nordamerika. Ernteausfälle, Hungersnöte und Flucht waren eine Folge davon. Mitten in der aufkommenden Industrialisierung war die Angst vor dem Weltuntergang allgegenwärtig. Mitten in diese Sorgen und Nöte hinein reagierten Künstler und Kreative mit erstaunlicher Intensität auf das unbekannte Naturphänomen, dessen Grund erst hundert Jahre später erkannt wurde: Der Ausbruch des Vulkans Tambora im fernen Indonesien.

Ein naturgewaltiges Thema für ein Festival. Und erstaunlich aktuell. Wir lernen gerade wieder, dass Existenzangst, Angst vor dem Unbekannten, Flucht vor Katastrophen auch 200 Jahre nach dem **Jahr ohne Sommer** zum Leben gehören. Deshalb fragt das Schumannfest 2016 nach den Vulkanen von heute, nach den Auslösern des *Machen Müssens*. Zu den zählen internationale Größen wie Sir Andrés Schiff, M'ikhail Pletnev, Gidon Kremer, Murray Perahia, Martina Gedeck und Dominique Horwitz. Hauschka und das Alma Quartet geben Einblicke in *The New Romantics*. Kinderkonzerte, Ausstellungen, Symposien und Installationen in Schloss und Park Benrath werden das **Jahr ohne Sommer** auf ihre Art und Weise beleuchten.

Wir freuen uns gemeinsam mit allen Mitwirkenden, Sponsoren und Förderern auf eine neue Festival-Saison mit unvergesslichen Momenten und besonderen Eindrücken fernab des klassischen Konzertes. Und wir laden Sie herzlich ein zu einem aufregenden Festival der Romantik.

Herzlich willkommen beim Schumannfest 2016!

Ihr
Michael Becker
Intendant

SIR ANDRÁS SCHIFF

WOLFGANG AMADEUS MOZART - SONATE FÜR KLAVIER NR. 16 C-DUR KV 545 SONATA FACILE
LUDWIG VAN BEETHOVEN - SONATE FÜR KLAVIER NR. 30 E-DUR OP. 109
ROBERT SCHUMANN - FANTASIE C-DUR FÜR KLAVIER OP. 17
FRANZ SCHUBERT - SONATE NR. 19 C-MOLL D 958

SIR ANDRÁS SCHIFF KLAVIER

Er ist der Nachdenkliche, der *Homo Politicus* und analytische Zweifler unter den Pianisten: Sir Andrés Schiff widmet sein Klavierrecital den großen Klavierkomponisten: Mozart, Beethoven, Schubert und Schumann, dessen C-Dur-Fantasie in ihrer unendlichen Voraussicht zum Basiswerk der romantischen Klavierliteratur wurde. Aber Schiff wäre nicht Schiff, wenn er sich nicht ganz im Schumannschen Sinne während des Schumannfestes dreier junger Pianisten annähme, denen er in der Reihe *Building Bridges* sehr bewusst die große Bühne bietet.

DIENSTAG, 31. MAI, 20:00 UHR, TONHALLE

Aus dem Programmheft des Schumannfestes Düsseldorf 2016: Grußwort des Intendanten Michael Becker und Hinweis auf das Konzert von Sir Andrés Schiff/
Excerpts from the printed programme of the Schumann-Fest Düsseldorf: Welcoming address from the artistic director of the festival and the programme reference to the concert of Sir Andrés Schiff



MUSIK. THEATER
FILM. TANZ. KUNST

Lied. Gut.

19. BONNER SCHUMANNFEST

08. BIS 19. JUNI 2016

WWW.BONNER-SCHUMANNFEST.DE

05

AUF EINEN BLICK

Mittwoch | 8. Juni | 20 Uhr

ERÖFFNUNGSKONZERT

„Könnt ich dich in Liedern preisen“:

Junge Künstler gratulieren Robert Schumann

LIEDERABEND

Schumann: Liederkreis op. 39

Eisler: Erinnerung an Eichendorff und Schumann
und andere Lieder

Wolf: Lieder nach Texten von Eichendorff

Schumannhaus Bonn, Sebastianstraße 182

Samstag | 11. Juni | 15 Uhr

DER TEDDY UND DIE TIERE

EIN MÄRCHEN FÜR KINDER VON MICHAEL ENDE

CHRISTOPH KOPP (ERZÄHLER)

FRANK-MICHAEL GUTHMANN (CELLO)

UND FÜNF JUNGE CELLISTEN

Evgl. Trinitatiskirche Bonn, Brahmsstraße 14

Samstag | 11. Juni | 19 Uhr

BACH PLUS...

CELLO-ABEND

Liebe Schumannfreunde,

ein Motto allein macht noch kein Festival, aber es kann so etwas wie ein Navigator sein, der ein Festival davor bewahrt, sich ziellos und allzu beliebig aus der Musikgeschichte zu bedienen. Wir haben das diesjährige Schumannfest unter das Motto „Lied.Gut.“ gestellt. Ein solches Thema bietet sich bei Schumann natürlich an, weil das (Kunst)Lied in seinem kompositorischen Schaffen einen breiten Raum einnimmt. Und für uns als Veranstalter ist speziell der Liederabend, der im heutigen Konzertbetrieb einen schwierigen Stand hat, ein Genre, das es zu pflegen und zu fördern gilt. Wir freuen uns besonders darüber, dass es uns dabei gelungen ist, mit der international gefragten Pianistin und Liedbegleiterin Pauliina Tukiainen eine künstlerische Beraterin in Sachen Lied zu gewinnen, die sich mit Hingabe der Liedkunst in all ihren Facetten widmet.

Wer sich die Titel vieler Schumannscher Musikstücke anschaut, wird schnell merken, dass sie wenig Aufschluss darüber geben, ob ein Werk vokalen oder instrumentalen Charakter hat. So ist unser Festival „Lied.Gut.“ natürlich auch weiter gefasst: Es spürt dem Lied in seinen verschiedensten Formen nach, im instrumentalen Gesang (wie in den „Gesängen der Frühe“ von Schumann) oder in der Bachschen Choralbearbeitung, im „Lied ohne Worte“ oder im Song der Beatles. Letztendlich verweist „Lied.Gut.“ darauf, dass Lied, dass Gesang eine elementare musikalische Ausdrucksform des Menschen ist, in der sich seine Gefühle spiegeln.



Wie immer, versteht sich das Schumannfest auch in diesem Jahr wieder als eine Bühne für junge Künstler, die am Beginn einer womöglich großen Karriere stehen. Dabei wollen wir ihnen helfen. Und wie immer ist unser Angebot breit gefächert, es reicht vom Konzert für die ganze Familie bis zum experimentellen Abend mit Stimme und Schlagzeug, vom klassischen Konzert bis zur kühn umgedeuteten Oper im Kino, vom Orgelabend bis zum Jazz-Vergnügen. Es gibt auf jeden Fall viel zu entdecken.

Wir laden Sie herzlich ein, das Schumannfest mit uns und unseren Künstlern zu feiern. Freuen Sie sich auf einen Frühsommer voller musikalischer Anregungen.

Markus Schuck
Initiator und Leiter Bonner Schumannfest

Ulrich Bumann
Stellv. Leiter Bonner Schumannfest

19. Bonner Schumannfest (8.–19. Juni 2016): Programmcover und Auszüge aus dem Programmheft/Excerpts from the printed programme



Präsentation des Programms für das Bonner Schumannfest 2016 vor dem Schumannhaus Bonn/Presentation of the programme 2016 in front of the Schumannhaus Bonn

www.schumann-zwickau.de

17. INTERNATIONALER ROBERT-SCHUMANN WETTBEWERB

9. BIS 19. JUNI 2016

Schumann
IN ZWICKAU

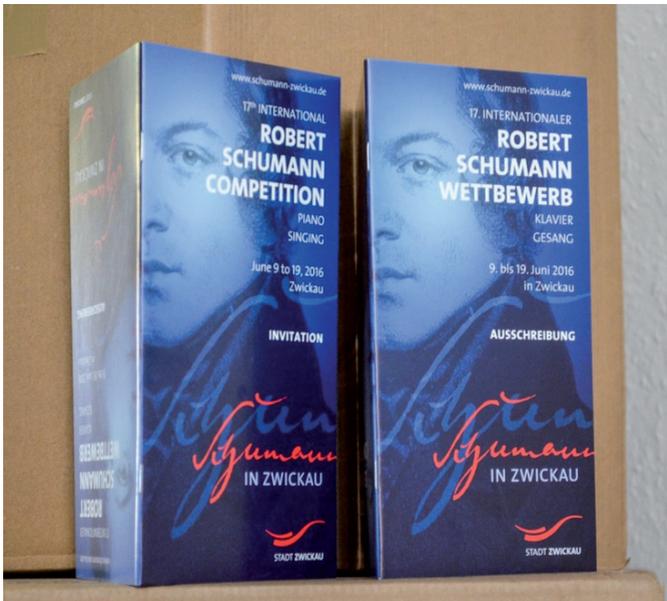
envia M

Sparkasse Zwickau
Gut für die Region.

Kulturstiftung
des
Freistaates
Sachsen

Kulturforum
Zwickau

STADT ZWICKAU



Zwickau – Jahresrückblick 2016

Von Thomas Synofzik, Direktor des Robert-Schumann-Hauses

Alle vier Jahre versammeln sich in Zwickau Pianisten und Sänger aus aller Welt, um beim Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerb gegeneinander anzutreten. Der 17. Wettbewerb vom 9. bis 19. Juni 2016 setzte die 60-jährige Tradition erfolgreich auf höchstem Niveau fort. Mehrere der Juroren, die amerikanische Sängerin Mary Ann Hart, ihre japanische Kollegin Mitsuko Shirai sowie die russischen Pianisten Pavel Egorov, Boris Bloch, der Franzose Yves Henry, der Ungar Balázs Szokolay, die englische Pianistin Lucy Parham und der Dresdner Peter Rösel, hatten schon früher als Teilnehmer oder auch als Preisträger am Zwickauer Wettbewerb teilgenommen haben. Nach der krankheitsbedingten Absage von Josef Protschka und Edith Mathis als Mitglieder der Gesangsjury konnte mit dem Schumann-Nachfahren Wolf-Hildebrand Moser und Musikdirektor Albrecht Hofmann kompetenter Ersatz gefunden werden. Damit waren in den beiden Jurys insgesamt sechs Träger des Robert-Schumann-Preises der Stadt Zwickau vertreten, außer letzterem z.B. auch noch der belgische Pianist Jozef de Beenhouwer und der Bariton Olaf Bär.

Von insgesamt 258 angemeldeten Teilnehmern traten schließlich 89 Sänger mit 63 Klavierbegleitern sowie 75 Pianisten an. Der erneute Teilnehmerrekord brachte dabei diesmal eine auffällige Verschiebung im Verhältnis der beiden Kategorien Klavier und Gesang mit sich. Es gab nahezu doppelt so viele Pianisten wie 2012. Dies führte dazu, dass gemäß Ausschreibung die Wertungszeit in der ersten Runde verkürzt werden musste, was glücklicherweise weitgehend problemlos verlief; es gab kaum Verzögerungen im Zeitplan.

Zum ersten Mal gab es den Fall, dass ein Pianist, der am Klavierwettbewerb teilnahm, auch als Liedbegleiter am Gesangswettbewerb eingeschrieben war und um den Liedbegleiterpreis konkurrierte. Das ist eigentlich nicht vorgesehen, da die Wertungsrunden Gesang/Klavier zum Teil gleichzeitig stattfinden. In diesem Fall funktionierte es, da die Nachnamen der betroffenen Teilnehmer (Andreas Fröschl – 2006 Sieger beim nationalen Kleinen Schumann-Wettbewerb des Zwickauer Robert-Schumann-Konservatoriums – und der österreichische Bariton Georg Klimbacher) im Alphabet weit genug auseinander la-



gen, so dass bei der alphabetischen Auftrittsreihenfolge keine Gefahr der Überschneidung bestand. Alle Sänger, die keinen eigenen Begleiter mitgebracht hatten, wurden von den vier offiziellen Klavierbegleitern, Claar ter Horst, Michael Schütze, Thomas Betz und Tatjana Dravenau begleitet.

Einige Neuerungen gab es beim Wettbewerb 2016: Erstmals hatten die Teilnehmer beider Kategorien schon in den ersten Runden die Chance, jeweils an beiden Wettbewerbsorten, in der *Neuen Welt* und im Robert Schumann Konservatorium aufzutreten,



Die Zwickauer Oberbürgermeisterin Dr. Pia Findeis (Foto links oben) hält bei der Auslosung der alphabetischen Auftrittsreihenfolge der Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Internationalen Robert Schumann-Wettbewerbs für Klavier und Gesang vor dem Wettbewerbsbeginn den gerade gezogenen Buchstaben H in die Höhe. Die Auslosung wird von den Teilnehmern und Juroren im Publikum aufmerksam verfolgt. (Foto: Stadt Zwickau)

während bei den vorangegangenen Wettbewerben die Sänger erst im Finale erstmals in den großen Saal der *Neuen Welt* kamen. So wurden nun nicht nur die Sänger, sondern auch die Pianisten mit unterschiedlichen Räumen und ihrer verschiedenen Akustik konfrontiert. Zum ersten Mal konnte den Klavier- und Gesangsteilnehmern freie Fahrt in den öffentlichen Verkehrsmitteln der Stadt Zwickau bereitgestellt werden.

Es gab insgesamt 30 Übe- und Einspielräume, drei davon als öffentliche Probenräume, im Robert-Schumann-Haus, im Bürgersaal des Rathauses und in der Galerie am Domhof. Es wurden kostenlose öffentliche Führungen durch das Robert-Schumann-Haus und auf Schumanns Spuren durch die Innenstadt für alle Teilnehmer angeboten, auf deutsch, auf englisch und auf russisch.

Im Begleitprogramm erntete schon bei der Eröffnungsveranstaltung ein Klaviertrio-Ensemble des Robert-Schumann-Konservatoriums mit Ferdinand Schmoldt (*2003), Magda-Lena Prokopiev (*2002) und ihrer Schwester Mila-Martha (*2006) enthusiastischen Applaus. Im eigentlichen Eröffnungskonzert im Bürgersaal des Rathauses bot das vom BBC Music Magazine als Newcomer des Jahres 2016 ausgezeichnete Schumann Quartett in seinen mitreißenden Interpretationen einen musikalischen Hochgenuss: Drei der Mitglieder waren Namensvetter des Zwickauer Komponisten und die Bratscherin Lisa Randalu die Tochter eines ehemaligen Preisträgers des Zwickauer Wettbewerbs. Im Bürgersaal und im Robert-Schumann-Haus wurden als Begleitprogramm Schumann-Filme bei freiem Eintritt gezeigt und am Eröffnungswochenende lockte auf dem Hauptmarkt am Schumann-Denkmal der Summer Swing bei Schumann.

In der zweiten Runde blieben noch immer vier Erdteile mit jeweils mehreren Teilnehmern vertreten. Ein Gesangs-Teilnehmer hatte in der ersten Runde leider disqualifiziert werden müssen, da er die in der Ausschreibung gedruckte Regel, alle Stücke auswendig vorzutragen, nicht einhielt.

Während im Gesang auch die Finalrunde international weit gestreut blieb, spitzte sich das Finale in der Kategorie Klavier auf sechs ostasiatische Pianisten zu. Immerhin stammten auch mehr als die Hälfte aller Pianisten, die in der ersten Runde angetreten waren, aus diesem Erdteil.

Das Finalrunden brachten in beiden Kategorien Überraschungen. Die Spitzenreiter standen zwar bereits von der zweiten Runde her fest, in welcher Reihenfolge jedoch die Preise zu vergeben waren, wurde nun gänzlich neu aufgerollt. So ergab sich am Ende eine sehr erfreuliche Nationalitätenstatistik: Noch nie hatte es beim Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerb in Zwickau Preisträger aus Portugal (André Baleiro, 1. Preis Gesang Herren), China (Cheng Zhang, 2. Preis ex aequo Klavier) und Israel (Hagar Sharvit, 3. Preis Gesang Damen) gegeben; erstmals auch kam 2016 ein Gesangspristräger aus Frankreich (Jean-Christophe Fillol, 2. Preis Gesang Herren). Mit der 19-jährigen Pianistin Tiffany Poon aus Hongkong (3. Preis ex aequo Klavier) schaffte es auch eine der jüngsten Teilnehmerinnen unter die Preisträger.

Dass in der Kategorie Klavier kein erster Preis vergeben wird, war ebenfalls ein Novum in der Geschichte des Wettbewerbs, auch wenn dies in der Gesangskategorie, wo stets Frauen und Männer zu vergleichen sind, schon häufiger der Fall war. Nachdem es beim voraus-



André Baleiro aus Portugal, am Klavier: David Santos, Portugal



Zhang Cheng aus China



Jean-Christophe Fillol aus Frankreich, am Klavier: Daniel Rudolph, Deutschland



Die Siegerin im Gesang Damen: Henriette Gösde, am Klavier: Michael Schütze

gehenden Wettbewerb 2012 überhaupt keine asiatischen Preisträger gab, stammten diesmal nun alle vier Klavier-Preisträger aus Asien (außer den erwähnten noch die Japanerinnen Tomoyo Umemura, 2. Preis ex aequo, und Maiko Ami, 3. Preis ex aequo). Im Gesang Damen gingen die beiden ersten Preise an Henriette Gösde

und Hiltrud Kuhlmann, der amerikanische BARTON Jonathan Michie erhielt den dritten Preis unter den männlichen Sängern.

Eines der Markenzeichen des Zwickauer Wettbewerbs war auch diesmal wieder die enthusiastische Anteilnahme der Zwickauer Bevölkerung. Durch private Gastgeber und die Unterstützung der Zwickauer Wohnungsgenossenschaften erhielten etwa 60 Teilnehmer kostenlose Unterkunft; sowohl im Konservatorium als auch in der Neuen Welt waren die Publikumsplätze von der ersten Runde an gut gefüllt. Solche Dinge trugen entscheidend bei, um die von vielen Teilnehmer gepriesene freundschaftliche und herzliche Atmosphäre des Zwickauer Wettbewerbs zu schaffen.



Die Preisträger des Wettbewerbs: Jeweils die drei Preisträger der Kategorien Klavier, Gesang Damen, Gesang Herren – die Gesangsprämierten jeweils mit ihren Klavierbegleiterinnen bzw. -begleitern – sowie die Gewinnerin des Spezialpreises für Klavierbegleitung, Fiona Pollak. Nicht auf dem Bild ist Zhang Cheng, der ex aequo mit der japanischen Pianistin Tomoyo Umemura bei Nichtvergabe des ersten Preises Zweiter im Klavierwettbewerb geworden ist.



Amatis Piano Trio auf der Bühne des Konzertsaaals des Robert-Schumann-Hauses Zwickau

Auch die Sonntags-Konzertreihe im Robert-Schumann-Haus nahm auf den Wettbewerb Bezug, indem in vier der acht Konzerte ehemalige Preisträger auftraten: Akiko Nikami, Florian Noack, Da Sol Kim und Peter Rösel. Als im August 2016 BBC Radio 3 seine New Generation Artists 2016 bekanntgab, waren darunter gleich vier Musiker, die

schon mehr als ein Jahr zuvor für die Schumann-Plus-Konzerte im Robert-Schumann-Haus Zwickau unter Vertrag genommen waren: das niederländische Amatis Piano Trio mit Lea Hausmann, Samuel Shepherd und Mengjie Han (in Zwickau am 18. September 2016 zu erleben) sowie die ägyptische Mezzosopranistin Fatma Said. Wegen Erkrankung der Sängerin musste dann zum geplanten Konzerttermin im November allerdings kurzfristig die Sopranistin Peggy Steiner einspringen, die im Verbund mit der niederländischen Liedpianistin Claar ter Horst ein umjubeltes Konzert gab. Weiterhin gastierten das Mendelssohn-Quartett und das Rheingold-Trio, der Horn-Virtuose Peter Müseler sowie der Gewandhaus-Jugendchor. Pianisten aus Japan (Michiko Ota-Kys), Spanien (Juan Carlos Fernández-Nieto), Argentinien (Ariel Sorrentino), Korea (Da Eun Song), Armenien (Nare Karoyan), Türkei/USA (Sezi Seskir) und der Schweiz (Jean-Jacques Dünki) waren in Konzerten im Robert-Schumann-Haus Zwickau zu erleben; außerdem gab es Auftritte von Nachwuchstalenten aus Russland (8. Januar), den Vereinigten Arabischen Emiraten (6. April) und vom Zwickauer Robert-Schumann-Konservatorium („Musik kennt keine Grenzen“ am 7. Juni).

In zwei Konzerten wurde des 200. Geburtstag des englischen Schumann-Freundes William Sterndale Bennett gedacht, am 1. Mai mit einer Aufführung seines Sextetts op. 8 mit Musikern des Leipziger Gewandhausorchesters, und beim „Historischen Markttreiben wie zu Schumanns Zeiten“ am zweiten September-Wochenende, wo Thomas

Synofzik in einem Konzert im Museum auf dem Wilhelm-Wieck-Flügel u.a. seine Impromptus op. 12 vortrug. Zum 175. Jahrestag des Deutschlandlieds von Hoffmann von Fallersleben spielte Thomas Synofzik auf dem Clara-Wieck-Flügel Kompositionen über dessen Melodie von Clara Wieck und Joseph Haydn und Ruven Synofzik (Knabensopran) sang Lieder auf Texte von Hoffmann von Fallersleben aus dem Liederalbum für die Jugend op. 79.

Ein von Clara Schumanns Cousin Wilhelm Wieck gebautes Harmonium, das im Vorjahr für die Sammlung des Robert-Schumann-Hauses erworben werden konnte, entfaltete seine Klangpracht erstmals in einem Konzert zur Museumsnacht am 9. Juli und sodann in einem weihnachtlichen Programm der Robert-Schumann-Gesellschaft am 2. Dezember mit dem Harmonium-Spezialisten Matthias Müller, in einigen Duo-Stücken am Wilhelm-Wieck-Flügel von Thomas Synofzik begleitet.

Sonderausstellungen widmeten sich der 60-jährigen Geschichte des Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerbs, dem 150. Todestag des in Schumanns Gesamtwerk meistvertonten Dichter Friedrich Rückert, dem 80. Geburtstag des Zwickauer Malers und Schumann-Forschers Martin Schoppe (1936–1998) und präsentierten Kostbarkeiten zum Thema Schumann in Eendenich.

Vom 2. bis 4. September 2016 fand im Robert-Schumann-Haus die 22. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung statt (siehe unten den gesonderten Bericht von Timo Evers, S. 212 ff). Im weiteren Jahresprogramm gab es Vorträge von Prof. Dr. Joachim Dorfmueller zu den Beziehungen Edvard Griegs zu Robert und Clara Schumann (27. September) und von Dr. Thomas Synofzik zur Schumann-Interpretation russischer Pianisten (zum Internationalen Museumstag am 22. Mai).

Das breite Veranstaltungsspektrum wurde abgerundet durch Veranstaltungen wie die musikalische Lesung aus Schumanns „Dichtergarten“ (9. Juli), Webers „Freischütz“ im Papiertheater mit Live-Klaviermusik (10./11. September) und ein Klang-Parcours zu Schumanns erster Musikalischer Haus- und Lebensregel (vgl. http://www.schumannzwickau.de/zitate_lebensregeln.asp) anlässlich des Sächsischen Kurrendetags (17. September).

Zwickau in 2016 – Annual review

By Thomas Synofzik, Director of the Robert-Schumann-House*

Every four years, pianists and singers from all over the world gather in Zwickau to take part in the International Robert Schumann Competition. The 17th Competition, held between 9th and 19th June 2016, successfully continued the 60-year-old tradition at the highest level. Several of the jurors, the American singer Mary Ann Hart, her Japanese colleague Mitsuko Shirai, the Russian pianists Pavel Egorov and Boris Blokh, the Frenchman Yves Henry, the Hungarian Balázs Szokolay, the English pianist Lucy Parham and Peter Rösel from Dresden, had all taken part in the Zwickau Competition earlier, either as participants or even as award winners. After the withdrawals due to illness of Josef Protschka and Edith Mathis as members of the singing jury, competent replacements were found in the Schumann descendant Wolf-Hildebrand Moser and Music Director Albrecht Hofmann. In this way, a total of six winners of the Robert Schumann Prize of the town of Zwickau were represented in both juries, plus, without the Prize, the Belgian pianist Jozef de Beenhouwer and the baritone Olaf Bär.

Out of a total of 258 registered participants, eventually 89 singers with 63 piano accompanists and 75 pianists appeared in the Competition. This time, however, the new record number of participants also brought about a noticeable shift in relation to the two categories of piano and singing. There were nearly twice as many pianists as in 2012. This meant that, according to the advertisement, the time for assessment had to be shortened in the first round which, fortunately, proceeded largely without problems; there were hardly any delays in the schedule.

There was an instance, for the first time, that a pianist taking part in the Piano Competition was also registered as a song accompanist in the Singing Competition and competed for the Song Accompanist

* Translation by Thomas Henninger

Prize. This was actually not provided for, as the assessment rounds for singing/piano partly took place at the same time. In this case, it worked out all right, as the surnames of the participants concerned (Andreas Fröschl – winner of the National Small Schumann Competition organised by the Robert Schumann Conservatoire in Zwickau in 2006 – and the Austrian baritone Georg Klimbacher) were sufficiently wide apart from each other in the alphabet, so that there was no risk of overlapping in the alphabetical sequence of appearances. All singers who had not brought their own accompanist were accompanied by four official piano accompanists, Claar ter Horst, Michael Schütze, Thomas Betz and Tatjana Dravenau.

There were some changes to the 2016 Competition: For the first time, participants in both categories had the opportunity to appear at both venues of the Competition in the first rounds already, at the Neue Welt concert hall and the Robert Schumann Conservatoire, whereas in previous Competitions the singers would enter the big hall of the Neue Welt in the final of the Competition for the first time only. So, not only the singers but the pianists also were confronted with various rooms and their different acoustics. For the first time, free travel on public transport in Zwickau could be provided for the piano and singing participants.

There were a total of 30 practice and preparation rooms, three of which as public rehearsal rooms, at the Robert Schumann House, the citizens' hall of the town hall building and in the gallery on Domhof street. Free public guided tours through the Robert Schumann House and the town centre in Schumann's footsteps were offered to all participants in German, English and Russian.

A piano trio ensemble of the Robert Schumann Conservatoire with Ferdinand Schmoldt (*2003), Magda-Lena Prokopiev (*2002) and her sister Mila-Martha (*2006) performing under the accompanying programme was greeted with enthusiastic applause at the opening ceremony already. At the actual opening concert in the citizens' hall of the town hall building, the Schumann Quartet with its thrilling interpretations, which had been featured as a newcomer of 2016 by the BBC Music Magazine, offered a special musical treat: Three of the members were namesakes of the Zwickau composer and the viola player Lisa Randalu was the daughter of a former award winner of the Zwickau Competition. As part of the accompanying programme,

Schumann films were shown in the citizens' hall and at the Robert Schumann House with free admission, and on the opening weekend, a summer swing with Schumann attracted at the Schumann Monument on the main market square.

In the second round, four continents were still represented with several participants each. Unfortunately, one singing participant had to be disqualified in the first round, as he did not follow the rule printed in the advertisement to perform all pieces from memory.

While the final round in singing still remained internationally highly diversified, the final in the piano category was focused on six East Asian pianists. After all, more than half of all pianists who competed in the first round were from this continent.

The final rounds brought many surprises in both categories, as the respective top performers had been determined from the second round already, however, the sequence in which the Prizes were to be awarded came totally unexpected. In the end, a very pleasing nationality statistics emerged: Never before had there been any award winners from Portugal (André Baleiro, First Prize, singing, gentlemen), China (Cheng Zhang, Second Prize, ex aequo, piano,) and Israel (Hagar



Dr Thomas Synofzik with some of the price winners just after the announcement after the final rounds

Sharvit, Third Prize, singing, ladies) in the International Robert Schumann Competition of Zwickau; also, for the first time in 2016, there was a singing award winner from France (Jean-Christophe Fillo, Second Prize, singing, gentlemen). Nineteen-year-old pianist Tiffany Poon from Hong Kong (Third Prize, ex aequo, piano) was one of the youngest participants to also manage to be among the award winners. The fact that no First Prize was awarded in the piano category was another novelty in the history of the Competition, even



The price-winners after the concert, Zwickau, Konzert- und Ballhaus „Neue Welt“, 19.6.2016

though this had occasionally happened in the singing category where always women and men have to be compared with each other. After there had been no Asian award winners in the previous competition in 2012 at all, this time all four piano award winners were from Asia (apart from those mentioned, there were still the Japanese Tomoyo Umemura, Second Prize, *ex aequo*, and Maiko Ami, Third Prize, *ex aequo*). In singing, ladies, the first two Prizes went to Henriette Gödde and Hiltrud Kuhlmann, whereas the Third Prize was awarded to the American baritone Jonathan Michie among the male singers. One of the hallmarks of the Zwickau Competition was this time again the enthusiastic sympathy of the population of Zwickau. Thanks to private hosts and the support of the Zwickau housing associations, about 60 participants were given free accommodation; audience places both at the Conservatoire and the Neue Welt concert hall were well filled from the very first round. Such things made a decisive contribution to creating the friendly and warm atmosphere of the Zwickau Competition which was praised by many participants.

The Sunday concert series at the Robert Schumann House also related to the Competition with the appearance of former award winners in four of the eight concerts: Akiko Nikami, Florian Noack, Da Sol Kim and Peter Rösler. When BBC Radio 3 announced its 2016 New Generation Artists in August 2016, this included right from the beginning four musicians who had been signed for the Schumann Plus Concerts at the Robert Schumann House in Zwickau for more than a year: the Dutch Amatis Piano Trio with Lea Hausmann, Samuel Shepherd and Mengjie Han (heard in Zwickau on 18th September

2016) and the Egyptian mezzo-soprano Fatma Said. Due to illness of the singer, however, the soprano Peggy Steiner had to step in at short notice for the concert date scheduled in November, when, together with the Dutch song pianist Claar ter Horst, she gave a much acclaimed concert. In addition, guest performances were given by the Mendelssohn Quartet and the Rheingold Trio, the horn virtuoso Peter Müsseler and the Youth Choir of the Gewandhaus concert hall in Leipzig. Pianists from Japan (Michiko Ota-Kys), Spain (Juan Carlos Fernández-Nieto), Argentina (Ariel Sorrentino), Korea (Da Eun Song), Armenia (Nare Karoyan), Turkey/USA (Sezi Seskir) and Switzerland (Jean-Jacques Dünki) could be listened to in concerts at the Robert Schumann House in Zwickau; also, there were performances by young talents from Russia (8th January), the United Arab Emirates (6th April) and from the Robert Schumann Conservatoire in Zwickau (“Music knows no boundaries” on 7th June).

Two concerts commemorated the 200th anniversary of the birth of the English Schumann friend William Sterndale Bennett, with a performance of his Sextet, Op. 8, by musicians of the Leipzig Gewandhaus Orchestra on 1st May, and at the “Historical market scene like in Schumann’s time” on the second weekend in September where Thomas Synofzik played, inter alia, his Impromptus, Op. 12, on the grand Wilhelm Wieck piano in a concert held at the Museum. On the occasion of the 175th anniversary of the German national anthem by Hoffman von Fallersleben, Thomas Synofzik played compositions based on its melody by Clara Wieck and Joseph Haydn on the grand Clara Wieck piano, whereas Ruven Synofzik (boy soprano) performed songs to texts by Hoffmann von Fallersleben from Robert Schumann’s Song Album for the Young, Op. 79.

A harmonium built by Clara Schumann’s cousin Wilhelm Wieck, which had been purchased for the collection of the Robert Schumann House in the previous year, unfolded its rich sound in a concert during the Museum Night on 9th July for the first time and subsequently in a Christmas programme organised by the Robert Schumann Society on 2nd December featuring the harmonium specialist Matthias Müller, accompanied in some duo pieces by Thomas Synofzik on the grand Wilhelm Wieck piano.

Special exhibitions were dedicated to the 60-year-old history of the International Robert Schumann Competition, the 150th anniversary

of the death of the poet Friedrich Rückert whose poems were most often set to music in Schumann's complete works, the 80th birthday of the Zwickau painter and Schumann researcher Martin Schoppe (1936-1998), and also presented precious items on the subject of Schumann in Enderich.

Between 2nd and 4th September 2016, the 22nd Academic Conference on Issues of Schumann Research was held at the Robert Schumann House (see separate report by Timo Evers, pages 217 seq.). The annual programme further included lectures by Professor Joachim Dorfmueller on the relationship between Edvard Grieg and Robert / Clara Schumann (27th September) and by Dr Thomas Synofzik on Schumann interpretations by Russian pianists (on the occasion of the International Museum Day on 22nd May).

The wide range of events was rounded off by some more curious presentations, such as a musical reading from Schumann's "[The Composer's Poets]" (9th July), Weber's "[The Freeshooter]" with live piano music at the paper theatre (10th / 11th September) and a sound course based on Schumann's [First Musical Rule for Life and the Home] (cf. http://www.schumannzwickau.de/zitate_lebensregeln.asp) on the occasion of the Saxon Young People's Choir Day (17th September).



Exhibition about the Schumann researcher, former director of the Robert-Schumann-Haus Zwickau and painter Martin Schoppe (1936-1998)

WWW.ROBERT-SCHUMANN-FEST.DE

7. Robert-Schumann-Ehrung vom 8. bis 12. Juni 2016

„Weltliches und Geistliches“



KARTENVORVERKAUF
RESERVIX.DE

Sächsisches Vocalensemble

8. Juni, 18.00 Uhr

„Von fremden Ländern und Menschen“

Preisträgerkonzert des Jugend-Kompositionswettbewerbes und Ausstellungseröffnung
„Robert und Clara Schumann im internationalen Kinder- und Jugendbuch“
Carl-Maria-von-Weber-Museum Dresden

10. Juni, 17.00 Uhr

Clara und Robert Schumann-Gedenkweg

Enthüllung des 6. Médillons
Schlosspark Weesenstein

11. Juni 2016, 19.30 Uhr

„Missa Sacra“

Festkonzert des Sächsischen Vocalensembles in der Martin-Luther-Kirche Dresden

12. Juni 2016, 19.30 Uhr

Florian Uhlig spielt Schumann und Liszt

Klavierkonzert im Palais Großer Garten Dresden

www.saechsisches-vocalensemble.de



„Robert Schumann – Weltliches und Geistliches“

Sachbericht zur 7. Robert-Schumann-Ehrung
vom 8. bis 12. Juni 2016

Von Anita Brückner

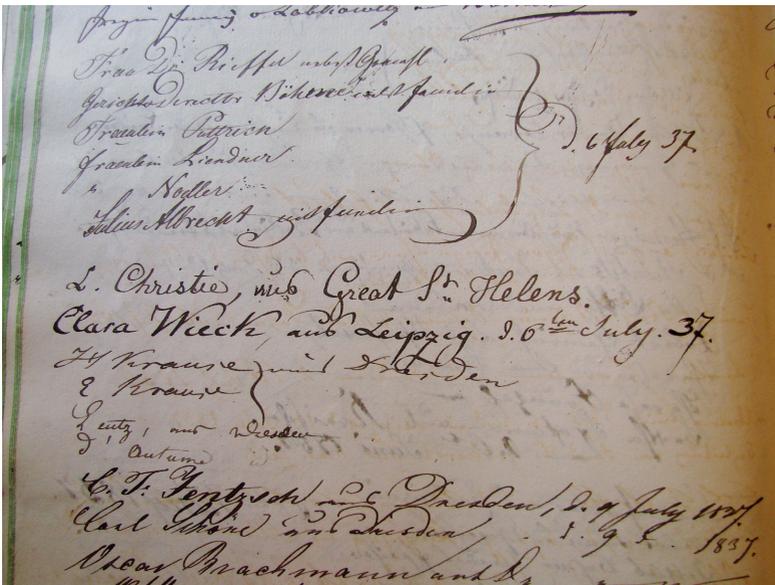
Die Ausstellung *Robert und Clara Schumann im internationalen Kinder- und Jugendbuch* aus den Beständen der Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf und einer privaten Sammlung führt Publikationen aus Europa, Asien und Amerika in einer bezaubernden Präsentation zusammen. Eine Auswahl davon wurde auf Initiative des Vorstands des Sächsischen Vocalensembles e.V. nach Dresden geholt und im Rahmen eines Preisträgerkonzerts, des mit der Komponistenklasse Dresden ausgelobten bundesweiten Kompositionswettbewerbs für Kinder und Jugendliche unter dem Thema *Von fremden Ländern und Menschen*, am 8. Juni im Carl-Maria-von-Weber-Museum Dresden gezeigt. Ausgehend von Robert Schumanns *Album für die Jugend* und den *Kinderszenen* wurde die Aufgabe gestellt, kurze originelle Klavier-Solostücke einzureichen. Die jungen Komponisten konnten sich sowohl von den assoziativen Stücktiteln aus den Schumann-Alben anregen lassen, als auch direkte musikalische Bezüge zu diesen Klavierstücken herstellen. Die von der Jury ausgewählten Kompositionen (12 von 33) wurden unter Beteiligung der jungen Preisträger aus zehn Bundesländern von der Dresdner Pianistin Kerstin Loeper im Weber-Museum uraufgeführt. Die Publikumsresonanz auf diese lebendige Aneignung des kompositorischen Erbes Schumanns war überwältigend.

Auch 2016 wurde der vom Vorstand des Sächsischen Vocalensembles e.V. ins Leben gerufene *Robert und Clara Schumann-Gedenkweg*, welcher an Lebens- und Wirkungsorte des Künstlerpaares in Dresden und Umgebung führt, dank einer Spendenaktion weiter fortgesetzt. Bislang erinnern Medaillons (künstlerische Gestaltung: Einhart Grottegut) am Palais Großer Garten, Coselpalais, Schloss Maxen, Hotel de Saxe und im Eingangsbereich der Kirche zu Kreischa an das Wirken des Künstlerpaares in ihrer Dresdner Zeit von 1844 bis 1850. Neben der Entstehung zahlreicher bedeutender Kompositionen Robert Schumanns in diesem Lebensabschnitt geht die Belebung des Chorwesens und die Etablierung eines bürgerlichen Musiklebens in Dres-



den auf das Engagement beider zurück. Schloss Weesenstein war Ziel ausgedehnter Wanderungen der Schumanns im Kreise der Familie und mit Künstlerfreunden. Gewidmet ist das Medaillon in Weesenstein Clara Schumann, die sich noch als Clara Wieck aus Leipzig am 6. Juli 1837 ins Gästebuch des Schlosses eingetragen hat (siehe Abbildung unten). In einem künstlerisch-festlichen Rahmen wurde der bedeutenden Pianistin und Weggefährtin Robert Schumanns

Medaillon zur Erinnerung an den Aufenthalt von Clara Wieck auf Schloß Weesenstein am 6. Juli 1837



gedacht. Das Sächsische Vocalensemble unter Leitung von Matthias Jung sang Chorwerke a cappella von Clara Schumann. Erfreulich, dass am 10 Juni viele Interessierte den Weg nach Schloss Weesenstein fanden.

Im **Festkonzert** des *Sächsischen Vocalensembles* am 11. Juni erklangen in der Martin-Luther-Kirche Dresden-Neustadt selten zu hörende geistliche Werke Schumanns. Die *Missa Sacra* op. 147 für vierstimmigem gemischtem Chor und drei Solisten entstand im Jahre 1852 in Düsseldorf, wo Schumann zwei Jahre zuvor das Amt des städtischen Musikdirektors angetreten hatte. Expressive Harmonik, präzise eingesetzte Kontrapunktik und thematische Prägnanz wird der hochromantischen *Missa sacra*, einem Meisterwerk geistlicher Musik im 19. Jahrhundert, bescheinigt. Ihr wurde die Motette *Verzweifle nicht im Schmerzensthal* op. 93 in der Fassung für doppelten Männerchor und Orgel an die Seite gestellt. Fast vergessen – wie viele Spätwerke Schumanns –, setzte auch bei dieser Motette innerhalb der aktuelleren musikwissenschaftlichen Forschung und der Ausgestaltung der bedeutenden Gedenktage (150. Todestag 2006 und 200. Geburtstag 2010) eine Neubewertung ein. So wurden inzwischen viele der großartigen Kompositionen – wie *Der Rose Pilgerfahrt*, das *Requiem*, die *Missa Sacra* und weitere Vokal- und Kammermusik – als reife Meisterwerke anerkannt. Um diese zu Unrecht vergessenen Vokalkompositionen hat sich Matthias Jung mit seinem Chor in den letzten Jahren – besonders im Rahmen der jährlichen Schumann-Ehrung – außerordentlich verdient gemacht. Der Aufführung wurde ein flexibles, bestens ausbalanciertes Klangbild bescheinigt, das Ausdruck einer intensiven Auseinandersetzung mit den Werken war.

Das Konzert im Palais Großer Garten am 12. Juni, dem für die Dresdner Jahre so bedeutenden Schumann-Ort und seit 2010 die zentrale Aufführungsstätte der Robert-Schumann-Ehrung des Sächsischen Vocalensemble e.V., wurde zu einer musikalischen „Sternstunde“. Mit der Hinwendung zu Robert Schumanns Klavierschaffen stand erstmals ein **Soloabend für Klavier** mit dem von der internationalen Fachpresse hoch gelobten Pianisten Florian Uhlig, Professor für Klavier an der Dresdner Hochschule für Musik Carl Maria von Weber und Prorektor für künstlerische Praxis, auf dem Programm. Große Affinität und „Vertrautsein“ (Florian Uhlig) findet Ausdruck in der entstehenden Gesamteinspielung der Solo-Klavierwerke Robert

Schumanns beim Label *hänssler CLASSIC*. Rege Konzerttätigkeit mit herausragenden Klangkörpern und renommierten Dirigenten führen ihn in international bedeutende Konzertsäle. Meisterkurse an Musikhochschulen im internationalen Rahmen, solistische und kammermusikalische Tätigkeit sowie sensible Liedbegleitung gehören in sein Wirkungsspektrum. All seine interpretatorischen Tugenden wie Expressivität, Brillanz und hohe Emotionalität traten beim Konzert im Palais in Erscheinung. Florian Uhlig nahm das Thema der Schumann-Ehrung kongenial auf und stellte Kompositionen von Schumann und Liszt in einen spannungsvollen Dialog – ein beglückendes musikalisches Erlebnis, das vom Publikum begeistert aufgenommen wurde. Mit diesem beziehungsreichen Klavierabend endete die Schumann-Ehrung 2016.

Die *Robert-Schumann-Ehrung* 2016 fand in Kooperation des *Sächsischen Vocalensemble e.V.* mit der Komponistenklasse Dresden, dem Carl-Maria-von-Weber-Museum, den Staatlichen Schlössern, Burgen und Gärten, Schloss Weesenstein und dem Förderverein Palais Großer Garten e.V. statt.

“Robert Schumann – Secular and Sacred”*

Report on the Seventh Robert Schumann Tribute
between 8th and 12th June 2016

By Anita Brückner

Exhibition *Robert and Clara Schumann in international books for children and young people* from the holdings of the Robert Schumann Research Centre in Düsseldorf and a private collection brought together publications from Europe, Asia and America in a charming presentation. A selection of this was taken to Dresden on the initiative of the Management of the Saxon Vocal Ensemble and was displayed within the scope of a prize winners' concert, organised in conjunction

* Translation by Thomas Henninger



with the composers' class of Dresden, of a nationwide composers' competition for children and young people entitled *From Foreign Countries and Peoples* (cf. the foto on the left), held on 8th June at the Carl Maria von Weber Museum in Dresden. On the basis of Robert Schumann's *Album for the Young* and *Scenes from Childhood*, the task assigned was to submit short, original pieces for piano solo. The young composers could either take inspiration from the associative titles of the pieces in the Schumann albums or create direct musical references to these piano pieces. The compositions selected by the jury (12 out of 33) were premiered by the Dresden pianist Kerstin Loeper at the Weber Museum, with the participation of the young prize winners from ten

German federal states. The response from the audience to this vibrant adoption of Schumann's compositional legacy was overwhelming. The *Robert and Clara Schumann commemorative path* leading to the artist couple's places of residence and activity in Dresden and surroundings, initiated by the Management of the Saxon Vocal Ensemble, could be further pursued in 2016 also, thanks to a fund-raising campaign. So far, medallions (artistic design: Einhart Grotegut) mounted at the Palace in the Great Garden, Cosel Palace, Maxen Castle, Hotel de Saxe and in the entrance area of the Church of Kreischa, have been reminding of the artist couple's activities during their time in Dresden between 1844 and 1850. In addition to being the place of creation of numerous important compositions by Robert Schumann during this stage of his life, the revival of the choral culture and the establishment of a civic musical life in Dresden was also due to the commitment of both of them. Weesenstein Castle used to be a destination of extended walks of the Schumanns with family and artist friends. The medallion in Weesenstein is dedicated to Clara Schumann who still signed the Castle's guest book as Clara Wieck of Leipzig on 6th July 1837. The famous pianist and companion of Robert Schumann was commemorat-

ed in an artistic festive setting. The Saxon Vocal Ensemble performed a cappella choral works by Clara Schumann under the direction of Matthias Jung. It was gratifying to see that so many persons interested had found their way to Weesenstein Castle on 10th June.

At the **Gala concert** of the *Saxon Vocal Ensemble*, rarely performed sacred works by Schumann were presented at the Martin Luther Church of Dresden-Neustadt on 11th June. *Missa Sacra*, Op. 147, for four-part mixed chorus and three soloists, was written in 1852 in Düsseldorf where Schumann had taken office as municipal director of music two years earlier. The highly romantic *Missa sacra*, a masterpiece of sacred music of the 19th century, is characterised by expressive harmony, accurately applied counterpoints and thematic conciseness. This was complemented by the motet *Verzweifle nicht im Schmerzenthale* [*Despair Not in this Vale of Pain*], Op. 93, in the version for double men's chorus and organ. Although almost forgotten, like many late works by Schumann, more recent musicological research and the organisation of important commemoration days (the 150th anniversary of his death in 2006 and the 200th anniversary of his birth in 2010) have led to a reassessment of this motet as well. This is how, in the meantime, many of his great compositions, such as *The Pilgrimage of the Rose*, *Requiem*, *Missa Sacra*, and other vocal and chamber music, have now been recognised as mature masterpieces. Matthias Jung, with his choir, has made an outstanding contribution to these unjustly forgotten vocal compositions over the last few years, particularly within the scope of the annual Schumann Tributes. The performance was characterised by a flexible and perfectly balanced sound, which demonstrated intensive analysis of these works.

The concert on 12th June at the Palace in the Great Garden, a very important Schumann place for his Dresden years and the central performance venue for the Robert Schumann Tribute by the Saxon Vocal Ensemble since 2010, became a musical “highlight”. Focusing on Robert Schumann's piano works, the programme included for the first time a **Solo evening for piano** with the pianist Florian Uhlig, highly praised by the international specialised press, professor of piano and vice principal for artistic practice at the Carl Maria von Weber College of Music in Dresden. His great affinity and “familiarity” (Florian Uhlig) will show in the upcoming complete recording of Robert Schumann's solo piano works by label *hänssler CLASSIC*.

A busy concert schedule with superb orchestras and renowned conductors takes him to internationally important concert halls. Master classes at conservatoires in an international context, solo and chamber music commitments as well as sensitive song accompaniments are all part of his spectrum of activity. During the concert at the Palace, all his interpretative virtues were displayed, such as expressiveness, brilliance and high emotionality. Florian Uhlig adopted the subject of the Schumann Tribute in a congenial manner and juxtaposed compositions by Schumann and Liszt in an exhilarating dialogue – a delightful musical experience that was enthusiastically received by the audience. The Schumann Tribute in 2016 thus concluded with a piano evening rich in associations.

The *Robert Schumann Tribute* in 2016 took place in cooperation between the *Saxon Vocal Ensemble* and the composers' class of Dresden, the Carl Maria von Weber Museum, the State Castles, Fortresses and Gardens, Weesenstein Castle, and the Association of Friends of the Palace in the Great Garden.



Palais Großer Garten/Palace in the Great Garden (Foto/photo: <http://www.dresden.de/de/rathaus/dienstleistungen/heiraten-in-dresden/palais.php>)

IX. Schumanniade Kreischa

im Schloss Reinhardtsgrimma
und
in der Kirche zu Kreischa

17. bis 19. Juni 2016



Robert Schumann
Requiem op. 148 in Des-Dur

Liederabend
Robert Schumann
Minnespiel op. 101
Spanische Liebeslieder

Johannes Brahms
Liebeslieder Walzer

Klaviermatinee
Liszt, Schumann und
Mendelssohn

Alexander Krichel,
Klavier

Bonn, Schumannhaus, 8.7.2016

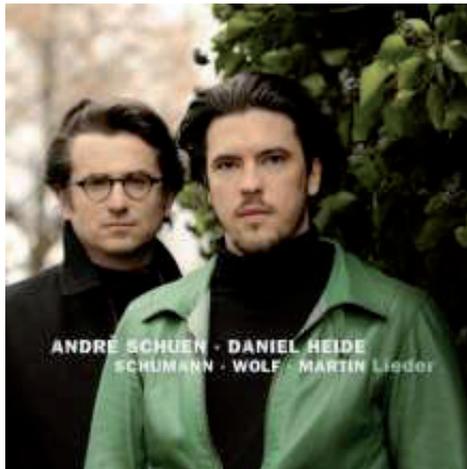
Schumann-Forum-Gespräch zwischen Schumann-Forum-Mitglied Sir Andrés Schiff und Prof. Dr. Bernhard Appel, vgl. vorne, S. 59ff., die Transkription des Gesprächs/Schumann forum conversation between Schumann forum member Sir Andrés Schiff and Prof Dr Bernhard Appel, cf. above the transcript and translation of the conversation, pages 80 et seq.

Düsseldorf, Robert-Schumann-Hochschule, Juli/July 2016

Ankündigung eines neuen Klavierwettbewerbs für 2017 (1.-5. März)/
Announcement of a new piano competition for 2017 (March, 1-5):
International Robert Schumann Competition for young pianists

Echo-Klassik 2016

Für seine 2015 erschienene CD mit Liedern von Robert Schumann, Hugo Wolf und Frank Martin wurde André Schuen als bester Nachwuchssänger mit dem ECHO 2016 ausgezeichnet. Die Preisverleihung fand am 9. Oktober 2016 im Berliner Konzerthaus statt. Vgl. die Besprechung der CD im *Schumann-Journal* 5, 2016, S. 281 f./
ECHO 2016 for the young singer André Schuen for his 2015 released CD with songs from Robert Schumann, Hugo Wolf and Frank Martin. The price-ceremony was held on October 9, 2016, Konzerthaus Berlin. Cf. the review of the CD in: *Schumann Journal* 5, 2016, p. 282.



Zwickau, 2. bis 4. September 2016

**Kunst und Alltag. Der Briefwechsel
von Clara und Robert Schumann.**

22. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen
der Schumann-Forschung

Bericht von Timo Evers, Düsseldorf

Vom 2. bis 4. September 2016 fand die mittlerweile 22. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung in Zwickau statt. Tagungsort war das Robert-Schumann-Haus, das als Institution zusammen mit der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau als Veranstalter fungierte. Geleitet wurde die Tagung von Michael Heineemann (Dresden) und Thomas Synofzik (Zwickau), die auch als Editionsleiter der 1996 ins Leben gerufenen ersten Wissenschaftlichen Gesamtausgabe der Briefe von Clara und Robert Schumann firmieren. Konnte der erste Band dieser Ausgabe des mit über 20.000 Einzelbriefen enorm umfangreichen Quellenkorpus 2008 veröffentlicht werden, so liegen mittlerweile 22 umfangreiche Bände vor, denen noch ebenso viele weitere folgen sollen.

Anlass der Tagung war der Abschluss der Editionsarbeiten an der Korrespondenz, die Clara und Robert Schumann zeitlebens miteinander geführt haben und die nun vollständig in einer kommentierten Buchausgabe vorliegt. Vor diesem Hintergrund entsprach es dem Ziel der Tagung, das weithin bekannte Bild des in der Musikgeschichte wohl einzigartigen Künstlerpaares nochmals zu prüfen und kritisch in seinen historischen Kontexten zu reflektieren. Im Fokus standen daher vorrangig die aus den Briefen zu extrahierenden Deutungsmuster von Ehe, Künstlertum und musikalischer Alltagsgestaltung, thematisch aufgeteilt in die vier Sektionen I. „Brief-Romane: Leben nach Texten“, II. „Ortsbestimmungen“, III. „Partner“ und IV. „Kontexte“.

Eröffnet wurde die erste Sektion von Walter Schmitz (Dresden), der in den Gegenstand mit dem literaturgeschichtlich orientierten Vortrag „Private Öffentlichkeit. Künstlerbriefwechsel in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ einführte. Unter Rekurs auf den Begriff des mitteleuropäischen Briefsystems zwischen ungefähr 1750 und 1850 hob Schmitz in einem prägnanten historischen Abriss hervor, dass der

bürgerlich-private Brief als Gattung und Medium von einem Kulturwandel hinsichtlich seiner sozialen Funktion und – damit einhergehend – seiner rhetorischen Muster und Themen geprägt war, was als unmittelbare Voraussetzung auch für die Korrespondenz Clara und Robert Schumanns anzusehen sei. Im Anschluss daran referierte Arnfried Edler (Hannover) über teilweise explizit, teilweise jedoch auch implizit angesprochene „Literatur der 1830er Jahre im Briefwechsel Robert und Clara Schumanns“. Deutlich wurde, dass gewisse Implikationen in den Briefen auf eine breitere Literaturkenntnis Schumanns schließen lassen als bisher angenommen. Das Problem der häufig nicht eindeutig zu klärenden Bedeutung gewisser Formulierungen in den Brieftexten – sind entsprechende Passagen wörtlich zu nehmen, oder handelt es sich um Humor oder Satire? – wurde ferner durch den Vortrag von Gerd Nauhaus (Zwickau) mit dem Titel: „Bezüge der Jugendtagebücher Clara Schumanns zum Briefwechsel mit Robert Schumann“ deutlich: Erkennbar wurden die unterschiedlichen kommunikativen Voraussetzungen jener schon hinsichtlich ihrer Adressierungen divergierenden Textquellen: Der private Briefwechsel mit dem in der Ferne weilenden Verlobten erforderte andere kommunikative Strategien als ein scheinbar für sich selbst bestimmtes Tagebuch, in dem wichtigste Lebensereignisse lange Zeit vor allem von Claras Vater, Friedrich Wieck, eher in knappen Aufzählungen, jedoch ohne ausführlichere Reflexionen verzeichnet wurden. Und so bildete vor dem Hintergrund dieser ersten drei Referate den wohl wichtigsten Gegenstand der sich anschließenden engagierten Publikumsdiskussion das sich in den Brieftexten manifestierende umstrittene Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität: Deren Grenzen scheinen bisweilen fließend, sodass sie für Unwägbarkeiten verantwortlich zeichnen, die auch durch einen sorgfältigen Vergleich mit anderen Quellen (Egodokumente, Zeitungsberichte, Konzertprogramme, historiographische Quellen) nicht immer geklärt werden können und daher verschiedene Interpretationsräume unmittelbar eröffnen.

In diesem Zusammenhang, wie im Verlauf der Tagung insgesamt, kristallisierte sich immer wieder die wohl kaum abschließend zu klärende Frage nach der Bedeutung von Aussparungen gewisser Aspekte, Person oder gar Orte in den Brieftexten heraus. Der Fokus wurde sodann in der zweiten Sektion auch auf „Ortsbestimmungen“ gelegt: Matthias Wendt (Krefeld) stellte in seinem Referat „Hinter den Ber-

gen wohnen auch Leute‘ – Von der Faszination eines Ortsregisters“ die Bedeutung von Orten für Robert und Clara Schumann in das Zentrum seiner Betrachtungen: So gewährt beispielsweise ein rekonstruiertes Itinerar der Konzertreisen Clara Wiecks/Schumanns immer auch Aufschlüsse über Organisation, Vernetzung und sozialen Stellenwert einer reisenden Klaviervirtuosin, die etwa die Stadt Chemnitz offenbar aufgrund ihres frühindustriellen Charakters und fehlender Adelselite weitgehend gemieden hat. Das weite Amerika fungierte dagegen eher im Sinne einer Projektionsfläche der Sehnsüchte und Wünsche Robert Schumanns, erkennbar daran, dass in seinen Briefen nie die Rede von konkreten Orten ist und er die weite, gewiss nicht ungefährliche Reise, über erste Planungen hinausgehend, niemals mit Clara in die Tat umgesetzt hat. Dürfte als Grund vor allem Schumanns Aversion gegen das Komponieren auf Reisen anzuführen sein, so zeigte Ute Scholz im thematischen Anschluss daran u. a. die Rolle von „Zwickau und Schneeberg in der Korrespondenz Clara und Robert Schumanns“ in ebenjenem Sinne auf: Wenn Schumann seiner sehr mobilen zukünftigen Gattin auch immer wieder ausgiebige Reisen in Aussicht gestellt hat, so gab er in jener Episode seines Lebens offenbar dem Rückzug in das private Familienleben in Zwickau und Umgebung und damit der Möglichkeit ungestörten Arbeitens doch den Vorzug. Jenseits sich daraus ergebender Konflikte zwischen der Künstlerin und dem Künstler war mit Reisen im deutschen bzw. europäischen Raum der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts doch ein erheblicher Zeitaufwand verbunden: Dies rief Thomas Synofzik in seinem Beitrag „Wie reisten Robert und Clara Schumann?“ in Erinnerung. Synofzik veranschaulichte überzeugend seine Hypothese, dass das „Wie?“ der unterschiedlichen genutzten Reiseformen mit Bezug auf die Kategorie von Kunst im Alltag als eine entscheidende Frage anzusehen ist, waren doch mit den unterschiedlichen Reiseformen (1.) Wanderungen per pedes, (2.) Kutsche/Schlitten, (3.) Eisenbahn, (4.) Wasserfahrzeuge immer auch unterschiedliche Ziele (Erholungs-/ Erlebnisreise, Konzertreise usw.) und nicht zuletzt Wahrnehmungen von Natur, Umwelt und Zeit verknüpft.

Aspekte der Partnerschaft zweier durch das Band der Ehe verbundener Künstler wurden sodann in zwei Beiträgen der dritten Sektion beleuchtet: Kazuko Ozawa (Krefeld) berichtete ausgehend von ihren

philologischen Untersuchungen einer von Clara und Robert Schumann gemeinsam angelegten Sammlung von „Gedichtabschriften als Teamwork“. Sie zeigte dabei einerseits eindrucksvoll die Genese jener Quelle auf; andererseits wurde die Alltäglichkeit der teilweise offenbar relativ spontan erfolgten Komposition jener nochmals sorgfältig selektierten Gedichtvorlagen durch Clara und Robert Schumann als Gemeinschaftswerk deutlich. Von der Werkstattstube in den öffentlichen Kontext führte schließlich Janina Klassen (Freiburg), die in ihrem Referat „Das öffentliche Paar“ die nicht zuletzt auf Selektion basierende Inszenierung Robert und Clara Schumanns in Öffentlichkeit erzeugenden Medien diskutierte. Einbezogen wurden dabei (1.) klingende Chiffren, (2.) Bilder und Portraits, (3.) gemeinsame Auftritte und Berichte darüber, (4.) Werkausgaben und Gedenkfeiern.

In der letzten Sektion referierte Michael Beiche (Düsseldorf) „Zum Problem der Aufführung Schumannscher Klavierwerke durch Clara Wieck“. Dieser Kontext erlaubt mehr als bemerkenswerte Rückschlüsse über die briefliche Kommunikation des Künstlerpaares und des sich ebendort abzeichnenden künstlerischen Partnerschaftskonzepts: Zwar haben beide Künstler ein Gros der Klavierwerke Robert Schumanns als zu kunstvoll und seriös für den großen Konzertsaal erachtet; andererseits hegten beide zeitlebens den Wunsch, diese Werke doch im Konzertsaal einem größeren Publikum bekannt zu machen. Dieses Dilemma bildete den Ausgangspunkt für Beiches Fallstudie, in der er sich ferner auf die doch recht unterschiedlichen Argumente und Aufführungsstrategien Clara und Robert Schumanns konzentrierte, die latent von Konflikten in der Beziehung des Künstlerpaares geprägt gewesen sein mögen. Eher soziale Konflikte rückte dagegen Armin Koch (Düsseldorf/Leipzig) in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen zu „Die Familie Mendelssohn Bartholdy in der Korrespondenz Robert und Clara Schumanns“. Ausgehend von der Beobachtung, dass diese Familie nur sehr wenig Erwähnung in der Korrespondenz erfährt, untersuchte Koch Claras an Robert adressierte Berichte über ihre Besuche bei der Familie Mendelssohn. In Form einer Mikrostudie versuchte Koch durch Heranziehung anderer Quellen die teilweise recht negativen Darstellungen Claras kritisch zu prüfen und in ihren kontextuellen Voraussetzungen transparent zu machen. Abermals trat das Problem der Polyvalenz der von den

Akteuren applizierten Sprache zu Tage, wodurch die Konturen des Gegenstandes nicht nur fluide werden, sondern auch schwerwiegende Konsequenzen für die Kommentierung solcher Textpassagen mit sich bringen. Und so wurden in einer abschließenden, abermals sehr konstruktiv geführten Diskussion nochmals die Ziele, Probleme und Ergebnisse der übergeordneten Fragestellung mit Bezug auf Leistung und Nutzen der Schumann-Briefedition reflektiert. Eine Publikation der Tagungsbeiträge ist im Rahmen der Reihe „Schumann-Studien“ geplant.

Tagungsprogramm/Programme of the conference

Freitag, 2. September 2016, 15 -18 Uhr
I. BRIEF-ROMANE: LEBEN

NACH TEXTEN

Prof. Dr. Dr. h.c. Walter Schmitz, Dresden: Private Öffentlichkeit. Künstlerbriefwechsel in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Prof. Dr. Arnfried Edler, Hannover: Literatur der 1830er Jahre im Briefwechsel Robert und Clara Schumanns

Dr. Gerd Nauhaus, Zwickau: Bezüge der Jugendtagebücher Clara Schumanns zum Briefwechsel mit Robert Schumann
Diskussion: Wunschbilder und Stilisierungen

Samstag, 3. September 2016, 9 -12 Uhr
II. ORTSBESTIMMUNGEN

Dr. Matthias Wendt, Düsseldorf: „Hinter den Bergen wohnen auch Leute“ – Von der Faszination eines Ortsregisters

Dr. Ute Scholz, Zwickau: Zwickau und Schneeberg in der Korrespondenz Clara und Robert Schumanns

Dr. Thomas Synofzik, Zwickau: Wie reisten Robert und Clara Schumann?
Diskussion: Stadt und Land: Geistige Provinzen

Samstag, 3. September 2016, 14 -17 Uhr
III. PARTNER

Prof. Dr. Beatrix Borchard, Hamburg: Partnerschaftskonzepte

Dr. Kazuko Ozawa, Krefeld: Von der „lieben Hand“ inspiriert. Die Gedichtabschriften als Teamwork

Prof. Dr. Janina Klassen, Freiburg: Das öffentliche Paar

Diskussion: Ordnung, Fleiß und Sparsamkeit

Sonntag 4. September 2016, 9 -12 Uhr
IV. KONTEXTE

Dr. Michael Beiche, Düsseldorf: Über die öffentliche Aufführung Schumannscher Klavierwerke durch Clara Wieck

Dr. Michael Struck, Kiel: Fahrten und Konstruktionen: Berthold Litzmanns Umgang mit Schumanniana

Dr. Armin Koch, Leipzig: Die Familie Mendelssohn in der Korrespondenz Robert und Clara Schumanns

Diskussion: Neue Bilder? Claras Zukunft

Zwickau, 2 - 4 September 2016

Art and Everyday Life. The Correspondence between Clara and Robert Schumann.

22nd Academic Conference on Issues of Schumann Research*

By Timo Evers, Düsseldorf

Between 2nd and 4th September 2016, an Academic Conference on Issues of Schumann Research took place in Zwickau for the twenty-second time. The venue was the Robert Schumann House which acted as organiser in its capacity as an institution together with the Robert Schumann Society of Zwickau. The conference was headed by Michael Heinemann (Dresden) and Thomas Synofzik (Zwickau), who are also the responsible editors-in-chief of the first Complete Academic Edition of Clara and Robert Schumann's Letters, initiated in 1996. After the first volume of this edition with an enormous corpus of sources covering more than 20,000 individual letters was published in 2008, in the meantime another 22 extensive volumes have become available which are still to be followed by many more.

The occasion of the conference was the completion of the editorial work on the correspondence between Clara and Robert Schumann throughout their lives and which is now available in full in an annotated book edition. Against this background, the goal of the conference of re-examining and critically reflecting in its historical contexts the widely known image of probably the most unique artist couple in the history of music, was perfectly appropriate. The focus was therefore primarily on interpretative patterns of marriage, artistry and musical structure of everyday life that could be extracted from the letters, divided thematically into four sections: I. "Epistolary novels: Life by texts", II. "Locations", III. "Partners" and IV. "Contexts".

The first section was opened by Walter Schmitz (Dresden) who introduced the subject with a paper orientated towards the history of literature, on "The private public sphere. Correspondence between artists in the first half of the 19th century". Referring to the concept of Central European letter exchange system between approximately

* Translation by Thomas Henninger

1750 and 1850, Schmitz, in a concise historical outline, highlighted that private letters as a genre and medium were subjected to a cultural change in terms of their social function and their rhetorical patterns and themes, and that this could also be seen as directly applicable to the correspondence between Clara and Robert Schumann, accordingly. After that, Arnfried Edler (Hanover) gave a paper on, “Literature of the 1830s in the correspondence between Robert and Clara Schumann”, referred to in a partly explicit and also implicit manner. It became clear that certain references in the Schumann’s letters indicated a broader knowledge of literature than previously assumed. The issue of the often equivocal meaning of certain wordings in the letter texts – are the corresponding passages to be taken literally or is there any humour or satire involved? – was further clarified in a paper by Gerd Nauhaus (Zwickau) entitled: “References in Clara Schumann’s youth diaries to the correspondence with Robert Schumann”: Various communicative bases emerged for these text sources that were already differentiated by their addressing: The private correspondence with a fiancé in the distance required different communicative strategies from a diary apparently intended for itself, in which for a long time the most important events of life were mentioned mainly by Clara’s father, Friedrich Wieck, in the form of brief listings rather than accompanied by more extensive reflections. In this way, against the background of these first three papers, the controversial relationship between factuality and fictionality appearing in the letter texts formed perhaps the most important subject of the ensuing lively audience discussion: Their boundaries seemed fluent at times which, in turn, led to some uncertainties which could not always be overcome even when carefully compared with other sources (ego-documents, newspaper reports, concert programmes, historiographical sources), and therefore immediately opened up various interpretive scopes.

In this connection, as in the course of the conference overall, it was the issue of the importance of certain aspects, persons or even locations in the letter texts being left out that kept emerging, something which, in the end, could not be conclusively clarified. After that, in the second section, the focus was, consistently enough, shifted to “locations”: In his paper “There are also people living behind the mountains’ – On the fascination of an index of locations”, Matthias Wendt (Krefeld) analysed the importance of locations to Robert and Clara

Schumann: For instance, a reconstructed itinerary of Clara Wieck's / Schumann's concert tours would always reveal some information about the organisation, networking and social role of a travelling piano virtuoso, which would then largely avoid towns like Chemnitz, apparently due to its early industrial character and missing noble elite. In contrast, distant America rather had the function of a projection surface for Robert Schumann's longings and desires, which can be seen in the fact that his letters never mentioned any specific places and that the long and certainly fairly dangerous journey together with Clara, beyond some initial planning, actually never materialised. If, above all, Schumann's aversion to composing when travelling could be cited as a reason for this, in the subsequent discussion, Ute Scholz demonstrated, *inter alia*, the role of "Zwickau and Schneeberg in the correspondence between Clara and Robert Schumann" in very much the same sense: Even if Schumann kept promising extensive travels to his very mobile future spouse, he obviously preferred, during this episode in his life, the retreat into private family in Zwickau and surroundings and thus the possibility of working undisturbed. Apart from any conflicts arising out of this between the artists, travelling in the German and European territories in the first half of the 19th century still involved a considerable amount of time: This is what Thomas Synofzik reminded of in his paper "How did Robert and Clara Schumann travel?". Synofzik illustrated in a convincing manner his hypothesis that the "How?" of the various ways of travelling used should be viewed as a crucial issue concerning the category of art in everyday life, as the different ways of travelling, that is, (1.) walking on foot, (2.) carriage/sledge, (3.) train, (4.) vessel, were always related to different goals (holiday / adventure trip, concert tour, etc.) and not least to different perceptions of nature, environment and time.

This was followed by two papers in the third section on aspects of partnership between two married artists: Based on her philological research, Kazuko Ozawa (Krefeld) talked about a collection of "Transcriptions of poems in teamwork", created by Clara and Robert Schumann jointly. There, on the one hand, she demonstrated in an impressive manner the genesis of that source; on the other hand, the everyday occurrence of the, at least partly, seemingly quite spontaneous compilation of the original poems, carefully selected again by Clara

and Robert Schumann, became apparent as a joint undertaking. Finally, Janina Klassen (Freiburg) led the way from the conference room to the public sphere where, in her paper on “The public couple”, she discussed the staging of Robert and Clara Schumann, not least based on selection, in publicity generating media. For this purpose, she included (1.) sound codes, (2.) pictures and portraits, (3.) joint appearances and associated reporting, (4.) editions and commemorations.

In the last section, Michael Beiche (Düsseldorf) gave a paper on “Performances of Schumann’s piano works by Clara Wieck”. This context allowed for highly remarkable conclusions about the communication between the artist couple by letter and the artistic partnership approach emerging from this, accordingly: Although both artists deemed the bulk of Robert Schumann’s piano works to be too elaborate and serious for large concert halls, they, on the other hand, were always desirous of acquainting larger audiences with these works in concert halls. This dilemma was the starting point for Beiche’s case study in which he also focused on the rather different arguments and performance strategies of Clara and Robert Schumann, which might have latently been influenced by conflicts in the relationship of the artist couple. On the other hand, Armin Koch (Düsseldorf/Leipzig) highlighted rather social conflicts in his considerations of “The Mendelssohn family in the correspondence between Robert and Clara Schumann”. Based on the observation that this family was hardly ever mentioned in the correspondence, Koch analysed Clara’s reports, addressed to Robert, on her visits to the Mendelssohn family. In the form of micro study and by also using other sources, Koch tried to critically examine the partly rather negative descriptions by Clara and to make them transparent against their contextual background. The issue of polyvalence of the language applied by the actors was raised again, due to which not only did the contours of the subject become fluid but they also entailed serious consequences for any comments on such text passages. In this way, the goals, issues and results of the overarching question concerning the achievement and benefit of the *Schumann Letter Edition* were reflected in a final discussion which was again conducted in a most constructive manner. Publication of the conference papers has been planned within the series “*Schumann Studies*”.

Brücken bauen für eine lebendige Musikvermittlung

Jahresrückblick 2016 und Vorschau
des Schumann-Hauses in Leipzig

Von Gregor Nowak*



Präsentation des Audioguides für Kinder

Seit Februar 2016 ist das Museum stolzer Besitzer eines Audioguides für Kinder. Mit viel Liebe zum Detail, mit Witz und kindlicher Phantasie wird in diesem 45minütigen Hörspiel die Lebensgeschichte der Schumanns in der Inselstraße erzählt - von drei Hausgeistern und vier Privatdetektiven auf der Suche nach dem Hauptquartier des Davidsbundes. Ausgedacht und produziert haben es Schülerinnen und Schüler der Freien Grundschule „Clara Schumann“, die damit anderen Kindern „ihr“ Haus mit dieser besonderen Kulturgeschichte hörbar machen wollten. Diese beispielhafte Teilhabe der jungen Generation an kreativen Prozessen in Verbindung mit der Zusammenarbeit zwischen der Schule und dem Schumann-Verein Leipzig wurde 2016 mit dem Mixed up Preis der Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung (BKJ) prämiert.

Die vorfristige Eröffnung des neuen SpielHÖRplatzes war das Highlight 2016. Einzigartig in der deutschen Museenlandschaft unterstreicht er das Interesse des Schumann-Hauses, sich mit kreativen Angeboten für jüngere Besucher zu öffnen. Konzipiert und gestaltet wurde er vom Klangkünstler Erwin Stache zusammen mit dem Spielplatzbauer Michael Grasemann. Vier unterschiedliche Installationen wurden in eine künstlerisch gestaltete Kletterlandschaft integriert und bieten einen schöpferischen Ansatz für Kinder, die in ihrem Spiel

Die vorfristige Eröffnung des neuen SpielHÖRplatzes war das Highlight 2016. Einzigartig in der deutschen Museenlandschaft unterstreicht er das Interesse des Schumann-Hauses, sich mit kreativen Angeboten für jüngere Besucher zu öffnen. Konzipiert und gestaltet wurde er vom Klangkünstler Erwin Stache zusammen mit dem Spielplatzbauer Michael Grasemann. Vier unterschiedliche Installationen wurden in eine künstlerisch gestaltete Kletterlandschaft integriert und bieten einen schöpferischen Ansatz für Kinder, die in ihrem Spiel

* Gregor Nowak ist der Geschäftsführer des Vereins Schuman-Haus Leipzig e.V.



Blick auf den SpielHÖRplatz des Leipziger Schumann-Hauses, Gesamtansicht und Detail

mit Tönen, Klanggruppen und Geräuschen experimentieren möchten. Dieser neue „Raum“ des Museums steht mit seiner Seilharfe, der Tonschaukel, den

Klangkugeln und den Trittbrettern seit dem 16. September 2016 an allen Wochenenden zum Spielen und Ausprobieren zur Verfügung.

2016 fanden insgesamt 36 Konzerte im Schumann-Saal statt, wobei die 15. Schumann-Festwoche vom 10. bis 18. September den Höhepunkt darstellte. Das Motto „Auf Reisen“ bot den eingeladenen Künstlern vielfältige Möglichkeiten, sich auf musikalische Zeit- und Lebensreisen zu begeben und dem Publikum spannende Einblicke in die „Reiselust“ der Musikerpersönlichkeiten des 19. und 20. Jahrhunderts aufzuzeigen. So skizzierte z.B. der Pianist Andrei Korobeinikov Clara Schumanns berühmte Russlandreise 1844 nach, faszinierte der Bariton Tobias Berndt Schuberts *Winterreise*, bewegte sich das Jazzduo Deep Strings gekonnt zwischen E- und U-Musik und begeisterte der Geiger Benjamin Schmid unter anderem mit den Paganini Capricen in der Schumannschen Bearbeitung.



Eröffnungskonzert der 15. Schumann-Festwoche in der Traukirche der Schumanns unter der Leitung von Frank-Steffen Elster, dem Vorsitzenden des Vereins Schumann-Haus Leipzig e.V.



SCHUMANN-HAUS LEIPZIG

Veranstaltungen im Schumann-Haus Leipzig – September 2016

Samstag, 10. September 2016, 15 Uhr

Ort: Gedächtniskirche Schönefeld, Ossietzkystraße 39, 04347 Leipzig

Eröffnungskonzert der Schumann-Festwoche

Thema: Auf Reisen

Clara Schumann: Drei gemischte Chöre nach Gedichten von Emanuel Geibel

Robert Schumann: Am Bodensee, Op. 59, Nr. 2

Fanny Hensel: Schöne Fremde, Op. 3 Nr. 2

Felix Mendelssohn-Bartholdy: Im Grünen, Op. 59, Nr. 1

und andere

Jugendchor des Gewandhauses zu Leipzig

Leitung: Frank-Steffen Elster

Auch 2017 kommt den musikalischen Veranstaltungen im Salon eine wesentliche Rolle zu, das Schumann-Haus als eines der kulturellen Zentren Leipzigs zu etablieren. Unter dem Konzertformat „Club Florestan“ öffnet sich das Haus erstmals dem Jazz und der elektronischen Musik; mit Künstlern wie Kitty Hoff, Ib Hausmann und Michael Wollny. Die Premiere fand am 21. Januar 2017 mit dem Jazz-Trio *Feine Herren* statt, weitere 3 Veranstaltungen werden folgen. Auch die Festwoche vom 9. bis 17. September verspricht puren Hörgenuss. Unter dem diesjährigen Motto „Lied“ haben bereits Künstler wie der Pianist Cedric Pescia, der Cellist Peter Bruns, der Chansonnier Sebastian Krämer und das Signum-Quartett mit sehr individuellen Programmen zugesagt. Und getreu der Idee, Brücken für eine lebendige Musikvermittlung zu bauen, werden sich im Rahmen des Festivals am 16. September alle wichtigen Kinderchöre Leipzigs auf dem Leipziger Marktplatz zu einem großen Chorsingen versammeln. Unter anderem wird Clara Schumanns Kanon „Wenn ich ein Vöglein wär“ erklingen – schon als Ausblick auf 2019, dann feiern wir gemeinsam ihren 200. Geburtstag

Building bridges for a lively communication of music

Annual review 2016 and preview 2017
for the Schumann House in Leipzig

By Gregor Nowak*

Since February 2016, the Museum has been the proud owner of an audio guide for children. In this 45-minute audio play, the story of the Schumanns' life at Inselstraße street is told with great attention to detail, with humour and childlike imagination, by three house spirits and four private detectives searching for the headquarters of the League of David. It was conceived and produced by pupils of Inde-

* Gregor Nowak is the Managing Director of the association Schumann-Haus Leipzig e.V. The translation of the report from German into English was done by Thomas Henninger



PlayAUDIOground/SpielHÖRplatz

pendent Primary School “Clara Schumann” who in this way wanted to make “their” house with its special cultural history audible to other children. In 2016, this exemplary participation of the young generation in creative processes, in the context of the cooperation between the School and the Schumann Association in Leipzig, was awarded the Mixed Up Prize of the German Federation for Child and Youth Education (BKJ).

The highlight of 2016 was the opening of the new playAUDIOground [SpielHÖRplatz] ahead of schedule, cf. fotos on the left. Being unique in the German museum landscape, it underlines the interest of the Schumann House to open up to younger visitors with creative offerings. It was conceived and designed by the sound artist Erwin Stache together with the playground builder

Michael Grasemann. Four different installations were integrated into one artistically arranged climbing landscape offering a creative approach for children who would like to experiment with tones, sound groups

and noises in their play. This new “room” of the Museum with its rope harp, wind swing, tone balls and stepping boards has been available every weekend since 16th September for playing and exploring.

In 2016, a total of 36 concerts were held in the Schumann hall, with the highlight being the 15th Schumann Festival Week between 10th and 18th September. The motto of “[Travelling]” provided the invited artists with many opportunities to set off on musical journeys through time and life and to give the audience fascinating insights into the “wanderlust” of musical personalities in the 19th and 20th centuries. So, for instance, the pianist Andrei Korobeinikov sketched Clara Schumann’s famous journey to Russia in 1844, the baritone Tobias Berndt fascinated with Schubert’s “Winter Journey”, Jazz Duo Deep Strings skilfully moved between serious and light music, and the violinist Benjamin Schmid delighted with, inter alia, Paganini’s Caprices in Schumann’s arrangement.

In 2017, the musical events in the salon will be playing a crucial role in establishing the Schumann House as one of the cultural centres of Leipzig. In the concert format of “Florestan Club”, the House is for the first time opening up to jazz and electronic music, with artists such as Kitty Hoff, Ib Hausmann and Michael Wollny. The premiere took place on 21st January 2017 with Jazz Trio “Feine Herren [Fine Gentlemen]”, and there will be three more events. The Festival Week between 9th and 17th September also promises pure listening pleasure. Under this year’s motto of “Lied”, artists such as the pianist Cédric Pescia, the cellist Peter Bruns, the chansonnier Sebastian Krämer and the Signum Quartet, all with very individual programmes, have already accepted. And, faithful to the idea of building bridges for a lively communication of music, on 16th September, within the framework of the Festival, all the major children’s choirs of Leipzig will gather at the Market Square in Leipzig for one large choir singing event. Inter alia, Clara Schumann’s Canon “Wenn ich ein Vöglein wär [If I were a Little Bird]” will be performed, this already in anticipation of 2019 when we will celebrate together the 200th anniversary of her birth ...

September 2016, Zwickau

Heinz Holliger ist der neue Robert Schumann-Preisträger der Stadt Zwickau./Heinz Holliger awarded with Zwickau Robert Schumann Prize

Auszeichnung ist mit 10'000 Euro dotiert



Heinz Holliger mit
Zwickauer
Schumann-Preis geehrt

Foto: Priska Ketterer / Schott Music

PM/Codex flores, 26.09.2016

Der Schweizer Komponist und Oboist Heinz Holliger wird für seine «jahrzehntelange Auseinandersetzung mit dem Schumannschen Werk» von der Stadt Zwickau mit dem mit 10'000 Euro dotierten Robert-Schumann-Preis ausgezeichnet.

Prägend für Holligers Schumann-Begeisterung war laut der Stadt Zwickau ein Konzert, in dem er im Alter von 15 Jahren Hansheinz Schneeberger (Zwickauer Schumann-Preisträger von 1995) mit Schumanns 2. Violinsonate hörte. Bereits 1979 entstand seine erste Schumann-Einspielung, in der er gemeinsam mit Alfred Brendel (Zwickauer Schumann-Preisträger von 2002) nicht nur die Oboen-Romanzen op. 94, sondern auch andere Schumannsche Duowerke einspielte.

Der Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau wird seit 1964 von der Stadt verliehen. Holliger ist der erste Bläser, dem er zugesprochen wird. Zu den bisherigen Preisträgern zählen Daniel Barenboim, Elliot Gardiner, András Schiff oder Mitsuko Shirai. Die Preisverleihung wird am Freitag, dem 20. Januar 2017, um 19.30 Uhr im Robert-Schumann-Haus Zwickau stattfinden.

Stuttgart, Internationale Hugo-Wolf-Akademie, 24. 9. 2016

Die Gewinnerin des Spezialpreises für Liedbegleitung beim Internationalen Robert Schumann-Wettbewerb Zwickau 2016 gewann zusammen mit ihrem Duo-Partner, dem Tenor Ilker Arcayürek den 10. Internationalen Wettbewerb für Liedkunst Stuttgart 2016/*The pianist Fiona Pollak, winner of the special prize of the International Robert Schumann competition 2016 for Lied accompaniment, won the 10th International Art Song Competition Stuttgart 2016*

Preisträger / Prize Winner Lied-Wettbewerb 2016

1. Preis / 1st prize: Duo 1: Ilker Arcayürek (Tenor) & Fiona Pollak (Klavier)
2. Preis / 2nd prize: Duo 13: Stuart Jackson (Tenor) & Jocelyn Freeman (Klavier)
3. Preis / 3rd prize: Duo 8: Samuel Hasselhorn (Bariton) & Renate Rohlfing
Sonderpreis Pianistin / special prize piano: Renate Rohlfing (Klavier)

5.10.2016

Die Pianistin Annerose Schmidt, die 1956 mit 20 Jahren den Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerb gewonnen hat, feierte am 5.10.2016 ihren 80. Geburtstag/*The Prize-winner of the International Robert Schumann Competition 1956, the pianist Annerose Schmidt, celebrated her 80th birthday*

London, Wigmore Hall, 12.10.2016

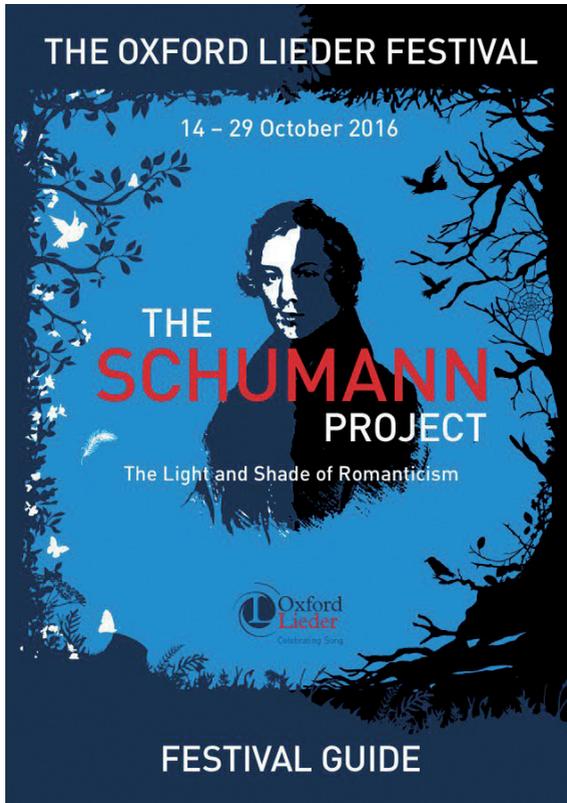
Nach dem Liederabend mit Werken von Schumann und Dvorak am 12.10.2016 in der Wigmore Hall in London wurde die Wigmore Medal an Christian Gerhaher verliehen./*Schumann forum member Christian Gerhaher honoured with Wigmore Medal*



It was presented to the great baritone by Royal Patron HRH The Duke of Kent on the Wigmore Hall stage, Wednesday 12 October, following his song recital here with regular partner Gerold Huber, presenting Schumann and Dvorak. Cf. Foto above (© Simon Jay)

“John Gilhooly, Director of Wigmore Hall, said: „Since giving his first full recital at Wigmore Hall almost sixteen years ago, Christian Gerhaher, together with his regular inspirational partner, Gerold Huber, has become a cherished member of the Hall’s family of artists. Christian is now recognised throughout the world, not least in London, for his outstanding musicianship in opera, oratorio and song; a wonderful interpreter who always lets the music’s poetry speak for itself. With this Award, we celebrate Christian’s commitment to, and belief in Wigmore Hall, and to the song recital as a concert going experience everywhere.“ Cf. <https://wigmore-hall.org.uk/about-us/news/248-christian-gerhaher-honoured-with-wigmore-medal/file>

Oxford, The Oxford Lieder Festival – 14.-29.10.2016
The Schumann Project





Nach dem überwältigend erfolgreichen Schubert-Projekt von 2014 konzentrierte sich das *Oxford Lieder Festival* 2016 ganz auf das Werk Schumanns. Eingeladen war die Sängereelite, Christian Gerhaher war zusammen mit Gerold Huber das Eröffnungskonzert anvertraut.“After it’s hugely succesful 2014 survey of Schubert, *Oxford lieder festival* turned its attention to Schumann. An impressive roster of singers worked through his solo vocal output, with baritone Christian Gerhaher’s opening concert setting the benchmark”. Cf. www.oxfordlieder.co.uk/



Dr. Matthias Wendt (rechts) und Dr. Armin Koch bei Verleihung des Robert-Schumann-Preises der Stadt Zwickau an die Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf, 2015

Düsseldorf, 31.10.2016, Schumann-Forschungsstelle
 Verabschiedung des Schumann-Forschers und langjährigen Editionsleiters der *Neuen Robert-Schumann-Gesamtausgabe*, Dr. Matthias Wendt, in Anwesenheit der Vorstandsvorsitzenden Prof. Konrad und Prof. Niemöller (stellv.), vieler Kollegen, einiger Freunde und Weggenossen in den offiziellen Ruhestand. Nachfolger in der Editionsleitung ist Dr. Armin

Koch, die frei werdende wissenschaftliche Mitarbeiterstelle wurde schon im Februar 2016 mit Timo Evers cand. phil. nachbesetzt./Official retirement farewell for Dr. Matthias Wendt as leading editor of the *New Edition of the Complete Works of Robert Schumann* in the presence of the Chairman Prof. Konrad and Vice-Chairman Prof. Niemöller, colleagues, friends and companions. Dr. Armin Koch was appointed the new editor in chief. As new research assistant Timo Evers cand. phil. started already at the beginnig of february 2016.



Aribert Reimann, Foto: Schott Promotion/Gaby Gerster

Mainz, 4.11.2016

Akademie der Wissenschaften und der Literatur

Verleihung des Robert Schumann Preises für Dichtung und Musik an den Komponisten Aribert Reimann, der zu den Gründungsmitgliedern des Schumann-Forums gehört./The composer Aribert Reimann, founding member of the Schumann forum received the Robert Schumann-Prize for Poetry and Music presented by the Mainz Academy of Sciences and Literature.

Wiesbaden, Staatstheater, 17.11.2016

Der MIXED UP Preis Partizipation 2016 der Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung (BKJ) ging an das Kooperationsprojekt der „Freien Grundschule Clara Schumann“ und des Vereins Schumannhaus Leipzig: „Schumanns Geister. Ein Audioguide für Kinder“. Die feierliche Verleihung erfolgte am 17.11.2016 im Staatstheater Wiesbaden./The MIXED UP Prize Participation 2016 went to the project „Schumann’s Ghosts. Audioguide for children“, a cooperation between the „Freie Grundschule Clara Schumann“ and the Schumannhaus association Leipzig. The presentation of the award was held on 17th November 2016 at the Staatstheater Wiesbaden. Cf. <https://www.mixed-up-wettbewerb.de>



27.11.2016, Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik an die Schumann-Trilogie des Freiburger Barockorchesters

Einer der elf hoch begehrten Jahrespreise 2016 ging an das bei harmonia mundi in Gestalt von drei CDs erschienene Schumann-Projekt des Freiburger Barockorchesters – Schumann-Forum-Mitglied seit 2013 –, unter Mitwirkung der Solisten Jean-Guihen Queyras, Isabelle Faust und Alexander Melnikow und des Dirigenten Pablo Heras-Casado. Das Projekt umfasste die Einspielung von Schumanns Cellokonzert, seines Klavierkonzerts und seines Violinkonzerts sowie aller Klaviertrios./Schumann Trilogy awarded with one of the high desired annual Prize of the German Record Critic's Award 2016. The critically lauded harmonia mundi 3-album project highlighting works by Schumann, with the soloists Jean-Guihen Queyras, Isabelle Faust, Alexander Melnikow and the Freiburger Barockorchester, led by Pablo Heras-Casado, The multi-album trilogy includes “Schumann: Cello Concerto, Piano Trio No.1,” “Schumann: Piano Concerto, Piano Trio No.2” and “Schumann: Violin Concerto, Piano Trio No. 3.

8.12.2016, Dachau

Vorstellung von *Schumannia*, der neuen CD von Markus Kreul (Klavier) und Guido Schiefen (Cello) beim Benefiz-Konzert der *Süddeutschen Zeitung*. Der Rezensent urteilt: „Robert Schumann, brilliant gespielt und mit Humor“ (Adolf Karl Gottwald). Eine Besprechung der CD finden Sie in diesem Journal auf S. 263f. /Presentation of *Schumannia*, the new CD of Markus Kreul (piano) and Guido Schiefen (Cello) at the Benefit concert of the *Süddeutsche Zeitung*. The reviewer says: „Robert Schumann, brilliant gespielt und mit Humor“. A CD-review you will find below page 263 seq.

18.1.2017, Hamburg, Elbphilharmonie

Dame Mitsuko Uchida eröffnete den ersten Solokonzertabend im Großen Saal der neueröffneten Philharmonie mit Schumann, dessen *Kreisleriana* sie im ersten Teil des Programms Mozarts C-Dur Sonate KV 545 *Sonata facile* zur Seite stellte, nach der Pause verknüpfte sie Widmanns *Sonatina facile* mit Schumanns *Fantasie* op. 17./Dame Mitsuko Uchida played the first piano recital at the Main Hall of the new Elbphilharmonie. Her concert includes compositions by Mozart, Schumann and Widmann.

19.1.2017, International Classical Music Awards (ICMA)

Zu den Gewinnern 2017 gehören die *Schumann-Forum*-Mitglieder Carolin Widmann für ihre Einspielung der Violinkonzerte von Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann, und Julian Prégardien, der die Auszeichnung in der Rubrik Sologesang für seine CD „Schubertiade“ erhielt. Florian Noach, der Preisträger des Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerbs für Klavier und Gesang Zwickau 2012, wurde in der Rubrik Soloinstrumente für seine Einspielung von Klavierwerken von Sergei Lyapunow ausgezeichnet./Winners of the International Classical Music Awards 2017 are the *Schumann Forum* members Carolin Widmann for concertos (Mendelssohn Bartholdy and Schumann) and Julian Prégardien for his vocal recital „Schubertiade“. The pianist Florian Noack, prizewinner of the International Robert-Schumann-Competition 2012, got the solo instrument award for his CD with the piano works by Sergei Lyapunow.



Zwickau, Robert-Schumann-Haus, 20.1.2017

Feierliche Überreichung des Robert-Schumann-Preises der Stadt Zwickau 2017 an den Schweizer Oboisten, Komponisten und Dirigenten Heinz Holliger, Schumann-Forum-Mitglied seit 2012, durch die Zwickauer Oberbürgermeisterin Dr. Pia Findeis im Rahmen eines Konzerts und einer dem Preisträger gewidmeten Laudatio durch den

Basler Musikwissenschaftler Dr. Michael Kunkel/The Swiss composer, oboist and conductor Heinz Holliger, awarded with Zwickau Robert Schumann Prize 2017 received the renowned Price from the hands of the Mayor of Zwickau, Dr Pia Findeis.

München, 26.1.2017

Der bayerische Kunstminister Dr. Spaenle verkündete die Preisträger des *Bayerischen Staatspreises für Musik* 2017, unter ihnen die Schumann-Forum-Mitglieder Christian Gerhaher und Carolin Widmann/ Minister Dr Spaenle announced the Laureates of the *Bavarian National Award for Music* 2017. Two of the Prizewinners are the Schumann Forum members Christian Gerhaher and Carolin Widmann.

Los Angeles, 13.2.2017

Die deutsche Sopranistin Dorothea Röschmann erhielt für ihre zusammen mit Mitsuko Uchida aufgenommene CD „Schumann & Berg“ einen Grammy, die weltweit hochbegehrte amerikanische Musikauszeichnung, für die beste Aufnahme im klassischen Sologesang./A grammy award, the prestigious American musicaward, for best classical Vocal Solo went to the german soprano Dorothea Röschmann for her CD „Schumann & Berg“.

Heidelberg, 1.-4.3.2017

Die fünfte Ausgabe des Internationalen Liedbewerbs „Das Lied“, bisher in Berlin beheimatet, fand zum ersten Mal in Heidelberg statt – als wichtiger Bestandteil des neu gegründeten *Internationalen Liedzentrums Heidelberg*. Die über alle Wettbewerbsrunden via live-stream zu verfolgenden Auftritte der jungen Künstler bleiben über Youtube jederzeit abrufbar. Ein Film-Team der BBC hat eine Dokumentation über den Wettbewerb gemacht, der als Juror auch der Intendant der Wigmore Hall, John Gilhooly angehörte. Zum Sieger des Wettbewerbs wurde der deutsche Bariton Samuel Hasselhorn gekürt. Zweite wurde die amerikanische Mezzosopranistin Clara Osowski, dritte der Bariton Johann Kristinsson. Vgl. <http://www.das-lied.com/>./The fifth edition of the International Song Competition „Das Lied“ took place for the first time in Heidelberg as part of the *International Song Centre Heidelberg*. All Lied fans can still watch videos of all rounds (Youtube). In addition, a film team of the BBC has documented the competition. The first prize went to the german baritone Samuel Hasselborg, the second went to the american Mezzo Clara Osowski, the third to the baritone Johann Kristinsson. Cf. <http://www.das-lied.com/>

1.-5.3.2017, Düsseldorf, Robert-Schumann-Hochschule

Erstmalige Durchführung des *Internationalen Robert Schumann Wettbewerbs für junge Pianisten* unter 20 Jahren, vgl. <http://schumann-competition.com>/For the first time a new competition was held in Düsseldorf – the *International Schumann Competition for young pianists* under 20 years of age. Cf. <http://schumann-competition.com>



7.3.2017, Bonn, Villa Hammerschmidt

Ein Robert und Clara Schumann-Abend beim Bundespräsidenten

Bundespräsident Joachim Gauck widmete seinen letzten Kulturabend an seinem letzten Amtssitz, der Villa Hammerschmidt in Bonn, dem in Bonn zur letzten Ruhe gebetteten berühmtesten Musikerehepaar des 19. Jahrhunderts, Robert (gestorben am 29. Juli 1856 in Bonn) und Clara Schumann. Ich war glücklich, zusammen mit Prof. Dr. Bernhard Appel um die Mitwirkung an der Programmgestaltung gefragt worden zu sein und durfte auch die Musiker vorschlagen, alle Preisträger des Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerbs bzw. diesem seit Jahren eng verbunden. Vgl. vorne die Rede von Bundespräsident Gauck in gedruckter autorisierter



Fassung, S. 11ff. /Federal President Joachim Gauck dedicated his last cultural evening at his second official residence, the Villa Hammerschmidt in Bonn, to the most famous musical couple of the 19th century, Robert (died in Bonn on July 29, 1856) and Clara Schumann, both buried at the old cemetery of Bonn. I was happy having been asked together with Prof Bernhard Appel to participate in shaping the programme and was allowed to propose the young musicians, all of them Prizewinner of the International Robert Schumann competition or closely connected with the competition for many years.

Programm

Begrüßungsworte des Bundespräsidenten

Robert Schumann –
Carnaval op. 9/11 Chiarina

Robert Schumann –
Noveletten op. 21/1 Markiert und kräftig

Clara Schumann –
Trois Romances pour le piano op. 11/3 Moderato

Robert Schumann –
Lieder aus den *Myrthen* op. 25

Widmung op. 25/1 (Friedrich Rückert)
Lied der Braut I op. 25/11 (Friedrich Rückert)
Lied der Braut II op. 25/12 (Friedrich Rückert)
Du bist wie eine Blume op. 25/24 (Heinrich Heine)

Robert Schumann & Clara Schumann –
Lieder aus *Zwölf Gedichte aus Friedrich Rückerts 'Liebesfrühling'*
op. 37 bzw. op. 12

Clara Schumann –
Er ist gekommen in Sturm und Regen op. 37/2 bzw. op. 12/2

Clara Schumann –
Liebst du um Schönheit op. 37/4 bzw. op. 12/2

Robert Schumann –
Liebste, was kann denn uns scheiden op. 37/6 (Duett)

Robert Schumann –
O Sonn', o Meer, o Rose op. 37/10

Clara Schumann –
Warum willst du And're fragen op. 37/11 bzw. op. 12/3

Clara Schumann –
Lieder aus *Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte*
op. 13

Ich stand in dunklen Träumen op. 13/1 (Heinrich Heine)
Der Mond kommt still gegangen op. 13/4 (Emanuel Geibel)
Ich hab' in deinem Auge op. 13/5 (Friedrich Rückert)

Robert Schumann –
Bunte Blätter op. 99/4 Albumblatt Ziemlich langsam

Clara Schumann –
Variationen über ein Thema von Robert Schumann op. 20

Ein Robert und Clara Schumann-Abend beim Bundespräsidenten

mit

Zhang Cheng, Klavier
Anne-Theresa Møller, Mezzosopran
Jean-Christophe Fillol, Bariton
Claar ter Horst, Liedbegleitung
Robert Dölle, Rezitationen
und
Katty Salié, Moderation

**Robert und Clara Schumann-Abend bei
Bundespräsident Joachim Gauck
in der Villa Hammerschmidt in Bonn am 7. März 2017**

Ein Blick zurück von der als Künstlerin an dem wunderbaren Abend
beteiligten niederländischen Pianistin *Claar ter Horst**

„Meine Liebe zu Schumann hat erst sehr spät ihre heutige Form angenommen. Ich musste 50 werden!“, sagte Bundespräsident Joachim Gauck zu mir nach dem von ihm gewünschten Schumann-Abend in der Villa Hammerschmidt in Bonn.

Der Bundespräsident, der seinen zweiten Amtssitz in Bonn nutzte und pflegte, hatte zu seinem Bonner Abschied zu einem Clara- und Robert-Schumann Abend eingeladen, zu dessen Programmgestaltung Prof. Dr. Bernhard Appel und Dr. Ingrid Bodsch gebeten waren. Aus vier zwischen Weihnachten und den ersten Neujahrstagen entworfenen konzeptionell unterschiedlichen Konzertprogrammen-mit-Lesung suchte sich der Bundespräsident sich eines heraus, dass sich der Liebe und auch der musikalischen Beziehung zwischen Clara und Robert widmete.

* Claar ter Horst: Die Pianistin und gebürtige Amsterdamerin Claar ter Horst, seit 2012 Mitglied im Schumann-Forum, dem board of artists des Schumann-Netzwerks, hat schon früh die Liedbegleitung geliebt und nach ihrem Studium über viele Jahre große Inspiration als häufige Liedbegleiterin im Unterricht und Meisterkursen von Dietrich Fischer-Dieskau und Elisabeth Schwarzkopf erfahren. Für die renommierte Pianistin mit vielen Auftritten im In- und Ausland und zahlreichen Rundfunkaufnahmen mit allen großen deutschen Sendern und in Frankreich für Radio France, die auch schon lange an Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin unterrichtet, ist Robert Schuman ihr Leitstern unter den Komponisten. Davon zeugen auch ihre CD-Aufnahmen. Demnächst wird bei Naxos eine Doppel-CD mit allen Schumann-Duetten, -terzeten und -quartetten erscheinen, die Claar ter Horst nicht nur am Klavier begleitet, sondern im Auftrag der Projektleitung des Schumann-Netzwerks auch die künstlerische Betreuung der Aufnahme übernommen hat. [I.B.]



Clara ter Horst in ihrem Studio zu Hause in Berlin

Als mich Ingrid Bodsch vor Weihnachten anrief, um mich nach der möglichen Mitwirkung an einem Bonner Konzertabend Anfang März zu fragen, das sich einem meiner Lieblingsrepertoires widmen würde – mehr durfte sie damals noch nicht preisgeben – wusste ich bei meiner Zusage nicht, um welche besondere Veranstaltung es ging. Als sie mich dann über das Programm und ihre Auswahl der Stücke und den Anlass informierte, war ich begeistert und dachte, wie schön, dass zum Bonner Abschiedsabend des Bundespräsidenten Musik von Schumann erklingen wird, wobei ich davon ausging, dass bei einer solchen Abschiedsfeier die Musik eher die Umrahmung bilden würde. Doch es war genau umgekehrt, es waren Clara und Robert Schumann, die an diesem Abend ganz im Mittelpunkt standen. Die einführende Rede von Herrn Gauck handelte zu meiner Überraschung nahezu ausschließlich von Robert und Clara Schumann und ihrer Musik – unter Einbezug von Roberts schweren Schicksals in seinen letzten Jahren in Bonn-Endenich – und befasste sich mit der Bedeutung der Romantik als wertvolles Kulturerbe Deutschlands, jedenfalls

dort, wo sie nicht in Missbrauch geraten ist. Dabei beleuchtete er die Musik Schumanns und der Romantik überhaupt in ihren ganzen Tiefen und Höhen, mit ihrem irdischen Schmerz und dessen Gegenpol, dem Trostfinden in der geistigen Welt. Wo die Aufklärung und der Rationalismus die Menschen ihrer Wurzeln beraubt hätte, hätten Dichter wie Eichendorff mit seiner Mondnacht, das für Joachim Gauck eines der schönsten Gedichte überhaupt ist, sie den „aufgeklärten“ Menschen wiedergeschenkt. So wurde schon mit seiner tief-sinnigen Rede der Ton gesetzt für das von Dr. Bodsch und Prof. Appel so wunderbare erarbeitete Programm, das um so tiefer berühren konnte, weil es Instrumentalmusik und Lieder von Clara und Robert Schumann mit erläuternden Texten und Rezitationen von Passagen aus Briefen und Tagebucheintragungen Robert und Clara Schumanns abwechselnd erklingen ließ.

Ganz am Schluss seiner Rede sagte Bundespräsident Joachim Gauck, dass er und Frau Schadt sich wie Schumann (trotz seines Schicksals) immer beheimatet gefühlt hätten in Bonn. Wenn man nachher mit ihm anstoßen würde, würde man in zwei fröhliche Augen schauen. Aber die Romantik, sie würde das Herz ganz groß werden lassen, und darin würde man auch ein wenig Wehmut über den Abschied finden können. Der Abend war also ganz umgekehrt als als ich vorher gedacht hatte: ein winziges Schlusswort über sich selbst und den Abschied aus seinem Amt waren die Umrahmung eines Abends, der ganz und gar Robert und Clara Schumann und die Kunst und Musik der Romantik im Mittelpunkt stehen liess. So etwas kann nur ein „Meister“ dachte ich bezogen auf den Bundespräsidenten der Republik Deutschland, vor dem ich mich innerlich dann auch tief verneigt habe an diesem Abend. Was diesem Meister wohl auch gefällt, ist, anschließend einen geselligen Abend verbringen: ganz so wie wir Musiker es lieben: die Kunst in ihrer Tiefe erklingen und anschließend beim fröhlichen Wein ausklingen lassen!

So wie sich Höhen und Tiefen auf Erden leben lassen.

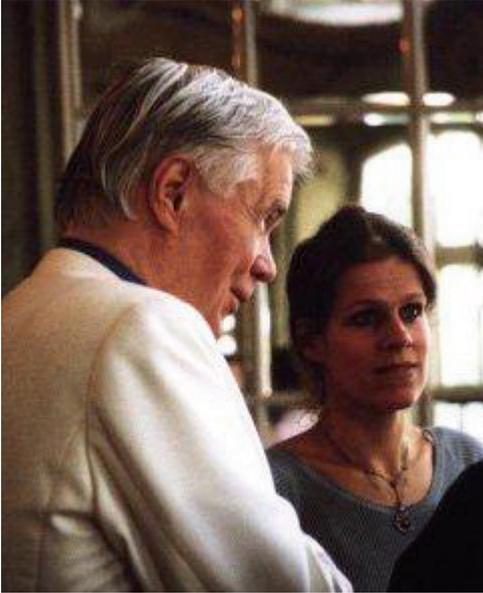
**Robert and Clara Schumann evening with
German Federal President Joachim Gauck
at Villa Hammerschmidt in Bonn, 7.3.2017**

A look back by the Dutch pianist *Claar ter Horst** who took part in this delightful evening as an artist

“My love for Schumann in its present form arose at a very late state only. I had to turn 50 first!”, Federal President Joachim Gauck told me after the Schumann evening requested by him to be held at Villa Hammerschmidt in Bonn.

The Federal President, using and maintaining his second official residence in Bonn, had invited to a Clara and Robert Schumann evening on the occasion of his farewell to Bonn, the programming of which was entrusted to Professor Bernhard Appel and Dr Ingrid Bodsch. Out of four conceptually different concert programmes plus reading, designed between Christmas and the first days of the new year, the Federal President selected one which was dedicated to the love and also the musical relationship between Clara and Robert.

* Claar ter Horst: The pianist and native of Amsterdam Claar ter Horst, since 2012 a member of the Schumann Forum, the Board of Artists of the Schumann Network, had loved song accompaniment from an early stage and, after completing her studies, has experienced great inspiration over many years as a frequent song accompanist during lessons and master classes of Dietrich-Fischer Dieskau and Elisabeth Schwarzkopf. For the renowned pianist, who has had many appearances at home and abroad and done numerous radio recordings with all major German broadcasters, including in France for Radio France, and has been teaching at the Hanns Eisler College of Music in Berlin for a long time, Robert Schumann is a lodestar amongst composers. This is further demonstrated by her CD recordings. In the near future, Naxos will release a double CD with all Schumann duets, trios and quartets, where Claar ter Horst will not accompany on the piano but will also be in charge of the artistic support of the recording on behalf of the project management of the Schumann Network. [I.B.] The translation of Claar ter Horst’s look back from German into English was done by Thomas Henninger.



Claar ter Horst with Dietrich Fischer-Dieskau some years ago, cf. www.claarterhorst.com
(photo: © Prof Ninnemann)

When Ingrid Bodschrang rang me before Christmas to enquire whether I would possibly be willing to get involved in a Bonn concert evening at the beginning of March, that would be dedicated to one of my favourite repertoires – she was not allowed to reveal more at that stage – I agreed but without knowing which special event this was about. Then, when she told me about the programme and her selection of pieces and the actual occasion, I was thrilled and thought how nice it would be to play music

by Schumann at a Bonn farewell evening for the Federal President, assuming that music would rather form the frame for such a farewell party. But it was the other way around and it was Clara and Robert Schumann who took centre stage on that evening. To my surprise, the introductory speech of Mr Gauck focused almost entirely on Robert and Clara Schumann and their music – including Robert's miserable fate during his last years in Bonn-Endenich – and dealt with the importance of Romanticism as a valuable cultural heritage of Germany, at least where it has not been misused. There, he highlighted the music of Schumann and of Romanticism generally, in all its heights and depths, with its earthly pain and its opposite pole, finding solace in the spiritual world. He pointed out that where enlightenment and rationalism had deprived people of their roots, poets like Eichendorff with his *Moonlit Night*, one of the most beautiful poems for Joachim Gauck, had given these roots back to the “enlightened”. His profound speech thus already set the tone for a programme that had been

delightfully created by Dr Bodsch and Professor Appel and which touched the more deeply, as instrumental music and art songs by Clara and Robert Schumann were presented alternately with explanatory texts and recitations of passages from letters and diary entries by Robert and Clara Schumann.

At the very end of his speech, the Federal President said that he and Ms Schadt had always felt at home in Bonn, very much like Schumann (despite the latter's fate). He went on to say that afterwards when clinking glasses, people would look into two smiling eyes. But that Romanticism would make the heart very big and this is where a bit of melancholy about the farewell would be found also. So, the evening was the other way around from what I had thought before: very brief closing words about himself and the farewell to his office were the frame of an evening entirely dedicated to Robert and Clara Schumann and the art and music of Romanticism. I thought only a "master" was capable of this, referring to the Federal President of the Republic of Germany, to whom I took a deep mental bow that evening. This master then also looked forward to spending a convivial evening: exactly the way we musicians like it: performing art in its very depth and then finishing off over a glass of wine in cheerful company!

The way heights and depths can be experienced on earth.

Ausblick / Preview



SCHUMANN PLUS

Sonntagskonzerte 2017

Schumann
ROBERT SCHUMANN HAUS
ZWICKAU

8. Januar 2017

Vier Hände im Dreivierteltakt

Robert Schumann Rheinische Symphonie op. 97
Walzer von Robert Schumann, Johannes Brahms, Antonín Dvořák, Maurice Ravel und Max Reger

Klavierduo Eckerle

Das 2006 gegründete deutsch-japanische Klavierduo **Volker** und **Mariko Eckerle** arbeitet seit mehreren Jahren an einer sieben CDs umfassenden Gesamteinspielung von Robert Schumanns Kammermusik- und Orchesterwerken in vierhändigen Klavierarrangements. Die beiden Musiker sind in vielen Ländern Europas, Israel und Japan aufgetreten und unterrichten u.a. an der Freiburger Musikhochschule. Das Programm präsentiert die komplette Rheinische Sinfonie im autorisierten Arrangement des Schumannfreundes Carl Reinecke sowie im zweiten Teil leicht beschwingte Walzerfolgen.



5. Februar 2017

Aus der Tiefe

Robert Schumann Adagio und Allegro op. 70
Franz Schubert Wanderer-Fantasie für Klavier D 760
Liedbearbeitungen von Franz Schubert, Robert Schumann und Johannes Brahms (Vier ernste Gesänge)

Orazio Ferrari (Kontrabass)
Marco Sanna (Klavier)

2014 präsentierte der italienische Kontrabassist **Orazio Ferrari** seine Debüt-CD, auf der er Cello-Werke von Schumann und Chopin für sein Instrument eingespielt hat. Er erhielt seine Ausbildung in Neapel und Kanada und konzertiert regelmäßig in ganz Europa, Nordamerika und Japan. Sein Partner ist **Marco Sanna**, der in Paris, Köln und Berlin studierte und Preisträger verschiedener Wettbewerbe ist. Das Programm legt neben Schumanns Kammermusikwerk op. 70 einen Schwerpunkt auf Liedbearbeitungen, die die sanglichen Fähigkeiten des Kontrabasses hervortreten lassen.



Zwickau, Robert Schumann-Haus 2017: SCHUMANN PLUS



12. März 2017

Von Böhmen nach Zwickau

Josef Suk Klavierquartett op. 1

Bohuslav Martinů Oboenquartett H 1202

Robert Schumann Klavierquartett Es-Dur op. 47

Josef-Suk-Klavier-Quartett: Radim Kresta und Eva Krestová (Violine), Václav Petr (Violoncello), Václav Mácha (Klavier) und Jan Adamus (Oboe)

Das **Josef-Suk-Klavier-Quartett** wurde 2015 als bestes Kammerensemble mit dem Preis der Tschechischen Vereinigung für Kammermusik ausgezeichnet. Sie präsentieren Klavierquartette von Robert Schumann und Josef Suk, dem Schwiegersohn Antonin Dvořáks, sowie gemeinsam mit dem Oboisten **Jan Adamus**, der 1977 den Wettbewerb Prager Frühling gewann, das Oboenquartett von Bohuslav Martinů. Dieses entstand 1947 im amerikanischen Exil, verleugnet die folkloristischen Wurzeln der böhmisch-mährischen Heimat jedoch nicht.



- [4] Klavierduo Eckerle
- [5] Orazio Ferrari und Marco Sanna
- [6] Jan Adamus
- [7] Josef-Suk-Klavier-Quartett
- [8] Henriette Gödde und Michael Schütze

2. April 2017

Sonne und Regen

Richard Wagner Wesendonck-Lieder

Robert Schumann Lieder

Johannes Brahms Lieder und Gesänge op. 59

Henriette Gödde (Mezzosopran)
Michael Schütze (Klavier)

Henriette Gödde gewann beim 17. Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerb Zwickau 2016 den 1. Preis. Sie studierte in Berlin und Dresden u.a. bei Christiane Junghanns und Olaf Bär. Als Erda in Wagners „Rheingold“ gab sie jüngst ihr Debüt an der Oper Leipzig.

In ihrem Zwickauer Programm bietet sie, begleitet von **Michael Schütze**, der als Professor an der Musikhochschule Dresden lehrt, Wagners Wesendonck-Lieder, die Lieder und Gesänge op. 59 von Johannes Brahms sowie Lieder von Robert Schumann.

Zwickau, Robert Schumann-Haus 2017: SCHUMANN PLUS



- [9] Luca Buratto
- [10] Mitglieder des MDR-Rundfunkchores Leipzig
- [11] Philipp Vögler
- [12] Stephan Schardt
- [13] Rafael Aguirre

24. September 2017
Der Rose Pilgerfahrt

Robert Schumann Der Rose Pilgerfahrt op. 112
 Spanische Liebeslieder op. 138

Alba Vilar-Juanola (Rose), Eleni Athanasiou
 und Antje Moldenhauer-Schrell (Sopran)
 Manja Raschka und Alexandra Schmid (Alt)
 Yongkeun Kim und Oliver Kaden (Tenor)
 Philipp Brömsel und Johannes Weinhuber (Bass)
 Heiko Reintzsch (Klavier und Leitung)

14. Mai 2017
Mit Leidenschaft

Ludwig van Beethoven Klaviersonate f-Moll „Appassionata“
Béla Bartók Im Freien Sz 81
Robert Schumann Davidsbündler-Tänze op. 6

Luca Buratto (Klavier)

Der italienische Pianist **Luca Buratto** gewann 2012 den MDR-Figaro Publikumspreis sowie den 3. Preis beim Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerb in Zwickau sowie den Acerbi-Preis beim Shura Cherkassky Wettbewerb in Mailand. 2017 gibt er sein Debüt in der Londoner Wigmore und der New Yorker Carnegie Hall und veröffentlicht seine erste CD, die Klavierwerken von Robert Schumann gewidmet ist. Sein Konzertprogramm kombiniert leidenschaftliche Werke von Ludwig van Beethoven und Robert Schumann mit der 1926 entstandenen folkloristisch-programmatischen Suite „Im Freien“ von Béla Bartók.

Neun Solisten des **MDR-Rundfunkchores** vereinen sich mit **Heiko Reintzsch**, der als Professor für Korrepetition an der Musikhochschule Leipzig lehrt, zur Aufführung von Robert Schumanns musikalischem Märchen auf einen Text des Chemnitzer Dichters Moritz Horn. Nach Art eines Liederspiels verband Schumann in seiner 1851 in Düsseldorf entstandenen Komposition Arien, Duette, Männer- und Frauenchöre. Das romantisch anmutende Werk erklingt in der Originalfassung mit Klavierbegleitung. Außerdem ist die unbekannte originale zweihändige Version von Schumanns zweitem Spanischen Liederspiel aus dem Jahr 1849 zu hören.



Zwickau, Robert Schumann-Haus 2017: SCHUMANN PLUS

22. Oktober 2017

Frei aber einsam

Joseph Joachim Romanze (1852)
Albert Dietrich/Robert Schumann/Johannes
Brahms FAE-Sonate (1853)
Antonin Dvořák Ballade op. 15
Johannes Brahms Sonate d-Moll op. 108

Stephan Schardt (Violine)
Philipp Vogler (Hammerflügel)

Stephan Schardt hat, u.a. als erster Geiger des Ensembles Musica antiqua Köln, weltweit konzertiert und zahlreiche CDs vorgelegt. Gemeinsam mit **Philipp Vogler**, der als Professor an der Münchner Musikhochschule wirkt, legte er 2012 eine vielbeachtete CD-Einspielung von Violinwerken Ferdinand Davids sowie jüngst der Violinsonaten von Johannes Brahms vor. Das Zwickauer Programm stellt die FAE-Sonate ins Zentrum, in der Robert Schumann seine Zöglinge Johannes Brahms und Albert Dietrich einlud, gemeinsam ein Werk für den Geigerfreund Joseph Joachim zu komponieren.



26. November 2017

Schumann saitenweise

Robert Schumann Kinderszenen op. 15
Giulio Regondi Réverie op. 19
Felix Mendelssohn Bartholdy Lieder ohne Worte

Rafael Aguirre (Gitarre)

Der Spanier **Rafael Aguirre** gehört zu den gefragtesten klassischen Gitarristen weltweit. Er ist Sieger 13 internationaler Wettbewerbe, darunter Pro Musicis in New York und der Tárrega-Wettbewerb in Benicàssim. Tourneen führten ihn in 32 verschiedene Länder. In Zwickau stellt er seine Adaption von Robert Schumanns Kinderszenen für sein Instrument vor, bietet aber auch originale Gitarrenwerke, wie von Giulio Regondi die „Träumerei“; Regondi wirkte beim ersten gemeinsamen Konzert Robert und Clara Schumanns nach der Eheschließung im März 1841 mit.



Zwickau, Robert Schumann-Haus 2017: SCHUMANN PLUS

27.2.2017, Zwickau

Dr. Michael Löffler, Leiter des Kulturamtes der Stadt Zwickau und Dr. Thomas Synofzik, Direktor des Robert-Schumann-Hauses Zwickau bei der Vorstellung des Programms für das Schumannfest Zwickau 2017/
Dr Michael Löffler, head of department of culture of Zwickau and Dr Thomas Synofzik, director of the Robert-Schumann-Haus Zwickau presenting the programme of the Schumannfestival Zwickau 2017.



WWW.SAECHSISCHES-VOCALENSEMBLE.DE

8. Robert-Schumann-Ehrung vom 5. bis 11. Juni 2017

„Die Künstlerfreundschaft zwischen Robert Schumann und
Felix Mendelssohn Bartholdy“



Sächsisches Vocalensemble

5. Juni, 16.00 Uhr, Kreuzkirche Dresden
Festkonzert

Felix Mendelssohn Bartholdy

„Elias“

Maria Perlt (Sopran), Henriette Gödde (Alt), Henryk Böhm (Bariton), Patrick Grahl (Tenor),
Sächsisches Vocalensemble, dresdner motettenchor, Knabenchor Dresden, camerata lipsiensis
Leitung: Matthias Jung

Kartenvorverkauf an den eventim-Vorverkaufsstellen und unter www.musikfestspiele.com

Alle Informationen zur Robert-Schumann-Ehrung des
Sächsischen Vocalensembles e.V. unter: www.robert-schumann-fest.de

gültig durch die
Landeshauptstadt
Dresden

BÄUHALF
Hoch- und Tiefbau



DRESDNER
MUSICFESTSPIELE

Robert Schumann und Felix Mendelssohn Bartholdy – Eine Künstlerfreundschaft

Vorschau auf die 8. Robert-Schumann-Ehrung, Dresden 2017

Von Anita Brückner

Der 8. Jahrgang der *Robert-Schumann-Ehrung* vom 5.–11. Juni 2017 widmet sich der außergewöhnlichen Künstlerfreundschaft beider Komponisten. Im Festkonzert erklingt das Oratorium „Elias“ op. 70 von Felix Mendelssohn Bartholdy. Mit der Hinwendung zu diesem Werk setzt Matthias Jung die Aufführung großer Chorkompositionen der Romantik fort. Das *Sächsische Vocalensemble* wird durch den *dresdner motettenchor* und den *Knabenchor Dresden* ergänzt. Den Orchesterpart übernimmt die *camerata lipsiensis*, ein Leipziger Ensemble, welches sich Werken Felix Mendelssohn Bartholdys in musikalisch-historischem Gewand besonders verpflichtet fühlt. Als Solisten konnten Maria Perlt (Sopran), die Schumann-Preisträger Henriette Gödde (Alt) und Henryk Böhm (Bariton) sowie Bach-Preisträger Patrick Grahl (Tenor) gewonnen werden.

In einem Gesprächskonzert im Piano-Salon des Coselpalais am 8. Juni, dem Geburtstag Robert Schumanns, wird der schöpferischen Verbindung beider Komponisten nachgegangen. Im Wechsel mit Klavierwerken von Schumann und Mendelssohn steht im Zentrum des Diskurses die Weiterführung des klassischen Erbes beider Komponisten im romantischen Sinne. Als Gesprächspartner sind Prof. Dr. Florian Uhlig, Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden und Dr. Armin Koch, Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf eingeladen. Studierende der hiesigen Hochschule für Musik übernehmen den konzertanten Teil.

Im Rahmen des 8. Jahrgangs der Robert-Schumann-Ehrung wird auch der *Robert und Clara Schumann-Gedenkweg*, welcher an Lebens- und Wirkungsorte der Schumanns in Dresden und Umgebung führt, über eine große Spendenaktion fortgesetzt. Bislang erinnern Medaillons (Gestaltung: Einhart Grotegut) am *Palais Großer Garten*,

am Coselpalais, an Schloss Maxen, am Hotel de Saxe, an der Kirche zu Kreischa und im Park von Schloss Weesenstein an das Wirken des Künstlerpaares. Die Anbringung des 7. Medaillons ist an der „Hirschbachmühle“ – Ort der Rast und Einkehr während langer Wanderungen der Schumanns mit ihren Kindern und Freunden – vorgesehen.

Das Abschlusskonzert der diesjährigen Robert-Schumann-Ehrung findet im idyllischen Maxen, oberhalb des Müglitztales, statt. Zum vierten Mal bringt sich Schloss Maxen, ebenfalls ein authentischer Schumann-Ort und Station des Gedenkweges für Robert und Clara Schumann, in das Musikfest ein. In einem Kammerkonzert spielen Florian Mayer (Violine), Beate Hofmann (Violoncello) und Kerstin Loeper (Klavier) zwei musikalische Kostbarkeiten der romantischen Trioliteratur. Felix Mendelssohn-Bartholdys Trio c-Moll, op. 66 und Robert Schumanns Trio g-Moll, op. 110 setzen den Schlusspunkt der musikalischen Würdigung beider Komponisten.

Robert Schumann and Felix Mendelssohn – A Friendship between Artists.

The Robert Schumann Tribute Dresden 2017*

A preview by Anita Brückner

The eighth year of the *Robert Schumann Tribute* between 5th and 11th June 2017 will be dedicated to the extraordinary friendship between the two artists. The gala concert will present the oratorio “Elias”, Op. 70, by Felix Mendelssohn. By focusing on this work, Matthias Jung will pursue the performance of great choral compositions of the Romantic era. The *Saxon Vocal Ensemble* will be complemented by *dresdner motettenchor* [Dresden Motet Choir] and *Knabenchor Dresden* [Dresden Boys’ Choir]. The orchestral part will be taken on by *camerata lipsiensis*, a Leipzig ensemble particularly committed to the

* Translated by Thomas Henninger

works of Felix Mendelssohn in a historically informed manner. For the soloist parts, Maria Perlt (soprano), the Schumann Prize Winners Henriette Gösde (alto) and Henryk Böhm (baritone) and the Bach Prize Winner Patrick Grahl (tenor) could be engaged.

In a discussion concert at the piano salon of Cosel Palace, the creative relationship between both composers will be pursued on 8th June, the birthday of Robert Schumann. Alternating with piano works by Schumann and Mendelssohn, the discourse will centre on the continuation of the classical heritage of both composers in the Romantic sense. The guests invited for the discussion will be Professor Florian Uhlig, Carl Maria von Weber College of Music in Dresden, and Dr Armin Koch, Robert Schumann Research Centre in Düsseldorf. Students from the local College of Music will perform the musical parts.

Also within the scope of the eighth year of the Robert Schumann Tributes, the *Robert and Clara Schumann commemorative path* leading to places of residence and activity of the Schumanns in Dresden and surroundings will be further pursued in the form of a major fundraising campaign. So far, medallions (artistic design: *Einhart Grotegut*) at the Palace in the Great Garden, Cosel Palace, Maxen Castle, Hotel de Saxe, in the Church of Kreischa and the park of Weesenstein Castle have been reminding of the artist couple's activities. A seventh medallion is scheduled to be mounted at "Hirschbachmühle" forest restaurant, a place for resting and refreshments used by the Schumanns with their children and friends during their long walks.

The closing concert of this year's Robert Schumann Tribute will be held in idyllic Maxen above the valley of the river Müglitz. For the fourth time, Maxen Castle, itself an authentic Schumann place and station of the commemorative path for Robert and Clara Schumann, will play a part in the music festival. In a chamber concert, Florian Mayer (violin), Beate Hofmann (cello) and Kerstin Loeper (piano) will perform two musical gems from the Romantic trio literature. Felix Mendelssohn's Trio in C minor, Op. 66, and Robert Schumann's Trio in G minor, Op. 110, will conclude the musical appreciation of both composers.

FREUDE



**20. BONNER
SCHUMANNFEST**
06.-18. JUNI 2017

Leipzig, Schumann-Festwoche 2017, 9.-17.9.2017
„Herrlich liederlich“



9.9.2017, 15:00,
Schumann-Haus Leipzig
Eröffnungskonzert der 16. Schumann-Festwoche Leipzig mit Cédric Pescia, Klavier/Opening concert of the 16th Schumann-Festwoche Leipzig with Cédric Pescia
Programm/programme:
Robert Schumann: Gesänge der Frühe op. 133 & Fantasie op. 17; Robert Schumann /Clara Schumann: Lieder in Bearbeitung für Klavier Solo

Foto/photo: Cédric Pescia



Cover der neuen Schumann-CD von Cédric Pescia, veröffentlicht Februar 2017/Cover of the new Schumann CD of Cédric Pescia, released February 2017

NEUE SCHUMANNIANA / NEW SCHUMANNIANA*

CDs, DVDs

Ausgewählt/selected von/by
Ingrid Bodsch & Irmgard Knechtges-Obrecht



Gregor Witt - my oboe
Mozart . Graun . CPE Bach . Schumann
Gregor Witt, Oboe
Daniel Barenboim, Klavier
Streichtrio Berlin
Mitglieder der Kammerakademie Potsdam
Castigo 2480, LC 01795
2015

„Einfach, innig“ steht über der zweiten aus den *Drei Romanzen* op. 94 für Oboe und Klavier von Robert Schumann. Klingt ganz einfach, ist es aber keineswegs. Denn damit dieses Stück auch wirklich einfach und innig klingt, braucht es eine Menge Kraftanstrengung. Schumann hat nämlich bei der Komposition – sagen wir es mal freundlich - nicht so ganz bedacht, dass der Solist ja irgendwann auch einmal Luft holen muss. Zum Glück gibt es da einen Trick: die Zirkularatmung, bei der die Luftsäule nicht durch das Atemholen unterbrochen wird, sondern stehen bleibt und dem Solisten so nie die Luft ausgeht. Auf diese Weise meistert Gregor Witt auch die *Drei Romanzen* auf seiner neuen CD. Der Solooboist der Berliner Staatskapelle fasst die drei Stücke als Lieder ohne Worte auf. Er singt die Melodien aber nicht nur, sondern er versucht sie vor seinem geistigen Ohr mit einem imaginären Text zu versehen. Den verrät er dem Hörer freilich nicht; man spürt aber beim

* English translations by Florian Obrecht (F. O.) or Thomas Henninger (Th. H.)

Hören, dass uns der Oboist etwas zu sagen hat. Besonders deutlich wird das in der dritten Romanze, wo Schumann zunächst mit einer an ein Rezitativ erinnernden Figur beginnt, damit den musikalischen Spannungsbogen anzieht und erst nach mehreren Anläufen in die eigentliche Romanzen-Melodie startet. Es beeindruckt nicht nur wie feinfühlig Gregor Witt der Rhetorik von Schumanns Musik nachspürt, sondern auch wie passgenau Daniel Barenboim am Klavier die Begleitung dazu „dichtet“. Neben seiner Tätigkeit für die Berliner Staatskapelle und das ihr angeschlossene Holzbläserquintett hat Oboist Gregor Witt eine Professur an der Rostocker Musikhochschule inne und ist natürlich in der Berliner Musikszene bestens vernetzt. Für seine Debüt-CD hat er deshalb neben seinem Chef Daniel Barenboim auch das Streichtrio Berlin und Mitglieder der Kammerakademie Potsdam gewinnen können. Mit diesen hat er auch zwei Berliner Originale eingespielt: das Oboenkonzert c-moll des langjährigen Hof-Konzertmeisters und -Kammermusikers Johann Gottlieb Graun und das Es-dur-Konzert von dessen Kollegen am Cembalo Carl Philipp Emanuel Bach.

Nun liegen zwischen Schumanns Romanzen und den beiden frühklassischen, empfindsamen und Sturm-und-Drang-behafteten Konzerten Grauns und Bachs stilistisch Welten. Deshalb hat sich Gregor Witt dazu entschlossen, den Ton seines Instruments durch die Wahl anderer Rohrblätter, anderer Instrumente oder anderer Blastechnik - ganz genau gibt das Booklet es nicht her - zu verändern. Spielte er bei Schumann noch mit einem dunkel gefärbten, vollen und romantischen Timbre, so klingt er bei seiner Aufnahme des Bach-Konzerts etwas heller und leichter.

Carl Philipp Emanuel Bach gilt als Erfinder des musikalischen Sturm-und-Drang, einer in der französischen Aufklärung verwurzelten Sichtweise, bei der das Individuum mit seinen Gefühlen im Mittelpunkt steht. Dem entsprechend könnte man die Musik des zweitältesten Bachsohnes durchaus als launig bezeichnen. Immer wieder zelebriert der Komponist scharfe Kontraste, lässt seine Melodien kreisen, sorgt auch auf dem Gebiet der Dynamik für ständige Abwechslung. Für dieses Stürmen und Drängen sind vor allem die Musiker der Kammerakademie Potsdam verantwortlich. Oboist Gregor Witt hält sich dagegen eher zurück. Er setzt der manchmal schroffen Musik einen hellen, strahlenden und sehr gesanglichen Ton entgegen. Das schafft natürlich einen neuen Kontrast auf einer anderen Ebene, führt aber dann auch zur Frage, ob nicht eine stärkere Mischung aus Kontrast und Harmonie die Sache nicht etwas spannender gemacht hätte. Auch bei den Tempi bleibt Gregor Witt maßvoll und geht beispielsweise das abschließende „Allegro ma non troppo“ des Bach-Konzerts recht gemächlich an.

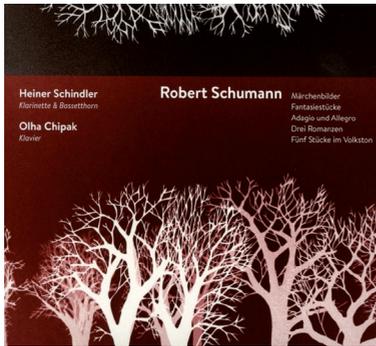
Etwas gelungener ist das Verhältnis zwischen Solist und Orchester im c-moll-Oboenkonzert von Johann Gottlieb Graun. Der düsteren Tonart entsprechend wählt Witt hier ein leicht abgedunkeltes Timbre für sein Instrument. Hier entwickeln sich vor allem im ersten Satz zahlreiche schöne Dialoge zwischen Solist und Orchester. Auch die Musik Grauns lebt von Kontrasten, allerdings sind sie weit weniger stark ausgeprägt als bei Carl Philipp Emanuel Bach. Der Komponist wechselt nämlich regelmäßig von kantablen Melodien zu schnellen, meist legato artikulierten Läufen und Arpeggien. Die klingen bei Witt allesamt sehr agogisch geformt und rund, scheinen allerdings für den Oboisten nicht mehr als kleine Schmankerl darzustellen. Er fasst diese Musik nämlich nicht als reine Virtuosenstücke, sondern als eher von der zeitgenössischen Oper inspirierte Werke auf. Ganz deutlich wird das im sehnsuchtsvoll klagenden, wunderschönen langsamen Satz des Graun-Konzerts.

Eröffnet wird Gregor Witts Debut-CD allerdings mit einem kammermusikalischen Klassiker der Oboen-Literatur: dem Oboenquartett C-dur KV 370 von Wolfgang Amadeus Mozart. Das Werk ist ganz auf das Blasinstrument zugeschnitten, das begleitende Streichtrio hat dagegen nur relativ wenig zu melden. Dem entsprechend halten sich die drei Musiker des Streichtrios Berlin auch dezent im Hintergrund. Oboist Gregor Witt betont vor allem die rokokohaft-verspielten Elemente von Mozarts Quartett. Angenehm leicht klingt sein Oboenton, mit einer großen Portion Humor stürzt er sich auf die vielen kleinen Ornamente und Läufe in der Musik. Abgesehen von ein paar wenigen Stellen spielt er dabei minutiös präzise, während die „Hintergrund-Streicher“ schon mal hier und da nicht genau auf den Punkt zusammen spielen. Das ist ein bisschen schade, denn so fehlt diesem eingängigen und mit manchen oboistischen Raffinessen gespickten Werk dann doch der letzte Schliff. Unter dem Strich aber ist Gregor Witts Debüt-CD eine sehr hörenswerte Scheibe geworden mit einem kleinen Akzent auf der Berliner Musikszene zur Zeit Friedrichs des Großen. Sein von der musikalischen Rhetorik inspirierter Interpretationsansatz überzeugt sowohl bei den „Alten Meistern“ als auch bei Mozart, vor allem aber bei den Drei Romanzen von Robert Schumann.

(Jan Ritterstaedt)

Gregor Witt is a solo oboist with *Berliner Staatskapelle* [Berlin State Opera Orchestra] and presents his first solo album with this CD. With Mozart's Oboe Quartet KV 370 and Schumann's Three Romances, Op.94, he chose for his programme two chamber music classics which he supplemented with two concertos by composers working in Berlin, Johann Gottlieb Graun and Carl Philipp Emanuel Bach. Witt plays with a ver-

satile tone and always adjusts the timbre of his instrument to the expression and the period the music comes from. He chooses an interpretive approach which brings to the fore, above all, the rhetorical aspects of the music. But he also masters with bravura the virtuoso passages of the two early classical concertos. It is only in the interplay with the members of the Potsdam Chamber Academy that he could have taken up a bit more of the temperament exhibited by them. His way of playing the Three Romances by Schumann, where he is accompanied by his boss Daniel Barenboim on the piano, is particularly profound and harmonious. In conclusion, this is a successful debut of the Berlin oboist Gregor Witt on the recording market. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



**Robert Schumann:
Märchenbilder, Fantasiestücke, Adagio und Allegro, Drei Romanzen, Fünf Stücke im Volkston**

Heiner Schindler Klarinette & Bassethorn, Olha Chipak Klavier
Castigo 2486, LC 01795, 2016

Im Verlauf seines charakteristischen, fast schon systematisch angelegten Schaffenswegs schrieb Schumann im bekanntermaßen

überaus produktiven Jahr 1849 eine Vielzahl von kammermusikalischen Werken. Beinahe jedes Instrument, zum Teil auch geradezu ausgefallene, kombiniert er dabei mit dem Klavier und lässt darüber hinaus mehrfach in der Druckausgabe ausgewiesene Ad-libitum-Besetzungen zu. Es handelt sich dabei um Zyklen mit Charakterstücken, denen er oft beziehungsreiche poetische Titel gab.

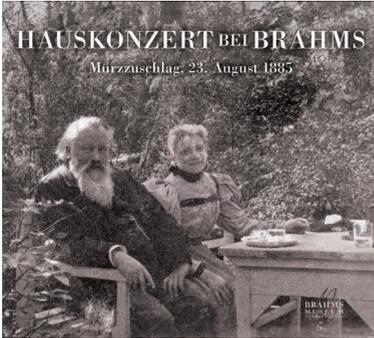
Vier der Sammlungen von 1849 und dazu eine 1851 entstandene interpretieren Olha Chipak und Heiner Schindler auf vorliegender CD, stellen dabei in allen Stücken dem Klavier die Klarinette zur Seite. Für das *Adagio und Allegro* op. 70 nimmt Schindler das Bassethorn, dessen Klang er zwischen dem der beiden von Schumann vorgesehenen Instrumente Horn und Cello ansiedelt. Während die *Fantasiestücke* op. 73 original für Klarinette komponiert sind, ist diese im Falle der *Drei Romanzen* op. 94 von Schumann als Alternativinstrument angegeben. Die *Fünf Stücke im Volkston* op. 102 sowie die *Märchenbilder* op. 113 sehen dagegen ausschließlich Streichinstrumente vor. Für letztere nimmt Schindler das Chalumeau-Register der Klarinette, um seiner Aussage

nach der Originalbesetzung klanglich so nah wie möglich zu kommen. In der Tat ergibt sich ein weiches Klangbild, das die Interpretation besonders poetisch werden lässt. Stellenweise fallen aber dennoch die nicht zuletzt durch die Hörgewohnheit mit dem Streichinstrument verbundenen und von daher eher weniger der Klarinette entsprechenden Figuren auf. Bei den Stücken op. 102 ergeben sich beim Hörer derartige Empfindungen interessanterweise nicht. Hier scheinen Melodik, Spielweise und der gesamte Duktus erheblich besser zur Klarinette zu passen, man vermisst das gewohnte Cello an keiner Stelle. Großartig erklingen die Stücke aus op. 73 und op. 94, während der Hörer in op. 70 wohl wieder das gewohnte Klangbild vermisst. Schindler passt das Bassethorn in seiner Spielweise aber derart intelligent an, dass eine angemessene Interpretation entsteht, von der man denkt: „So geht es auch“!

Die klangliche Flexibilität der Klarinette ermöglicht eine interessante Interpretation der Stücke, die von Schumann vorgesehene zum Teil ungewöhnliche Besetzung wird in diskutabler Weise aufgegriffen. Ein echte Bereicherung fürs Plattenregal, da man auf diese Weise Schumanns sämtliche lyrische Charakterstücke für Kammerduos musikalisch spannend gebündelt hat. (Irmgard Knechtges-Obrecht)

During his famously productive year of 1849 Schumann composed a multitude of chamber music works, in which he combines nearly every instrument with the piano. Beyond that, he often times leaves open the option of instrumentations ad libitum, as denoted in the printed edition. Olha Chipak and Heiner Schindler interpret four of the collections from 1849 as well as one from 1851 on the CD at hand, combining in all pieces piano and clarinet. For the *Adagio and Allegro* op.70, Schindler takes up the basset horn. While the *Fantasiestücke* op.73 were originally written for clarinet, Schumann indicated the instrument as an alternative option in the case of the *Drei Romanzen* op.94. The *Fünf Stücke im Volkston* op.102 as well as the *Märchenbilder* op. 113 however are intended exclusively for string instruments. For the latter, Schindler makes use of the clarinet's Chalumeau register in order to – according to him – emulate the sound of the original instrumentation as closely as possible. Nevertheless, certain tone figures usually associated with string instruments and as such not quite fitting for a clarinet do stand out.

The clarinet's flexibility of sound enables an interesting interpretation of the pieces, picking up Schumann's somewhat unusual instrumentation in a reasonable manner. A valuable addition to any collection, since it offers a musically exciting package of Schumann's lyrical character pieces in their entirety. (Summary by I.K.-O., translated by F. O.)



Hauskonzert bei Brahms

(23. August 1885)

Aufgenommen in Brahms' Sommerwohnung in Mürzzuschlag (Steiermark).

Maria Milstein (Violine), Jozef De Beenhouwer (Klavier)

Diese Aufnahme ist in mehrfacher Hinsicht etwas Besonderes: Sie entstand in der 2014/15 aufwändig restaurierten Sommerwohnung im steirischen Mürzzuschlag, die

Johannes Brahms 1884 und 1885 bezogen hatte, und sie stellt ein „Remake“ jenes spontan zustande gekommenen Hauskonzerts dar, das der Komponist am genannten Tag mit der von ihm entdeckten, geschätzten und geförderten, damals 22-jährigen Geigerin Marie Soldat¹ veranstaltete. Nicht vergessen sei, dass zu den Mitwirkenden der Wiederaufführung neben der hervorragenden jungen Geigerin Maria Milstein mit dem flämischen Pianisten Jozef De Beenhouwer einer der weltweit herausragenden Interpreten von Werken Clara und Robert Schumanns gehört. Genügt das nicht zur „Rechtfertigung“, dass im *Schumann-Journal* ausnahmsweise eine reine Brahms-CD vorgestellt wird?

Mürzzuschlag ist der Ort eines liebevoll und originell gestalteten, vor nunmehr 25 Jahren von dem einheimischen Geschäftsmann und Musiker Ronald Fuchs begründeten Brahms-Museums, übrigens dem weltweit einzigen, das zugleich ein musikalisches Zentrum darstellt und sowohl regelmäßige Konzertreihen als auch die im Zweijahresturnus stattfindenden Internationalen Brahmsfeste veranstaltet, deren künstlerisches Niveau, gepaart mit einer angenehmen, fast familiären Atmosphäre seinesgleichen sucht. In die neugestaltete, mit dem Museum verbundene Brahms-Wohnung führt uns nun das Hauskonzert, dessen Programm – ähnlich wie bei der Zwickauer Reihe »Schumann-Gala« (vgl. vorne, S. 131ff.) – genau der historischen Vorlage entspricht. Jozef De Beenhouwer spielt auf einem wunderbaren Bösendorfer-Flügel von 1882, während Maria Milstein eine Geige von Jean-Baptiste Vuillaume, Paris um 1860, zur Verfügung steht.

* Die für das CD-Cover verwendete Fotografie von Johannes Brahms und der jungen Geigerin Marie Soldat, das die beiden beim Kaffee im Arenberg-Park, Wien, zeigt, entstand allerdings erst 10 Jahre später, im Mai 1895.

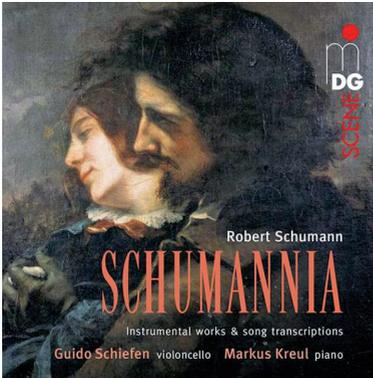
Und wie sieht nun das Programm des im September/Oktober 2015 aufgenommenen Hauskonzerts aus? Es enthält als Hauptwerk eine von Brahms selbst 1878 erstellte und dem Freund Joseph Joachim zugeeignete Violin-Klavier-Fassung des D-Dur-Violinkonzerts op. 77, für die der Komponist die Kadenz eigens gekürzt und überarbeitet hatte. Zusätzlich wurde eine Alternativfassung des Adagio-Mittelsatzes aufgenommen, in der Brahms das wundervolle Oboensolo in den Klavierpart integriert hat. Man könnte nun meinen, das ganze Konzert, das ja im Original zu erheblichen Teilen vom meisterhaft behandelten Orchestersatz lebt, in so reduzierter Fassung zu hören, könne langweilig oder ermüdend wirken – die Befürchtung erübrigt sich bei diesen beiden Interpreten. Maria Milstein, 1985 in Moskau in einer Musikerfamilie geboren, studierte in Amsterdam und London, gewann mehrere Wettbewerbe und arbeitete erfolgreich als Solistin und Kammermusikerin. Seit 2014 lehrt sie am Amsterdamer Konservatorium. Jozef De Beenhouwer braucht man kaum vorzustellen – seit er die Gesamtaufnahme der Klavierwerke Clara Schumanns produzierte, steht er in der ersten Reihe der mit Schumann (und Brahms) verbundenen Spezialisten.

Das restliche Programm des Hauskonzerts besteht aus der Klavier-Rhapsodie g-Moll op. 79 Nr. 2 und den von Joseph Joachim für Violine und Klavier bearbeiteten Ungarischen Tänzen Nr. 2, 4 und 15. Es versteht sich, dass die Interpretation des ebenfalls „ungleichen Paares“ (der Altersunterschied zwischen Milstein und De Beenhouwer stellt sich ähnlich dar wie der zwischen Brahms und Soldat) untadelig ist. Besonders hinzuweisen ist noch auf das Booklet, das unter dem Titel „Auf der Suche nach dem verlorenen Akkord“ einen geschliffenen Essay von Claus Christian Schuster enthält. Dem Andenken seiner 2015 verstorbenen Frau Dr. Zaouré Schuster, der „treuen Brahms-Verehrerin und bewundernden Freundin der Interpreten“ haben die beiden Künstler ihre Aufnahme gewidmet. Aus all diesen Gründen kann man die interessante und anrührende CD uneingeschränkt empfehlen. Erhältlich ist sie über das Brahmsmuseum Mürzzuschlag: www.brahmsmuseum.at bzw. info@brahmsmuseum.at.

(Gerd Nauhaus)

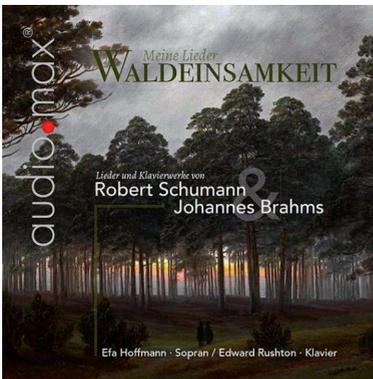
During his second summer stay in Mürzzuschlag (Steiermark) in 1885, Johannes Brahms spontaneously hosted a concert at his house with the then-22-year-old violinist Marie Soldat, whose talent he discovered and whom he subsequently supported with lasting effect. He accompanied her performance of the violin concerto in D major on the piano.

A remake of this concert in Brahms's recently renovated summer residence has now been published on CD by the local Brahms museum. The outstanding young violinist Maria Milstein in tandem with the experienced pianist Jozef De Beenhouwer performed the violin concerto as well as three Hungarian Dances arranged by Joseph Joachim plus the rhapsody for piano op.79/2. (Summary by G. N., translated by F. O.)



Robert Schumann: Schumannia

Instrumental works & song transcriptions
 Guido Schiefen Violoncello /
 Markus Kreul Klavier
 Musikproduktion Dabringhaus und
 Grimm, 2016
 MDG 903 1971-6 LC 06768



**Meine Lieder. Waldeinsamkeit
 Lieder und Klavierwerke von Robert
 Schumann & Johannes Brahms**

Efa Hoffmann Sopran /
 Edward Rushton Klavier
 Audiomax. Dabringhaus und Grimm
 Audiovision GmbH, 2016
 Audiomax 703 1958-2 LC 06768

Lieder (von Robert Schumann und Johannes Brahms) und Liedtranskriptionen, dazu einzelne Klavierstücke und einige Duowerke – warum nicht diese beiden CDs aus der Dabringhaus & Grimm-Produktion gemeinsam betrachten? Sie haben zudem wirklich ein

es gemein: Für die Booklettexte wurde kein dozierender Musikologe herangezogen, sondern die Interpreten äußern sich zu bestimmten Aspekten ihrer Werkauswahl bzw. der Musik selbst. Und die Aufnahmen überschneiden sich in einem Punkt: Das wundervolle Eichendorff-Lied »Mondnacht« ist sowohl gesungen als instrumental zu hören! Wenden wir uns zuerst der „konventionelleren“ Zusammenstellung zu, für die der Cellist Guido Schiefen und sein Pianist Markus Kreul unter dem freilich etwas abseitigen Titel *Schumannia* verantwortlich zeichnen.

Die dem Cello genuin zgedachten *Stücke im Volkston* op. 102 und die alternativ auf dem Streichinstrument ausführbaren *Fantasiestücke* op. 73 sind da kombiniert mit dem Hornduo *Adagio und Allegro* op. 70 und den Oboen-Romanzen op. 94, deren Adaption für das Cello Guido Schiefen vor allem mit dessen kantablen Qualitäten begründet. Sind insbesondere diese beiden Duos von Schumann aus der Eigenart des jeweiligen Instruments heraus erfunden, so ist zwar die Übertragung auf ein völlig anderes (und zudem oktavversetztes) Instrument nicht unbedingt zwingend; das klangliche Ergebnis kann sich trotzdem hören lassen. Die Kantabilität des Celloklangs bewährt sich gleichfalls in den Liedtranskriptionen. Mit »Widmung«, »Mondnacht« und »Zwielicht« wurden drei besonders bekannte Schumann-Lieder gewählt, hinzu treten mit »Herzeleid« (Titus Ullrich, aus op. 107) und »Sängers Trost« (Justinus Kerner, aus op. 127) zwei fast unbekannte. Die zugrundeliegenden Gedichte sind dankenswerterweise zum Mitlesen abgedruckt. Höhepunkt der Interpretation sind naturgemäß die fünf Charakterstücke „im Volkston“ op. 102, und da wiederum besonders das zweite – ein wahrer „Ohrwurm“ – und das dritte mit seinen Doppelgriff und Flageolett-Finessen. Eine Perle ist darüber hinaus die Transkription des (im 19. Jh. wie heute etwa die »Träumerei« beliebten) »Abendlieds« op. 85/12, das in seiner originalen „drehändigen“ Klavierfassung eher spröde klingt, im Cello aber seinen vollen Glanz entfaltet. Dass Schiefen und Kreul ein eingespieltes, kongeniales Duo sind, hört man in jedem Takt, und wer in den Celloklang verliebt ist, sollte an der CD nicht vorbeigehen.

Waldeinsamkeit betitelt ist die Liedauswahl von Efa [sic] Hoffmann und Edward Rushton – ein Wort aus dem eröffnenden Eichendorff-Lied »In der Fremde«, das gut zur Charakterisierung des ganzen Schumann'schen *Liederkreises* op. 39 taugt, obwohl es die durchaus vorhandenen mehr aufgehellten Aspekte in den zwölf Liedern (»Schöne Fremde«, »Frühlingsnacht«!) unberücksichtigt lässt.

Das besonders angenehme, zuweilen (so im ersten Schumann wie im ersten Brahms-Lied) dunkel gefärbte Timbre von Hoffmanns Sopran passt gut zum Eichendorff-Zyklus, der nach unserer Überzeugung eigentlich der mittleren (Mezzo-)Stimmelage entgegenkommt. Doch ihre Stimme, die über die teils erheblichen Höhen der Lieder verfügt, wirkt niemals scharf oder gepresst, sondern entfaltet sich stets organisch. Nennenswerte Tiefe fehlt ihr allerdings, wie am »Zwielicht« und an »Im Walde« kenntlich wird – aber die ist auch nicht unbedingt zu verlangen.

Die pianistischen Qualitäten Edward Rushtons können sich frei entfalten in den beiden eingestreuten Klavierbeiträgen. Wirkt das (äu-

ßerst delikater gespielte) Stück »Vogel als Prophet« aus den *Waldszenen* op. 82 am Schluss des Eichendorff-Zyklus etwas „angehängt“, so ist das Brahms'sche es-Moll-Intermezzo op. 118 Nr. 6 vollgültiger Bestandteil des Liedprogramms. Auf die sehr sorgsame und mit viel Einfühlungsvermögen vorgenommene Auswahl der Brahms-Lieder trifft der Gesamttitel der CD nur sporadisch zu, wobei die Einsamkeit durchaus präsent ist, die Waldstimmung jedoch zurücktritt.

Wenn eine größere Zahl der Lieder als „Volkslieder“ angesprochen werden, ist doch nicht zu vergessen, wie kunstvoll Brahms' Adaptionen dieser Stücke letztlich sind, so dass sich beide Liedpartner interpretatorisch voll entfalten können. Hoffmanns Brahms-Auswahl endet mit zwei besonders tragisch gefärbten Beispielen: »Wie rafft' ich mich auf« (Platen) und »Nicht mehr zu dir zu gehen«, beide aus der sehr ernstesten *Liederreihe* op. 32. Das letztgenannte Gedicht von G. F. Daumer – dem zeitweiligen Mentor des Findlings Kaspar Hauser – voll verzweifelter Liebes-Verfallenheit erwähnt Thomas Mann in seiner Skizze *Das Lieblingsgedicht* und bemerkt dazu: „Brahms hat es vertont. Er hätte es nicht tun sollen.“ Es ist ein erschütterndes Lied zum Schluss von Efa Hoffmanns Programm.

Sympathisch mutet das unbefangene Bekenntnis der Sängerin an, dass sie zu Schumanns Eichendorff-Liederkreis durch einen fast kuriosen Zufall (auf der Suche nach einer Ausgabe von Liedern Franz Liszts) gekommen ist. Wie sie und ihr ausgezeichnete Begleitpianist Rushton jedoch mit dem gesamten Schumann-Brahms Programm umgehen, hat hingegen mit Zufall nichts, mit reifer Liedkunst hingegen sehr viel zu tun. Der Aufnahme gebührt unsere ganze Aufmerksamkeit; sie ist nachdrücklich zu empfehlen.

(Gerd Nauhaus)

Two CD publications with Lieder, instrumental pieces and Lied transcriptions are vying for our attention: the interesting and adequately performed Lied and piano programme *Waldeinsamkeit* by soprano Efa Hoffmann and pianist Edward Rushton as well as the rendition of Schumann's *Stücke im Volkston* op. 102 and the duos for wind instruments op. 70 alongside a small selection of Lied transcriptions entitled *Schumannia* by the cellist Guido Schiefen, accompanied by Markus Kreul.

Hoffmann/Rushton give a very striking performance of Schumann's Eichendorff-Zyklus op. 39, and do so similarly with the prudently chosen Brahms Lieder, giving space to more sombre moods. The two piano solo pieces by Schumann and Brahms round out the programme.

(Summary by G. N., translated by F. O.)

GENUIN

Robert Schumann
Piano Trio No. 2, Op. 80 - Piano Quartet, Op. 47



Münchner Klaviertrio
Tilo Widenmeyer, Viola

Robert Schumann
Klavierquartett Es-Dur op. 47, Klaviertrio Nr. 2 F-Dur op. 80

Münchner Klaviertrio,
Tilo Widenmeyer (Viola)
Genuin 15406 (CD), 2016

In natürlichen Bahnen

Nein, das Klangbild erfüllt nicht höchste Anforderungen. Insgesamt liegt ein dumpfer Schleier über dieser Einspielung. Es mangelt an

Klarheit, an Präsenz und damit an Natürlichkeit. Der Raum wirkt, auf hohem Niveau sei es geklagt, ein wenig staubig. Dieser Eindruck von der Aufnahmetechnik steht im Gegensatz zum künstlerischen Ergebnis. Das Münchner Klaviertrio hat neben Schumanns zweitem Trio op. 80 auch das Klavierquartett op. 47 festgehalten, verstärkt durch Tilo Widenmeyer an der Bratsche. Eine solche Trio-Quartett-Kombination hat das Ensemble zuletzt 2011 gewagt, mit dem dritten Brahms-Trio und dessen erstem Klavierquartett. Betrachtet man insgesamt die Aufnahmegeschichte des Trios, so steht zu vermuten, dass Schumanns Schwesterwerke op. 63 und op. 110 eines Tages noch folgen werden.

Schon der Einstieg macht klar, dass hier jede Note, jede Vortragsbezeichnung ernst genommen wird. Das „Sehr lebhaft“ im ersten Satz wird ebenso wörtlich umgesetzt wie das „Mit innigem Ausdruck“ im zweiten. Das klingt sensibel, ja stellenweise zärtlich, vor allem wenn das Hauptmotiv dezent verziert wird. Aber, und das macht den Rang dieser Aufnahme letztlich aus, da wird nicht geschluchzt, da werden keine falschen Sentimentalitäten zur Schau gestellt. Gerade die düstereren Abschnitte dieses zweiten Satzes hat man schon knurriger, waghalsiger gehört, doch hier steht die Homogenität im Vordergrund: Allzu grelle Kontraste werden gemieden. Dieser Ansatz verrät indirekt, dass das Münchner Klaviertrio schon lange zusammenspielt. Da kann man sich genau aufeinander verlassen, so dass vordergründige Effekte keine Rolle (mehr) spielen. Man höre nur das Finale: Wie gelassen das klingt! Von allen Irrungen und Wirrungen in Schumanns Geiste ist hier, zumindest am Beginn, nicht viel zu spüren. Es wird mit größter Natürlichkeit gespielt, heiter, aufgeräumt, auch von Bedrohungen keine Spur. „Nicht zu rasch“ – angezogene Handbremse ist vom Komponisten durchaus gewollt.

Bei dem Es-Dur-Klavierquartett ist die diskographische Konkurrenz extrem eng beieinander, von Rubinstein mit Guarneri bis Andsnes mit Ar-

temis. Hier, so entsteht zumindest der Anschein, agieren die vier Musiker von Traditionen und Messlatten unberührt. Der Weg, den sie wählen, ist gradlinig und, wiederum, frei von Extremen und Verführungen. Keine überhitzten Tempi, keine knalligen Akkorde, vor allem im Scherzo, das von anderen Ensembles schon weit visionärer gedeutet wurde. Wer also erwartet, dass hier Risiko-Musik betrieben wird, wird mit dieser Einspielung sicher nicht glücklich. Wer umgekehrt eine unideologische, in kunstvollem Maße unprätentiöse Aufnahme sucht, liegt hier richtig. Egal zu welcher Fraktion man sich zählen mag, die Musiker schenken vielen Details die nötige Aufmerksamkeit, an unauffälligen Übergängen ebenso bei winzigen Beschleunigungen oder bei der Betonung von Nebenstimmen. Das abschließende Vivace gerät zu einer munteren fugierten Schlussmusik, mit Elan und Esprit, doch auch hier gilt, wie für die gesamte Einspielung: Geschlossenheit ist Trumpf.

(Christoph Vratz)

On this recording, in addition to Robert Schumann's Trio No. 2, the Munich Piano Trio also presents his Quartet in E flat major (with Tilo Widemeyer on the viola), both with coherent results. Those who are hoping for extremes, gaudy effects or venturesome music, will be rather disappointed. The recording follows an entirely natural approach which relies on the flow and on the marginal details. In that sense: not a spectacular but therefore all the more homogeneous recording the positive overall impression of which is just a bit dampened by the slightly gloomy sound. (Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Robert Schumann
Violoncellokonzert op. 129 & Sinfonie
Nr. 2 op. 61

Jan Vogler (Violoncello), Dresdner Festspielorchester, Ivor Bolton
 Sony 889853721221 (CD). 2016

Zwei Besprechungen im direkten Vergleich/two reviews in a direct comparison

I. Damals und jetzt wieder. Im Jahr 2000 hat Jan Vogler schon einmal Robert Schumanns Cellokonzert aufgenommen, damals mit dem Münchener Kammerorchester und Christoph Poppen (Berlin classics). Nun hat er das Werk in der Dresdner

Lukaskirche erneut festgehalten, diesmal mit dem Dresdner Festspielorchester unter Ivor Bolton. Dresdner Festspielorchester? Das wurde im Jahr 2012 gegründet, mit dem Ziel, den Glanz des alten „Orchestra di Dresda“ aus dem 18. Jahrhundert wieder aufleben zu lassen. Die Musiker sind allesamt eingeschworen auf die Erkenntnisse historisch informierten Spiels, sie kommen aus der Academy of Ancient Music, dem Orchester des 18. Jahrhunderts, dem Balthasar-Neumann-Ensemble, dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique, dem Concentus Musicus Wien und anderen namhaften Ensembles. Da weiß man, wo die Messlatte liegt. Die treibende Kraft hinter diesem Projekt-Orchester war und ist: Jan Vogler. Diese Aufnahme kam nun durch „Crowdfunding“ zustande, durch Finanzierung über Sponsoren im Internet. Auf dem Programm stehen zwei Schumann-Werke mit Dresden-Bezug: die zweite Sinfonie und eben das Cellokonzert. Die C-Dur-Sinfonie ist in Dresden Ende 1845 entstanden, das als „Concertstück für Violoncell mit Begleitung des Orchesters“ geplante Cellokonzert dürfte zumindest in Dresden konzipiert worden sein. Fertiggestellt hat Schumann es dann, kurz nachdem er Dresden 1850 verlassen hatte. Vogler hat für diese Aufnahme sein Stradivari-Cello mit Darmsaiten bespannt und meistert den Solopart ohne Mätzchen. Ein oft schlanker Schumann, sensibel, aber auch gedankenschwer, und insgesamt anregender als in der früheren, vielleicht perfekteren Aufnahme – nicht nur weil das „Nicht zu schnell“ im ersten Satz nun weniger schnell klingt als noch 2000. Besonders intensiv: der zweite Satz. Das überzeugt mit Innigkeit und elegischem Ton, in starkem Kontrast zu mancher expressiven Aufwuchtung in den beiden Ecksätzen, in denen Vogler klarmachen möchte, wie sehr Schumann in diesem Werk um eine ideale Form gerungen hat. Mag Vogler sich von den Spezialisten im Orchester auch hat inspirieren lassen, ihm fällt das Historisieren keineswegs leicht. Sein Spiel gerät nicht durchweg flüssig, sondern hat immer auch etwas Suchendes, Forschendes. Das wiederum verleiht dieser Interpretation einen Hauch Werkstatt-Charakter, und daher ist wirkt das unter dem Strich sehr authentisch und plastisch.

In sich schlüssig ist die Aufnahme der zweiten Sinfonie, die Bolton kernig und forsch spielen lässt, wunderbar unverblümt, als würde er allen Romantizismen von vornherein misstrauen. Den schnellen Abschnitt des ersten Satzes, nach der langsamen Einleitung, stettet Bolton mit Rastlosigkeit aus. Das klingt aufgebracht und aufgescheucht. Das Mendelssohneske Scherzo mit seinen zwei Trios gelingt wunderbar tanzlustig, mal schwebend, mal wie eine Fantasie für Orchester. Im Finale gefallen die Reibungen der Bläser. Entdeckungen sind also garantiert, vor allem auf dem Hintergrund der zwei Seelen in Schumanns Brust, Florestan und Eusebius.

(Christoph Vratz)

This is a recording of Schumann's Cello Concerto with Jan Vogler and the Dresden Festival Orchestra, founded in 2012, but this time (unlike in his first recording of 2000) on a cello set up with gut strings. This gives his playing a certain harshness, not everything sounds smooth and even but rather exploratory and labouring, something which gives this interpretation a refreshing workshop character: it is like watching Schumann in the process of composing ... After that, Ivor Bolton presents a very conclusive performance of Symphony No. 2, restless and roused in the first movement, in the interim elfish in the scherzo, and with wind instruments keen on friction in the finale.

(Summary by Chr. V., translated by Th. H.)

II. Routine ist für einen Musiker immer eine gefährliche Angelegenheit: Einerseits gibt sie einem Sicherheit beim Auftritt, andererseits kann sie aber auch schnell zur puren Reproduktion eines einmal eingestellten Interpretationsmusters verleiten. Gute Musiker wissen das natürlich und helfen sich meist in einem Mittelweg, vielleicht nach dem Motto: so routiniert wie nötig und so inspiriert wie möglich. Der Dresdner Cellist Jan Vogler hat bei seiner neuen Einspielung von Robert Schumanns Cellokonzert op. 129 nun etwas für ihn Neues getan und damit Routine von vorne herein ausgeschlossen: Er hat sein Stradivari-Cello nämlich mit Darmsaiten bespannt, so wie das um die Mitte des 19. Jahrhunderts noch üblich war.

Nun ist ein solches Vorhaben natürlich grundsätzlich nichts Neues. Vor kurzem noch hat beispielsweise der französische Cellist Jean-Guihen Queyras Schumanns Konzert ebenfalls in historisch informierter Sichtweise eingespielt [s. dieses Heft S. 278]. Jan Vogler dagegen ist bisher, abgesehen von einer CD mit barocken Cellokonzerten, überwiegend auf modernen Stahlsaiten unterwegs gewesen. Für ihn ist die neue Aufnahme des Schumann-Konzerts also ein richtiges Abenteuer – zumal er für die Begleitung ein Ensemble aus waschechten Alte-Musik-Profis gewonnen hat: das erst 2012 gegründete Dresdner Festivalorchester unter Leitung von Ivor Bolton.

Gleich am Beginn des Konzerts hört man deutlich wie der Solist mit seinen neuen "alten" Saiten ringt: Nach klar formuliertem "Motto" steigt er in relativ ruhigem Tempo und mit gedecktem Ton in die Musik ein. Seine Phrasierung, die Tongebung, der Druck auf die Saiten – alles das wirkt ein bisschen unsicher, so als müsse sich Vogler erst einmal an diese Art des Musizierens gewöhnen. Dieses Ringen mit dem Material ist allerdings keineswegs von Nachteil für die Interpretation. Denn an Energie und Ehrgeiz mangelt es dem Solisten zu keiner Zeit: Mit einer Extra-

portion Schwung und Temperament nimmt er beispielsweise den "Sehr lebhaft" überschriebenen Schlusssatz des Konzerts. Immer wieder lotet er dabei die Klangwirkungen aus, die entstehen, wenn er beispielsweise vom sehr sonoren Bassregister in das durch die Darmsaiten besonders zärtlich klingende Tenorregister wechselt.

Dazu zaubert das *Dresdner Festspielorchester* unter Ivor Bolton einen sehr durchsichtigen, immer wieder kammermusikalisch anmutenden Ensembleklang hervor. Wie auch der Solist verzichten Streicher wie Bläser auf üppiges Vibrato. Klangnebel-Bildungen sind damit bei dieser Aufnahme so gut wie ausgeschlossen. Vielmehr wechseln sich hier munter verschiedene, jeweils klar konturierte Klanggruppen ab. Das schafft manche erhellende Einblicke in die Satzarchitektur von Schumanns Cellokonzert und in dessen feinsinnige Orchestrierungskunst. Ein Aspekt, der vor allem dem Dirigenten sehr wichtig zu sein scheint. Das wird bei dem zweiten Werk auf dieser CD deutlich: Robert Schumanns 2. Sinfonie C-dur op. 61.

Schumanns Zweite ist wie so oft bei diesem Komponisten das Ergebnis einer Phase von großem Schaffensdrang. Gerade hatten sich Robert und Clara Ende 1844 in Dresden niedergelassen, um dort ihr Glück zu versuchen. Dem vorausgegangen waren einige Enttäuschungen und damit auch eine entsprechend desolante Seelenverfassung Roberts. Hört man das Werk vor diesem Hintergrund, dann wirkt dessen langsame Einleitung zunächst wie ein Nachbeben all dieser negativen Erfahrungen. Doch schon bald zieht Hoffnung auf in Form einer wie aus der Erinnerung kommenden, verhaltenen Trompeten-Fanfare. Sehr organisch lässt Ivor Bolton am Pult des Dresdner Festivalorchesters diese beiden Klangspähren miteinander verschmelzen. Dann schält sich urplötzlich das Hauptthema im neuen Zeitmaß heraus.

Das zeichnet Bolton als eine launige Geste mit keck genommener Vorschlags-Figur. Generell verzichtet der Dirigent auf schroffe oder scharfe Kontraste, lenkt den Blick der Musik lieber mit seinem beherzt gewählten Tempo nach vorne. Der Kopfsatz aus Schumanns 2. Sinfonie wird so vor allem zu einem Spiel der verschiedenen Klangfarben und -mischungen. Auf der metrischen Ebene arbeitet Bolton sehr klar die oft gegenläufigen Akzente und Rhythmen von Schumanns Musik heraus. Besonders schön gelingt das im an zweiter Stelle stehenden Scherzo der Sinfonie. Dort hält der Dirigent zunächst das Tempo ganz im Stil eines Perpetuum Mobile fest in der Hand, um dann im triolischen Trio munter mit den Gegensätzen beider Metren zu spielen.

Dem sehr flüssig und nicht zu langsam genommenen “Adagio espressivo” mit hell glänzenden Holzbläsern folgt dann das wirklich “Molto vivace” genommene Schluss-Allegro. Schon im Scherzo faszinierten vor allem die sehr präzise zusammen spielenden Streicher des Dresdener Festivalorchesters. Hier im Finale halten sie gekonnt das hohe spieltechnische Niveau und stürmen zusammen mit den Bläserkollegen temperamentvoll und mit Begeisterung nach vorne. Klar arbeitet Dirigent Ivor Bolton die vielen kleinen Scharmützel zwischen den verschiedenen Orchestergruppen heraus und sorgt damit für ein klangliches Feuerwerk erster Güte.

Ein bisschen Mut gehört schon dazu, wenn so ein gestandener und international gefeierter Solist wie Jan Vogler ganz neue Saiten auf seinem Instrument aufzieht und man ihn als Hörer dann wiederum von einer ganz anderen Seite kennen lernt: von der Seite des Lernenden, Suchenden und Experimentierfreudigen. Das verdient einmal eine Menge Respekt und ist im Ergebnis trotz einiger Ecken und Kanten sehr erfrischend und authentisch im besten Sinne. Und auch Ivor Boltons Lesart der zweiten Sinfonie von Robert Schumann bietet alles andere als gewohnte Schumann-Kost oder gediegene Kapellmeister-Routine.

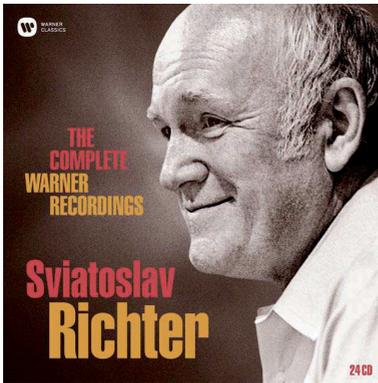
(Jan Ritterstaedt)

For his new recording of Robert Schumann’s Cello Concerto in A minor, Op. 129, the Dresden cellist Jan Vogler specially fitted gut strings to his Stradivarius cello. This was a real challenge for himself, as he is usually familiar with modern steel strings only. In the first instance, the result sounds as if the soloist still had to struggle a bit with the material. On the other hand, he very beautifully works out the colours of the different registers of his instrument. Vogler is accompanied by the Dresden Festival Orchestra, founded in 2012 and playing on historical instruments, under the direction of Ivor Bolton. In addition to the Cello Concerto, the musicians also play Schumann’s Symphony No. 2 in C major, Op. 61. In Ivor Bolton’s interpretation, it is particularly the many different mixtures of timbres of the music that come very much to the fore. The conductor also very clearly accentuates the often contrary rhythms of the Symphony, whilst pursuing a sound that is, above all, geared towards transparency. Overall, a very refreshing and in the best sense authentic recording, in spite of some rough edges.

(Summary by J. R., translated by Th. H.)



„The complete Decca Recordings“, u.a. Robert Schumann: Toccata op.7, Carnival op.9, Symphonische Etüden op. 13, Arabeske op. 18, Fantasie op. 17, Klavierkonzert a-Moll op. 54; Israel Philharmonic Orchestra, István Kertész Decca 028948303564 (35 CDs)



„The complete Warner Recordings“, u.a. Robert Schumann: Papillons op. 2, Faschingsschwank aus Wien op. 26, Sonate Nr. 2 op. 22, Klavierkonzert a-Moll op. 54, Klavierquintett op. 44; Orchestre National de l'Opera de Monte Carlo, Lovro von Matačić, Borodin Quartett Warner 0190295930165 (24 CDs)

Elfentanz zum Baritongesang

Perpetuum mobile mit Eleganz. Nichts Pompöses, keine Protzattacken. So eröffnet, nach kurzem Weckruf, Julius Katchen die *Toccata* op. 7 von Robert Schumann. Wo andere Pianisten sich auf Tempo-Rekordjagd begeben, wo sie die Wucht dieses Virtuosenstücks um

jeden Preis herausstellen wollen, geht Katchen andere Wege. Immer wieder geheimnisvolles Mezzo-Flüstern, viele, unendlich viele kleine Crescendi und Decrescendi, die Akzente nie gemeißelt, sondern behutsam. Das ist vor allem eines: großartig!

Im November 1957 entstand diese Einspielung, die nun im Rahmen einer Gesamtedition erschienen ist – mit allen Aufnahmen, die der Amerikaner für die Decca gemacht hat. Mit zwanzig Jahren, im Herbst 1946 hatte Katchen, das Wunderkind aus Long Beach, einen Vertrag bei Decca unterzeichnet, und er wurde in den 50er und 60er Jahren einer der herausragenden Pianisten des Labels. Sein früher Krebs-Tod mit nicht einmal 42 Jahren setzte der Karriere ein jähes Ende.

Katchen, ein ausgezeichnete Schwimmer, Tischtennis-Spieler und Baseball-Enthusiast, absolvierte innerhalb von nur drei Jahren ein komplettes Philosophiestudium – und gilt heute vornehmlich als Brahms-Interpret. Dessen gesamtes Klavierwerk, ebenso wie die Violinsonaten, Klaviertrios

und Klavierkonzerte hat er aufgenommen (in dieser Box enthalten) – es handelt sich um Einspielungen von teils überragender Qualität. Darüber werden seine anderen Aufnahmen gern vergessen. Zu Unrecht, wie auch die Auslese von Schumann-Werken zeigt. Neben der *Toccata* sind dies der *Carnaval*, die *Symphonischen Etüden*, die *Arabeske* sowie die *Fantasie* und das Klavierkonzert, aufgenommen in Tel Aviv im März/April 1962 mit dem Israel Philharmonic Orchestra unter István Kertész.

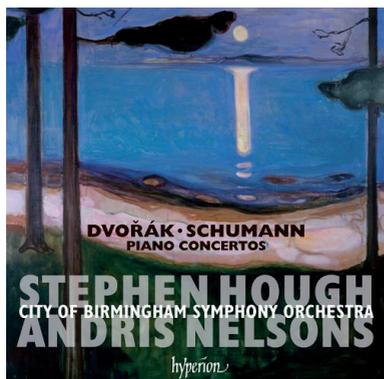
Man braucht oft nur wenige Takte, um die Güteklasse dieser Einspielungen zu bemessen, etwa in den „Papillons“ aus dem *Carnaval*: mit welcher Beweglichkeit, mit welchem Vorwärtsstreben, aber zugleich auch mit welcher Feinheit und Grazie fliegt Katchen durch diesen Abschnitt, um ihn dann, auf fast demonstrativ naive Weise, zu beenden und ins nächste Stück überzuleiten. Auch die dritte der Symphonischen Etüden ist solch ein Beispiel. Was für eine Leichtigkeit im Anschlag! Da singt die Melodie in der linken Hand, sanft baritonal, während die rechte Hand technisch Schwerarbeit zu verrichten hat – und trotzdem klingt das wie ein Elfentanz. Bei Katchen findet man nie Effektivvolles um des Effekts willen. Dieser Schumann folgt stets einer eigenen Organik, auch bei der Betonung von Gegensätzlichem. Wenn Katchen auf Nervosität setzt, brodeln es oft unterschwellig, aber unüberhörbar, wo er poetisches Terrain betritt, atmet sein Spiel Ruhe. Noch ein Beispiel? Die neunte Etüde: Presto possibile. Katchen wagt wahrhaft das Äußerste, trifft daher auch schon mal die falschen Tasten; aber das ist ein 44-sekündiger Wagnis-Ritt, wie man ihn selten erleben kann und der am Ende unschuldig endet, als sei nichts gewesen. Große Klavierspiel-Kunst.

Um Sviatoslav Richters Verdienste als Schumann-Interpret muss man nicht groß streiten. Mag man seine Repertoire-Politik noch so kauzig finden – die *Fantasiestücke* op. 12 hat er nie komplett, die *Kreisleriana* beispielsweise gar nicht aufgenommen –, das, was er aufgenommen hat, zeigt sein ganzes künstlerisches Selbstverständnis: keine halben Sachen! In einer Edition mit sämtlichen Einspielungen für EMI (heute Warner) sind neben den *Papillons* und dem *Faschingsschwank aus Wien* auch, kurios genug, die zweite Sonate zu finden, das Klavierkonzert (in einer durch die Kombination mit dem Grieg-Konzert oft gehuldigten Aufnahme mit Lovro von Matačić und dem Orchestre National de l'Opera de Monte Carlo) sowie das Klavierquintett mit dem Borodin Quartett. Ein energischer Faschingsschwank-Beginn, filigran und unberechenbar flatternde *Papillons* und ein entschlossenes Plädoyer für die g-Moll-Sonate zeichnen Richters Klavierspiel aus. Besondere Aufmerksamkeit verdient das Klavierquintett, da es von Richter vergleichsweise wenige Kammermusikaufnahmen gibt (zu nennen wäre vor allem das Franck-

Quintett, ebenfalls mit den Borodin-Streichern). Hört man diese Einspielung, fragt man sich, warum er um Kammermusik so oft einen Bogen geschlagen hat: diese Aufnahmen hat etwas Mitreißendes: das „brillante“ im Kopfsatz nehmen alle Beteiligten wörtlich (auch wenn das in einigen Takten zu einem Mangel an Feinabstimmung führt), das Scherzo ist ein wuchtiges Huschen, das Finale paart Nervosität mit Majestätischem. Zugegeben, hier wirken einige Akzente und Akkorde etwas grobkörnig, da hätten dünnere Pinselstriche sicher den Farbverlauf angemessener abgebildet. Doch grundsätzlich ändert das nichts am Rang dieser Einspielung.

(Christoph Vratz)

Today, the American Julius Katchen is predominantly considered a Brahms specialist, probably also because he died before the age of 42. Yet he is also an outstanding Schumann interpreter. This is demonstrated by the recordings he made within the scope of his recording activity for Decca, including a superb interpretation of the Toccata and the Symphonic Etudes. Katchen works with very subtle means and achieves extremely bold interpretations with one thing they do not seek: exhibiting effects. Svyatoslav Rikhter's productions for EMI (now Warner) are available in full, with the *Papillons*, the *Carnaval* and the Piano Quintet at the centre: recordings that are characteristic of Rikhter's straightforward piano style. (Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Dvořák . Schumann

Klavierkonzerte

Stephen Hough, Klavier

City of Birmingham Symphony Orchestra, Andris Nelsons

Hyperion CDA68099, LC 07533, 2016

Das britische Label Hyperion hat eine Schwäche für Klavierkonzerte. Das lässt sich leicht an einer schon seit Jahren laufenden Reihe ablesen: „Das Romantische Klavierkonzert“, so der deutsche Titel.

Präsentiert werden hier kaum bekannte oder sogar völlig unbekannte Werke von ebenso wenig geläufigen Komponisten. Aber natürlich schaffen es auch die großen Klassiker des romantischen Repertoires außerhalb dieser Reihe regelmäßig in den Katalog von Hyperion wie jetzt das

Klavierkonzert Robert Schumanns. Ganz der Neugier des Labels und in diesem Fall sicher auch des Pianisten Stephen Hough entsprechend, wird auf der neuen CD dessen Konzert dem in g-moll von Antonín Dvořák gegenüber gestellt. Auf den ersten Blick eine ungleiche Paarung, auf den zweiten aber haben die beiden Werke mehr gemein als man zunächst denkt.

Beide Werke schöpfen ihre Ausdruckskraft allein aus der Musik heraus, könnten also streng genommen sogar ohne das solistische Klavier auskommen. Damit stellen sie das klassische Konzept von Klavierkonzert auf den Kopf; geht es doch sonst bei dieser Gattung vorrangig darum, dem Solisten eine möglichst große Fläche zur Entfaltung pianistischer Brillanz zu bieten. Es gibt aber noch mehr Gemeinsamkeiten, wie Autor (und Cellist) Stephen Isserlis in seinem informativen Booklet-Essay zusammengestellt hat: Beide stehen in moll, beide wurden zunächst von Verlegern abgelehnt, beide entstanden rund um den 35. Geburtstag ihres jeweiligen Komponisten und waren das Resultat eines vorangehenden großen Schaffensschubes.

Von der musikalischen Geste inspiriert geht auch der britische Pianist Stephen Hough an Schumanns Konzert heran. Nach Vorstellung des kraftvollen Mottos und der anschließenden klagenden Oboen-Melodie formuliert Hough mit sehr klarem Anschlag das Hauptthemas des ersten Satzes. Sehr frei, beinahe fantasiartig geht er mit dem Solopart um, gibt vor allem der Schlussformel des Themas noch einmal eine leichte Beschleunigung mit auf den Weg. Dann folgt der wohl kalkulierte Bruch: In völlig neuem Geist setzt Andris Nelsons am Pult des City of Birmingham Symphony Orchestras mit einem anderen Gedanken ein, während Hough angemessen zurückhaltend die führende Streicherlinie umspielt. Und schon bald heißt es wieder Aufhorchen: Nelsons baut nämlich einen zusätzlichen Echo-Effekt in das Orchesterthema ein, der so nicht in den Noten steht.

Nun kann man natürlich lange darüber philosophieren, wie viele und welche Zutaten ein Interpret zum Notentext eines Komponisten hinzufügen kann oder darf. An dieser Stelle drängt sich aber der Eindruck auf, dass dieser Effekt die melodische Entwicklung bremst. Das ist ein bisschen schade, denn an sich setzt der lettische Dirigent auf weit gespannte Bögen und ruhig angelegte Klangentwicklungen. Solist Stephen Hough dagegen bleibt zumindest in den relativ wenigen unbegleiteten Soloteilen seinem Konzept von der musikalischen Gestik treu. Dadurch wirken vor allem die lyrischen Passagen etwa nach einem Drittel des ersten Satzes sehr andächtig und frei. Mit butterweichem Streicherklang untermalt Nelsons die ausladenden Fantasien des Pianisten.

Ähnlich ungezwungen, aber zusätzlich mit einer feinen Prise Humor gewürzt gestalten Hough und Nelsons den Beginn des langsamen Satzes. So bekommt die Musik einen durchweg heiteren, etwas verspielten Charakter. Man fühlt sich ein bisschen an Schumanns Kinderszenen erinnert und auch die anmutige Kantilene der Celli wirkt in dieser Interpretation ziemlich verträumt. Diesen miniaturhaften Duktus behält die Musik bei, auch wenn sich immer wieder kleine dramatische Elemente einschleichen. Houghs Anschlag bleibt durchgehend hell, klar und brillant und damit ebenso lebendig wie das Spiel des Birmingham Symphony Orchestra unter Andris Nelsons. Denn schließlich zielt dieses von Schumann als „Intermezzo“ bezeichnete Sätzchen klar auf das anschließende Finale ab. Im „Allegro vivace“ zünden Hough und Nelsons dann sinnigerweise kein Virtuosenfeuerwerk: Das Tempo ist zwar schwungvoll, aber nicht zu schnell gewählt. So bleibt dem Solisten auch genug Zeit für seine schon aus dem ersten Satz bekannten Beschleunigungsgesten, mit denen er hier den tänzerischen Charakter des Satzes zusätzlich garniert. Trotz der vielen Freiheiten bei der Ausgestaltung, vor allem des Klavierparts, greifen Klavier und Orchester stets nahtlos ineinander. Nur an wenigen Stellen kommt es zu bewusst gesetzten Brüchen in der melodischen Entwicklung. Dieses Ideal des „Musizierens aus einem Guss“ funktioniert bei Schumanns a-moll-Konzert hervorragend und ist auch ein gutes Rezept für das zweite Stück auf dieser CD.

Antonín Dvořáks g-moll-Klavierkonzert entstand war gut 30 Jahre nach dem von Schumann, knüpft aber im Hinblick auf die Verteilung zwischen Klavier und Orchester direkt bei diesem an. Das bedeutet konkret: Beide Klangkörper kommen kaum eine Passage ohne den anderen aus. Wo Schumann noch relativ frei gestaltete Solo-Passagen in seinen Satz einflechtet, da steht bei Dvořák stets das Orchester im Hintergrund, um dem Klavier Paroli zu bieten oder dessen Gedanken sofort weiter zu führen. Das Soloinstrument ist hier also gewissermaßen der Primus inter Pares – genau wie es sich eigentlich für ein Stück Kammermusik gehören würde. Im langsamen Satz macht das Idylle herauf beschwörende Hornsolo mit dem abschließenden Schlenker sofort unmissverständlich klar, dass wir uns nun in der Natur der böhmischen Landschaft befinden. Dieser Satz hat deutliche sinfonische Qualitäten und erst der Einsatz des Klaviers nach gut eineinhalb Minuten macht dem in den schönen Melodien schwelgenden Hörer klar, dass wir uns immer noch im Mittelsatzes eines Konzerts befinden. Mit besonders zartem Tonfall lässt Andris Nelsons die Musiker des City of Birmingham Symphony Orchestras musizieren. Solist Stephen Hough setzt dem mit seinem immer noch klaren, hellen, aber stets sehr feinfühligem Anschlag die Krone auf.

„Allegro con fuoco“ - mit dieser Tempovorschrift des Schlusssatzes müsste ja eigentlich klar sein wie dieser Satz zu spielen ist. Pianist Stephen Hough nimmt das auch sogleich wörtlich und stürmt mit seinem aus einer Mischung aus Fugenkopf und böhmischem Tanz bestehenden Thema unbeirrt nach vorne. Leider kann Andris Nelsons mit seinem Orchester nicht ganz an diesen Temperaments-Ausbruch anknüpfen und so verpufft zumindest ein Teil der Energie dieses Satzes ungenutzt. Ein bisschen mehr Feuer auf Seiten des Orchesters wäre hier sicher angebracht gewesen. Nichts desto Trotz bezaubert Stephen Hough auch in diesem Finale mit seinem durchweg fokussierten und brillanten Spiel, das dieser Musik einen besonders feinen Schliff gibt.

Unter dem Strich also eine sehr empfehlenswerte Produktion mit manch individueller Note, aber auf durchgehend hohem musikalischen Niveau. Und vor allem ein lebhaftes Plädoyer für das viel zu selten gespielte und aufgenommene, dafür aber umso schönere g-moll-Klavierkonzert von Antonín Dvořák!

(Jan Ritterstaedt)

At first glance, the piano concertos of Schumann and Dvořák have little in common. The second one is very rarely played, whereas the first one is an evergreen of the repertoire. Nevertheless, or perhaps because of this, the British Hyperion label has put them on a new CD together. The solo part is taken on by Stephen Hough, accompanied by the City of Birmingham Symphony Orchestra conducted by Andris Nelsons. Hough perceives Schumann's concerto as a collection of musical gestures. To formulate these, he starts over and over again and in this way takes certain liberties when presenting the solo passages. But also Andris Nelsons with the Birmingham Symphony Orchestra not always adheres to the letter of the score. Notwithstanding this, Hough's interpretation convinces, above all, by his clear touch and unobtrusive brilliance. In Dvořák's piano concerto with its typical Bohemian tone, the piano and orchestra parts are even more closely connected with each other than in Schumann, which also slightly increased the challenge for the Birmingham Symphony Orchestra conducted by Andris Nelsons. Both sound bodies blend together very well, only that, in matters of temperament, pianist Stephen Hough tends to be ahead, whereas Andris Nelsons sometimes lags a little behind. In conclusion, this is still a highly recommendable production with a personal touch deliberately added here and there. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



Robert Schumann
Klaviertrio Nr. 1 op. 63 & Cello-
konzert op. 129

Jean-Guihen Queyras, Violoncello
Alexander Melnikov, Klavier
Isabelle Faust, Violine
Freiburger Barockorchester, Pablo
Heras-Casado
Harmonia mundi HMC 902197, LC
07045, 2016

Drei Solisten, drei Konzerte, drei
Trios, drei CDs und ein Orchester:

Im Jahr 2015 hat das französische Label Harmonia mundi eine diskografische Schumann-Trilogie gestartet. Die Ideen dahinter: die jeweiligen Konzerte für Violine, Violoncello und Klavier mit einem von Schumanns Klaviertrios zu kombinieren und das Ganze auch noch auf historischen Instrumenten realisieren. Nach der Geigerin Isabelle Faust und dem Pianisten Alexander Melnikov ist bei der neuesten und letzten Folge dieser Reihe nun der französische Cellisten Jean-Guihen Queyras als Solist an der Reihe. Denn Schumanns 1. Klaviertrio in d-moll op. 63 trifft dabei auf dessen Cellokonzert a-moll op. 129. Es hat eine Weile gedauert bis sich dieses Werk im Repertoire der großen Cellisten durchgesetzt hat. Schumann schrieb es im Jahr 1850 zu Beginn seiner Düsseldorfer Zeit und diesmal für keinen konkreten Musiker. Es soll ihm schlicht ein Bedürfnis gewesen sein, auch einmal das von ihm so hoch geschätzte Violoncello mit einem Solostück zu beglücken – so mutmaßt man heute. Ob das stimmt wissen wir aber nicht. Wir wissen nur, dass es erst 1860 von Ludwig Ebert in Oldenburg uraufgeführt wurde, also vier Jahre nach Schumanns Tod. Zuvor schon hatten sich manche Cellisten an dem Solopart die Zähne ausgebissen und das Werk wegen seines vermeintlich unspielbaren Soloparts abgelehnt. Dabei geht es eigentlich recht harmlos los: Bläserakkorde, dann eine gesangliche Linie, die im weiteren Verlauf immer wieder neue Farben und Formen annimmt, aus denen sich wieder andere Linien entwickeln u.s.w. Die Schwierigkeit besteht in der Ordnung dieser Linien und vor allem den Spannungsbogen vom anfänglichen Motto-Gedanken bis zum Schluss aufrecht zu halten. Das Cellokonzert entspricht nämlich nur äußerlich dem klassischen, dreisätzigen Muster. Im Grunde stellt es aber ein in sich geschlossenes "Concertstück" dar. Als solches hat es Schumann schließlich auch selbst bezeichnet. Solist Jean-Guihen Queyras hat sich bei seiner Neuaufnahme für einen an der Rhetorik orientierten Interpretationsansatz entschieden.

Von seinem ersten Einsatz an spricht Solist Jean-Guihen Queyras den Zuhörer direkt an. Er teilt ihm munter seine Gedanken mit: Mal sind sie klar gegliedert, mal erscheinen sie etwas verworren, mal emphatisch, mal traurig, mal heiter, mal nachdenklich. Das einzige, was fehlt, sind die Worte. So entsteht ein dichtes Netz von unterschiedlichen, rein musikalischen Figuren, die einander ablösen und sich auseinander entwickeln. Diesem breiten Strom der Gedanken folgt nun das Orchester – weniger als gleichwertiger Gesprächspartner, sondern eher als Zuhörer des musikalischen Geschehens. In dieser Rolle sieht sich zumindest Dirigent Pablo Heras-Casanova mit dem Freiburger Barockorchester. Nur ganz behutsam lässt er seine Musiker den einen oder anderen Gedanken formulieren und wie Stichworte in den konstanten Redefluss des Solisten einstreuen.

Den komplexen Gedankenspielen des ersten folgt nun der langsame Satz mit seinem reizvollen Duett zwischen Solist und Solo-Cello aus dem Orchester. Hier darf nun innig gesungen werden und das macht Jean-Guineen Querlas auch. Allerdings hält er sich mit allzu starker Expressivität zurück. Sein Gesang ist schlicht und wirkt gerade dadurch besonders anmutig, sein Ton stets klar und abgerundet. Registersprünge nutzt er sehr bewusst, um nicht nur die Lage, sondern auch die Klangfarbe zu wechseln. Auch mit der Technik des Vibrators geht er nur sparsam um und nutzt sie geschickt als Mittel zur Steigerung der Ausdruckssintensität.

Lebhaft geht es im Anschluss in das mit „Sehr lebhaft“ überschriebene Finale. Auch hier herrscht beim Solisten wie auch dem Orchester so etwas wie vornehme Zurückhaltung vor. Anstatt sich emphatisch in die Musik hinein zu stürzen halten Jean-Guihen Queyras und Pablo Heras-Casado eher ein wenig Abstand, so als wollten sie den Kunstcharakter der Musik höher gewichten als ihren emotionalen Gehalt. Das mag auch mit dem rhetorischen Interpretationsansatz zusammenhängen, nimmt der Musik aber auf der anderen Seite auch ein wenig von ihrem Schwung. Dennoch ist es beeindruckend wie fein ausdifferenziert und dennoch virtuos Queyras seinen Part meistert – ganz ohne dabei in die von Schumann so bewusst vermiedene rein äußerliche Brillanz zu verfallen.

In Robert Schumanns Klaviertrio d-moll op. 63 sind die Verhältnisse dann wieder etwas anders: Hier musizieren drei gleichberechtigte Partner miteinander. So hat es der Komponist in seinem Erstling dieser Gattung vorgesehen und genauso gehen auch Isabelle Faust, Violine, Jean-Guihen Queyras, Violoncello und Alexander Melnikov, Klavier, auf ihren historischen Instrumenten an das Werk heran. Nie hat man das Gefühl eine Stimme dominiert die andere, nie geht auch nur ein kleines Detail im Gesamtklang unter. Alle drei Musiker schaffen es

schon im Kopfsatz ein Gefühl von großer Ausgeglichenheit zu erzeugen. Ganz natürlich entwickelt sich der eine musikalische Gedanke aus dem anderen, immer wieder mischen sich die drei Instrumente zu neuem Klangkolorit zusammen.

Der historisch-informierten Sichtweise entsprechend verzichten die beiden Streicher auf Dauervibrato oder Klangnebel. Trotz der Dichte der Satzstruktur – vor allem im ersten Satz – lässt sich jede Stimme jederzeit sehr gut heraushören. Vor allem dem Pianisten Alexander Melnikov gelingt es hervorragend, den historischen Streicher-Flügel mit seinen gedeckten Farben immer wieder mit den Streichinstrumenten verschmelzen zu lassen oder sich kurz über sie zu erheben, wenn es die musikalische Struktur verlangt. Dennoch bleibt auch im Kopfsatz des 1. Klaviertrios von Schumann die ganz große Leidenschaft aus. Anstatt ihren Emotionen freien Lauf zu lassen geht es den Musikern offenbar mehr um ein in sich stimmiges, plastisches und vor allem nuancenreiches Klangbild.

Ordentlich Schwung bietet schließlich der an zweiter Stelle stehende “Lebhaft, doch nicht zu schnell” vorzutragende Scherzo-Satz. Auch hier halten sich Faust, Queyras und Melnikov klar an die Tempovorschrift und gehen die Musik mit rhythmischer Energie und deutlich formulierten Akzenten an. Ganz anders dann im folgenden langsamen Satz: Während Melnikov seine Akkorde klar und trocken in den Raum stellt, schlägt Isabelle Faust auf der Violine einen kühlen, fahlen, ein bisschen an Mondlicht erinnernden Tonfall an. Den greift Jean-Guihen Queyras mit seinem Cello später auf, fügt ihm aber noch eine ordentliche Portion Wärme hinzu. Ein Musterbeispiel für gekonnt transformiert Klang-Metamorphose! “Mit Feuer” steht über dem Schlusssatz des 1. Klaviertrios von Robert Schumann. Dieses entzündet sich dann aber erst nach kurzem Anlauf im Tutti der drei Instrumente. Vor allem aber beziehen die drei Musiker diese Vorschrift eher auf den Charakter als auf das Tempo des Satzes. So bleibt beim Hören noch genug Zeit, um auf das faszinierend vielschichtige Geflecht der Nebenstimmen jenseits der emphatischen Melodie zu achten. Und da offenbart sich schnell ein weiteres großes Plus dieser Aufnahme: das hervorragend aufeinander abgestimmte Zusammenspiel der drei Musiker. Jede noch so kleine Figur wirkt wie die konsequente Fortspinnung der vorangehenden Ideen, jeder Lauf sitzt präzise im Metrum und hat genau den richtigen Drive, um das musikalische Geschehen weiter vorwärts zu treiben.

Wer es gerne historisch informiert mag, der wird um das gesamte wohl-tuende und entschlackend wirkende CD-Triptychon mit Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras, Alexander Melnikov und dem Freiburger Barockorchester unter Pablo Heras-Casado nicht herum kommen. Vor al-

lem der komponierende Dichter Robert Schumann steht im Zentrum dieser Produktion. Dass unter diesem rhetorisch inspirierten Ansatz der emotionale Gehalt der Musik ein bisschen leidet, ist aus dem historischen Blickwinkel sicher gut zu verschmerzen und tut dieser insgesamt sehr empfehlenswerten Scheibe sicher keinen Abbruch!

(Jan Ritterstaedt)

The Harmonia mundi label explores in three parts the interaction between the solo concertos for violin, piano and violoncello and the three piano trees by Robert Schumann. Part 3 now presents the Cello Concerto in A minor with soloist Jean-Guihen Queyras and Piano Trio No. 1 in D minor, Op. 63, with the same interpreter, also Isabelle Faust, violin, and Alexander Melnikov, piano. All three of them as well as the accompanying Freiburg Baroque Orchestra under the direction of Pablo Heras-Casado play on historical instruments. In the Cello Concerto, Jean-Guihen Queyras clearly takes the lead of events and arranges his solo part in the form of an emphatic and diverse sound speech. At the same time, the orchestra keeps itself discreetly in the background and thus becomes more of a listener and a source of inspiration for the events. This slightly affects the emotional content of the music which the interpreters somewhat neglect. The same happens with Piano Trio No. 1 in D minor, Op. 63, which the musicians interpret in a slightly sober manner but, in return, with great attention to musicals detail. All three of them play together as equal partners at eye level, thus creating a very coherent and plastic sound full of nuances. This record and with it the entire three-part CD series is a must for friends of a historically informed approach to Robert Schumann's music.

(Summary by J. R., translated by Th. H.)



Robert Schumann
Violinkonzert . Sinfonie Nr. 1 „Frühlingssinfonie“ op. 38 . Fantasie für Violine und Orchester op. 131

Thomas Zehetmair, Violine
Orchestre de Paris
ECM New Series ECM 2396,
LC 02516, 2016

Multitasking – die Fähigkeit, mehrere Dinge gleichzeitig zu tun, ist

heutzutage schwer in Mode. Lassen sich so doch – wie es immer so schön heißt – “Synergien bündeln” oder anders ausgedrückt: Durch die Verteilung von zwei Arbeitsbereichen auf eine Person lassen sich prima Personal und damit auch Kosten sparen. Auf das Konzertwesen übertragen heißt das: Warum nicht den Dirigenten einsparen und den Solisten auch gleichzeitig das Orchester leiten lassen? Vielleicht ist es ja kein Zufall, dass in den letzten Jahren immer mehr von solchen Solisten-Dirigenten aus dem Boden geschossen sind. Natürlich stecken hinter diesem Trend nicht nur rein ökonomische Überlegungen: viele Solisten schätzen es inzwischen, ihre Ideen von einem Musikstück direkt dem Orchester zu vermitteln – ohne den Umweg über eine weitere Person nehmen zu müssen, die dann ja meist auch noch ganz eigene musikalische Vorstellungen in so eine Interpretation mit hineinbringt. Zu dieser Kategorie gehört auch der österreichische Geiger und Dirigent Thomas Zehetmair. Seit 20 Jahren schon schwingt er den Geigenbogen genauso gerne wie den Taktstock. Und auch die Musik Robert Schumanns hat in den letzten Jahren immer wieder Platz auf seinem Notenpult gefunden. So etwa bei seiner neuesten Produktion, wo sich Zehetmair sowohl an das Violinkonzert d-moll, die *Fantasie für Violine und Orchester* op. 131 als auch Schumanns Frühlingssinfonie vorgenommen hat.

“Im Thale blüht der Frühling auf.” – mit diesen der Musik innewohnenden Worten von Adolf Böttger leitet Robert Schumann seine erste Sinfonie ein. Zehetmair lässt die Bläser des Orchestre de Paris sehr genau diesen Worten folgen, gibt ihnen aber durch das langsame Tempo einen zusätzlichen emphatischen und auch ein bisschen pathetischen Tonfall. Sehr frei im Metrum geht es dann weiter mit behutsam zelebrierten kurzen Bläserkommentaren, ehe das eigentliche Hauptthema mit seinem heiter-beschwingten Charakter hervorbricht. Damit endet aber auch das Thema Frühling in dieser Sinfonie, denn Thomas Zehetmair geht es nicht primär um romantische Tongemälde, sondern um das motivische Beziehungsgeflecht in Schumanns Sinfonie.

Sehr genau achtet Dirigent Zehetmair auf die Details der Partitur: Jede Phrase, jede Note bekommt eine spezifische Bedeutung, mit jedem Akzent scheint sich das strukturelle Gefüge der Sinfonie neu auszurichten. Das erfordert vom Rezipienten ein sehr genaues Zuhören und Mitverfolgen der thematischen Entwicklungen, des stetigen Auf- und Abbaus musikalischer Spannungsverhältnisse. Zeit für das Schwelgen in schönen Melodien bleibt da kaum, selbst nicht im liedhaften langsamen Satz der Sinfonie. Die Musik scheint selbst hier die ganze Zeit unter Spannung zu stehen, jede neue Phrase sich organisch aus dem vorher Erklungenen entwickelt zu haben. Dem entsprechend vermag auch das an sich quirlige und rhythmisch stark ausgeprägte Scherzo nicht so recht den

Charakter eines ausgelassenen Tanzes zu vermitteln. Es wird eher zum Feld für muntere konzertante Wechselspiele zwischen den einzelnen Instrumentengruppen des Orchesters.

Und auch dem glucksenden Finalsatz der Frühlingssinfonie fehlt eine Portion von ausgelassenem Schwung. Dafür gilt auch hier: Wer genauinhört, erlebt ein sehr filigranes, sich immer wieder neu formierendes Geflecht aus Klängen, Formen und Farben. Diese auf die innere Struktur und deren Ausdrucksbereiche zielende interpretatorische Grundhaltung Zehetmairs wird noch deutlicher im Violinkonzert d-moll und der *Fantasie für Violine und Orchester* op. 131 von Robert Schumann. Dort schlüpft er nun in die Doppelrolle des Solisten auf der einen und des Dirigenten auf der anderen Seite. Nach einem ganz ähnlich "sprechenden" Beginn wie bei der Frühlingssinfonie steigt der Solist mit einer prägnant artikulierten Geste ein und löst sich sofort von den Fesseln der Metrik. Wie bei einer freien Fantasie gestaltet er den Solopart des Konzertes, so als quelle die Musik gerade eben erst spontan aus ihm heraus. Damit hat er auch die Möglichkeit Phrasen unterschiedlich zu gewichten, Zusammenhänge aufzuzeigen, verschieden starke Akzente zu setzen. Zehetmair bleibt dabei natürlich der Partitur Schumanns treu, mehr noch: Er hat sich sogar für die Urfassung des Violinparts entschieden ohne die Anpassungen oder Vereinfachung, die manch ein Kollege vor ihn vorgenommen hat. So entsteht über das gesamte dreisätzig Violinkonzert hinweg ein kontinuierlich Fluss der musikalischen Gedanken, lediglich hin und wieder unterbrochen durch die kurzen Tutti-Ritornelle des Orchesters.

Schumann hat sein letztes großes Orchesterwerk formal bewusst mit deutlichen Rückbezügen zur barocken Konzertform à la Antonio Vivaldi gestaltet. Auch dank dieser äußeren Rahmenbedingungen geht das Konzept Zehetmairs eines quasi ununterbrochenen Stroms der Gedanken sehr gut auf. Das gilt auch für den langsamen Satz, eine Art Lied ohne Worte, wo der Solist weit in die Tiefe der Musik eindringt - ganz ohne süßlich-sentimentalen Tonfall.

Überhaupt spielt Zehetmair durchweg mit kraftvollem, prägnanten und immer wieder auch variablem Ton. Dabei hat er jederzeit – Stichwort Multitasking – das Orchestre de Paris voll im Griff. Die französischen Musiker schaffen es mit bemerkenswerter Präzision, ihrem Solisten und Dirigenten bei seinen Eskapaden zu folgen. Das gilt vor allem für den Schlusssatz des Violinkonzerts mit seinen von Schumann hinein komponierten Wechseln zwischen Stauchung und Dehnung des Metrums. Zehemair wählt hier ein ruhiges, eher schreitendes als laufendes Tempo und erliegt nicht der Versuchung, den Satz als einen virtuosen Kehraus aufzufassen. Sehr fein, wie mit gerade angespitztem Bleistift zeichnet er die Musik mit all ihren Läufen und Sprüngen auf seinem Instrument nach.

Es versteht sich eigentlich von selbst, dass Thomas Zehetmair nach dieser "fantastischen" Lesart von Schumanns Violinkonzert auch ganz ähnlich an die *Fantasia für Violine und Orchester* op. 131 von Robert Schumann herangeht. Das Werk entstand im Vorfeld des Jahrzehnte unveröffentlichten Violinkonzerts und konzentriert sich noch etwas stärker auf den "Show-Aspekt" der Gattung. Mit glasklarem und wandlungsfähigem Ton geht der Solist auch hier zu Werke. Nach anfänglicher, in sich gekehrter Ruhe wendet sich das Blatt des Soloparts schon bald nach außen hin. Auch die konzertanten Elemente, also der Dialog zwischen Solist und Orchester, spielen bei Schumanns *Fantasia* eine größere Rolle als beim Violinkonzert.

Thomas Zehetmair empfiehlt sich auch auf seiner neuen Schumann-CD als tief in das Innere und damit auch in die Struktur eintauchender Dirigent und Geiger. Als Hörer muss man aber die uneingeschränkte Bereitschaft mitbringen, ihm auf seinem spannenden und wechselvollen Weg mit voller Konzentration zu folgen. Denn äußere Effekte, Kontraste, inszenierte Brüche oder reine Tonmalerei kommen in seiner Interpretation ebenso wenig vor wie reine Effekthascherei. Ein sehr moderner Schumann, inspiriert von einer großen Zahl kleiner, aber fein gezeichneter musikalisch-poetischer Bilder.

(Jan Ritterstaedt)

Soloist and conductor in one person – this is a trend that has proliferated in recent years in the classical music scene also. An example of such a musician is the Austrian violinist and conductor Thomas Zehetmair. In this double role, he has now taken on, under the ECM label and with the Orchestre de Paris, Robert Schumann's Violin Concerto in D minor, his *Fantasia for Violin and Orchestra*, Op. 131, and the Spring Symphony. Zehetmair attaches great importance to structural details and motivic references in Schumann's music. This implies that his interpretation of Robert Schumann's Symphony No. 1 is not just a simple depiction of vernal sentiments but rather a sequence of delicately drawn poetic images and the tense relations between them. As a soloist, Thomas Zehetmair equally attaches great importance to musical details. He plays his part in the Violin Concerto almost as if freely improvising and thereby gives a special and individual meaning to each phrase and each note. In his free playing, the Orchestre de Paris always follows him closely and this with very high precision. A very modern and sophisticated Schumann who interprets in this form but also expects listeners to be quite willing to concentrate. (Summary by J. R., translated by Th. H.)

Carolin Widmann Chamber Orchestra of Europe
Felix Mendelssohn Bartholdy Robert Schumann

100 619 87112



**Felix Mendelssohn Bartholdy: Concerto for violin and orchestra op. 64
Robert Schumann: Violin Concerto WoO 23**

Carolin Widmann, violin ·
Chamber Orchestra of Europe
ECM New Series 2427, LC 02516, 2016

Auch auf dieser CD findet sich leider die falsche und nicht mehr gebräuchliche WoO-Zahl 23 bei Robert Schumanns Violinkonzert. Seit dem Erscheinen von Margit

L. McCorkles großem Thematisch-Bibliographischem Werkverzeichnis (RSW) im Jahre 2003 wird das Violinkonzert als WoO 1 gezählt. Das bleibt aber auch der einzige Makel dieser großartigen Einspielung, die sich den zahlreichen in diesem und auch den letzten beiden Heften der Correspondenz besprochenen Aufnahmen von Schumanns Violinkonzert mühelos zur Seite stellen kann.

Die Geschichte von Schumanns erst 1937 als propagandistischem Spektakel der Nazis uraufgeführten Violinkonzert in d-moll muss hier nicht ein weiteres Mal erzählt werden. Auch das Stigma, dass es lange als von „Krankheit überschattetes Spätwerk“ angesehen wurde, was den Blick darauf jahrzehntelang trübte, ist längst überholt und das Konzert selbst mittlerweile zum Repertoirestück eines jeden Violinisten geworden, was die Einspielungen profilierter Künstlerinnen und Künstler belegen.

Dass die Geigerin Carolin Widmann dieses Konzert nun zusammen mit dem populären Opus von Felix Mendelssohn Bartholdy präsentiert, das ja gerade im sog. „Dritten Reich“ verdrängt werden sollte, passt demnach gut und auch gut zur Interpretin, die ein weiteres Mal ihre vielseitigen Fähigkeiten beweisen kann. Gegensätzliches reizvoll miteinander zu kombinieren und dabei durchaus ungewöhnliche Aspekte herauszustellen, ist etwas, das Carolin Widmann liegt, die sich mit großem Engagement auch um zeitgenössische Musik kümmert und der entsprechend häufig Stücke von Komponisten quasi in die Saiten geschrieben werden. Mendelssohns eingängigem, beschwingten und melodisch inspirierten Violinkonzert wird sie ebenso gerecht wie dem doch etwas sperriger und spröde wirkenden Schumann-Werk, das bekanntermaßen auf keinen Fall zu schnell genommen werden darf. Hier findet Widmann ein gesundes Mittelmaß, das weder zu langsam (und dabei schon fast langweilig) ist, noch zu gehetzt, was dem Erkennen der subtilen musikalischen Strukturen entgegensteht. Das flexibel und klangschön

agierende Chamber Orchestra of Europe unterstützt sie dabei auf das Feinste, geht den Eröffnungssatz zunächst durchaus stürmisch an, fügt sich aber ebenso stimmig der nachdenklichen, ausdrucksvoll ins Innerste dringenden Spielweise der Solistin. Den schlanken, biegsamen und klangschönen Ton ihrer Guadagnini-Violine von 1782 setzt die Geigerin im Schumann-Konzert wirkungsvoll ein. Von geradezu intimer Zartheit im Mittelsatz wechselt sie gekonnt zum spritzigen Beginn des Finales, dessen schwungvollen Gestus sie bis zum Schluss überzeugend vermittelt, ohne die Tempi unverhältnismäßig anzuziehen. Ihr hintergründiger Blick auf die Musik findet andere Möglichkeiten, diese angemessen zu präsentieren, als die des hochvirtuos scheinenden überschnellen Spiels.

Auch dem ungleich griffigeren, interpretatorisch sicherlich leichter zu packenden Mendelssohn-Konzert kommt dieser Ansatz zu Gute. Auf der Bekanntheits- und Beliebtheitskala steht dieses Werk an höchster Stelle, dafür muss man keine Lanze brechen und musste es nie. Und dennoch vermag die klangvoll aufeinander abgestimmte Interpretation von Carolin Widman und den Musikern des *Chamber Orchestra of Europe* auch hier noch ungeahnte Perspektiven zu eröffnen und die so populäre Musik doch in neues Licht zu tauchen. Diese besonders elegante Art des Auslegung passt zu Mendelssohn und passt zum Stück. Während der erste Satz mit vielen musikalischen Überraschungen aufwartet, um dann, sich tempomäßig immer weiter steigernd, direkt in den lyrischen Andante-Satz einzufließen, verbreitet das – ebenfalls ohne Pause angeschlossene – Finale regelrecht ausgelassene Stimmung, die nur kurzzeitig von einem etwas beschaulicheren Teil unterbrochen wird, bevor die Musiker das Werk grandios, virtuos und furios zu seinem gelungenen Schluss führen.

Abgerundet durch den von Jürg Stenzl verfassten informativen Text des zweisprachigen Booklets (es werden dankenswerterweise keine alten Klischees aufgewärmt) ist diese CD empfehlenswert, wobei sich ihre Qualität in Gänze noch besser im Vergleich mit den anderen Einspielungen des Schumann'schen Konzerts erschließt, von denen jede für sich bestehen kann.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

Unfortunately this CD, too, uses the incorrect and no longer used WoO number for Schumann's violin concerto, which since 2003 is counted as WoO 1. This, however, remains the only flaw of this excellent recording, which can easily join the ranks of the numerous recordings of Schumann's violin concerto reviewed in the current and previous volumes of the *Schumann Journal*.

The violinist Carolin Widmann presents this concerto together with the popular opus by Felix Mendelssohn Bartholdy, which, bear in mind, was supposed to be suppressed during the so-called „Third Reich“. She rises to the challenge of both Mendelssohn’s catchy, joyful and melodically inspired violin concerto as well as the somewhat more cumbersome and demure sounding piece by Schumann, which, as is known, must not in any case be played to quickly. Widmann finds a healthy middle here, which is neither too slow (and as such almost boring), nor too agitated, which would inhibit understanding the subtle musical structures. The flexible and beautiful sounding Chamber Orchestra of Europa splendidly supports her in this task.

The violinist utilises the slender, supple and pleasant sound of her Guaragnini violin from 1782 to great effect during the Schumann concerto. Rounded off by the informative Text of the bilingual booklet by Jürg Stenzl (thankfully, none of the old stereotypes are brought back), the CD is recommendable, although its quality can be appraised even better when compared to the other recordings of Schumann’s concerto, all of which are great in their own right.

(Summary by I. K.-O., translatec by F. O.)



Robert Schumann Violinkonzerte. Erstmalige Dokumentation der Uraufführungen

Georg Kulenkampff, Philharmonisches Orchester Berlin, Karl Böhm: Schumann Violinkonzert d-Moll WoO 1
Saschko Gawriloff, Westfälisches Sinfonieorchester, Walter Gillessen: Schumann Violinkonzert a-Moll op. 129
Karlsruhe: Podium, POL-1053, 2016

Wer die Bestenlisten zum Preis der deutschen Schallplattenkritik verfolgt, wird auf der letzten, im

November veröffentlichten Liste für 2016 in der Kategorie „Historische Aufnahmen“ die Veröffentlichung der beiden Schumann-Violinkonzerte (d-Moll, WoO 1 und a-Moll, op. 129 Anh.) bemerkt haben, die der Kölner Kritiker Christoph Zimmermann als „Raritäten höchster Ranges“ einstufte. Das sind die jüngst herausgekommenen Aufnahmen in der Tat, denn sie dokumentieren die Uraufführungen beider Werke von 1937 bzw. 1987, von denen bisher keine Klangdokumente bekannt waren. Zwar

tauchten vor Jahren im Deutschen Rundfunkarchiv die beiden auf der Nazi-Propagandaveranstaltung vom 26. November 1937 gehaltenen Reden von Goebbels und Ley auf, auf deren Kenntnis man gern verzichtet hätte – von Schumanns Violinkonzert, dessen Uraufführung durch Georg Kulenkampff und die Berliner Philharmoniker unter Karl Böhm spektakulär angekündigt worden war, gab es jedoch keinen Beleg. Man musste sich mit der wenig später realisierten Schallplattenaufnahme begnügen, bei der das Orchester von Hans Schmidt-Isserstedt geleitet wurde. Sie erschien bereits als vol. 5 der Kulenkampff-Reihe im Label PODIUM des Karlsruher Musiksammlers und Produzenten Wolfgang Wendel. Wendel gelang schließlich der große Fund: Es handelt sich wohl um eine Tonband-Überspielung von Schallplatten der auf Mittelwelle gesendeten Uraufführung. Aus einem holländischen Archiv erhielt Wendel die Aufnahme, nachdem ihm zuvor bereits eine Kurzwellen-Version des 2. und 3. Satzes aus den USA übermittelt worden war. Seine Veröffentlichung als Vol. 17 der Reihe von Dokumentaraufnahmen des Geigers Georg Kulenkampff (dem neben dem Tschechen V. Průhoda ein Großteil von Wendels Archivproduktionen der Reihe PODIUM LEGENDA gewidmet sind) kam 2016 heraus.

Die CD enthält neben Schumanns Violinkonzert d-Moll WoO 1 auch das Konzert a-Moll nach dem Cellokonzert op. 129, dessen Entdeckung seinerzeit Joachim Draheim in Hamburg gelang. Von der Kölner Uraufführung am 28. November 1987 durch Saschko Gawriloff und das Westfälische Sinfonieorchester unter Walter Gillessen existiert keine Aufnahme – ein unbegreifliches Manko! Doch Wolfgang Wendel konnte einen Privatmitschnitt der Generalprobe auftreiben, der nun hier mit veröffentlicht ist. Außerdem bringt die CD ein paar interessante Zugaben: Aufnahmen Georg Kulenkampffs (1935) von Schumanns Abendlied op. 85/12 in einem Arrangement von August Wilhelmj (1886) sowie zwei Ungarische Tänze von Brahms, bearbeitet und aufgenommen von Joachim im Jahre 1903 zusammen mit seiner Romanze C-Dur. Die diversen Rundfunkansagen von 1937 und zwei Interviews mit Kulenkampff, das zweite aus dem Jahr 1938 (1948 verstarb er 50-jährig unter tragischen Umständen) allerdings akustisch fast unverständlich, runden das Programm ab.

Die Aufnahmen der beiden Violinkonzerte – sicherlich behutsam restauriert – sind erträglich anhörbar und selbst der Rundfunkmitschnitt von 1937 mit nur wenigen Störgeräuschen – Husten, einem umfallenden Möbelstück (?), einer unvermittelten Spracheinblendung – behaftet und der Klang des Soloinstruments bemerkenswert klar und vordergründig. (Die mehrfach angefechtbare Interpretation sei hier ausgeblendet.) Gawriloffs Stradivari erklingt in Köln hingegen gedämpft und entfernt, was wohl mit der Aufstellung der Mikrofone zusammenhängt.

(Gerd Nauhaus)

The radio recording of the premiere of Schumann's violin concerto in D minor, conducted under the auspices of Nazi propaganda, has long been regarded as irretrievably lost. However, music collector Wolfgang Wendel from Karlsruhe managed to find a copy in a dutch private archive, which he has now released to the public.

It comes alongside a private recording of at least the final rehearsal for the 1987 premiere of the cello concerto op. 129, adapted for violon by the composer himself.

This CD publication, supplemented by a few smaller „trouvailles“ as well as an extensive booklet, can be rightfully classified as a „first-rate rarity“ (C. Zimmermann). It ranked among the favorites for the 2016 German Record Critic's Award (in the category „Historic Recordings“). (Summary by I.K.-O., translated by F. O.)



**Robert Schumann:
Klavierkonzert a-Moll op. 54
Wolfgang Amadeus Mozart
Klavierkonzert Nr. 22 KV 482**

Annie Fischer, Klavier
SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Hans Rosbaud; Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, Hans Müller-Kray
CD swr music SWR19025CD (CD)

im Vergleich zu/compared to:



**Robert Schumann
Klavierkonzert a-Moll op. 54**

Annie Fischer, Klavier
Philharmonia Orchestra, Carlo Maria Giulini
audite 95.643 (CD)

Versonnen wie ein Verdi-Cello

Annie Fischer liebte dieses Stück, und so ist es kein Wunder, dass binnen eines Jahres zwei historische Aufnahmen des Klavierkonzerts

von Robert Schumann mit Annie Fischer erschienen sind: Im Februar 1959 war Fischer beim Sinfonieorchester des damaligen Südwestfunks zu Gast und spielte unter Hans Rosbaud, der diese Jahre des Orchesters entscheidend prägte. Rund anderthalb Jahre später, am 3. September 1960 gastierte Fischer mit dem Philharmonia Orchestra als London unter Carlo Maria Giulini bei den Festspielen in Luzern. Eine dritte Aufnahme dieses Werkes (mit dem Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester unter Joseph Keilberth) wurde bereits im April 1958 aufgenommen (icaclassics) und 2012 veröffentlicht. Schließlich erschien 1963 eine weitere Aufnahme mit Fischer und dem Philharmonia Orchestra unter Otto Klemperer (EMI/Warner) sowie in den 80er Jahren eine Produktion mit dem NDR-Sinfonieorchester unter Woldemar Nelsson (Doremi). Nicht unerwähnt bleiben sollte ein Video-Mitschnitt von 1964 aus Budapest unter Paul Kletzki, der derzeit im Internet kursiert.

Gemessen an der vergleichsweise geringen Zahl an Einspielungen mit der gebürtigen Budapesterin Annie Fischer nimmt sich diese Schumann-Konzert-Diskographie sehr ungewöhnlich aus. Konzentriert man sich auf die beiden erstgenannten Aufnahmen, so sind die Aufnahmequalitäten erwartungsgemäß unterschiedlich. Der Luzerner Mitschnitt klingt heller und präsenter, atmungsfreudiger, die Stuttgarter Aufnahme dumpfer, dunkler, in den Streichern relativ breiig, allenfalls bei den Solo-Holzbläser-Passagen direkt. Als Grundlage dienten die Original-Bänder des SWR, die für diese Veröffentlichung digital remastered wurden.

Natürlich ist Annie Fischers Ansatz grundsätzlich in beiden Aufnahmen ähnlich. Insgesamt aber fällt auf, dass ihr Giulini, vor allem im Kopfsatz, ein wenig mehr Raum lässt als Rosbaud, der eher für ein straffes, vorwärtsstrebendes Musizieren steht. Fischer aber fühlt sich freier, wenn sie flexibler spielen kann. Das zeigt sich schon bei der Eröffnung, wenn das Klavier erstmals das Haupt-Thema spielt: In Luzern atmet jeder Ton, jeder Akkord verklingt, und doch bindet Fischer Note um Note zu einem organischen Ganzen. Unter Rosbaud fehlen genau diese Nuancen. Der Hörer gewinnt den Eindruck, als wolle Rosbaud, ganz gradlinig, sein Konzept verwirklichen, wenn auch ohne Fischers Ansatz zu gefährden. Doch diese Idee scheitert – nicht auf ganzer Linie, aber eben in Details. Wozu ein Mehr an Freiheit führen kann, zeigen in er Baden-Badener Produktion die solistischen Passagen, wenn Fischer zum kammermusikalischen Dialog mit einzelnen Bläsern ansetzt, und – vor allem – zeigt dies der Mitschnitt aus Luzern. Giulini lässt sich und lässt Fischer Zeit. Das „Andantino grazioso“ tendiert zum Adagio. Es ist versonnener Mitelsatz, entrückt von aller Erdschwere. Die kleinen Seufzer-Motive des Orchesters korrespondieren mit dem Klavier auf innige Weise, gesteigert

nur durch den Cello-Gesang, wenn das Klavier zwischenzeitlich in die Begleiterrolle schlüpft. Das klingt so arios, so versonnen, als sei es das Vorspiel zu einer Verdi-Arie.

Im Finalsatz gibt dann auch Hans Rosbaud der Pianistin ein wenig mehr Luft, was prompt in den leisen und sehr leisen Passagen zu sehr dichten, wunderbar geflüsterten Momenten führt. Hier kann Fischer minimal entschleunigen, um so den Ausdruck zu verdichten. Ähnlich das Ergebnis unter Giulini: Schumanns Romantik zeigt sich, bei aller Klassizität von Fischers Klavierspiel, erst unter der Lupe: in kleinen Prononcierungen, in der subtilen Gestaltung der Bassfiguren, im Sich-Hineinfinden in Themen, im Ausklingenlassen von Phrasen. Sollte man sich für einen der beiden Mitschnitte entscheiden müssen, dann für die Aufnahme aus Luzern unter Giulini.

(Christoph Vratz)

The pianist Annie Fischer, born in Budapest in 1914, performed and recorded the Schumann concerto on vinyl record several times, with noticeable affection for this particular work. Two historical recordings have now been released, from 1959 (in Baden-Baden, with the SWR [Southwest German Radio] Symphony Orchestra under the baton of Hans Rosbaud) and 1960 (with the Philharmonia Orchestra under the baton of Carlo Maria Giulini at the Lucerne festivals). In case of doubt, the later recording is clearly the favourite, not only because of its advantages in terms of recording technique. Giulini certainly aims for relatively slow(er) tempi but, still, in doing so, he allows Fischer to reveal all the subtleties of her piano playing – nuances and liberties in designing details, which in this way are less obvious in the SWR recording. (Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Robert Schumann: Klavierkonzert a-Moll op. 54; Felix Mendelssohn Bartholdy: Klavierkonzert Nr. 1 g-Moll op.25; Ouvertüre „Zum Märchen von der schönen Melusine“ op. 32

Ingrid Fliter (Klavier)

Scottish Chamber Orchestra, Dirigent: Antonio Méndez

Audio-CD, LinnRecords 2016

Es gibt Karrierewege, die laufen ein bisschen an Deutschland vor-

bei. Dazu gehört sicherlich der der argentinischen Pianistin Ingrid Fliter, Jahrgang 1973, die hierzulande nach wie vor als Geheimtipp gelten darf, obwohl sie 2006 mit dem prestigeträchtigen Gilmore Artist Award ausgezeichnet wurde (den vor ihr beispielsweise Piotr Anderszewski und Leif Ove Andsnes erhielten). Ausgewiesene Chopin-Experten mögen vielleicht auch vertraut sein mit ihrer bemerkenswerten Einspielung der beiden Chopin-Klavierkonzerte – mit dem Scottish Chamber Orchestra und dem Dirigenten Jun Märkl.

Mit ihrer neuen CD bleibt Ingrid Fliter sowohl beim Scottish Chamber Orchestra als Partner – diesmal unter dem jungen spanischen Dirigenten Antonio Méndez – als auch, wenn man so will, in Chopin-Nähe: Die Kopplung der beiden Klavierkonzerte von Schumann und Mendelssohn ist schon aus historischer Sicht ein kluges Unternehmen. Wobei die Pianistin speziell dem Mendelssohn-Konzert einen ganz eigenen Ton abgewinnt. Fliter geht kraftvoll und mit ordentlichem Temperament zur Sache, ohne dabei selbst in ungestümen Momenten die Eleganz zu verlieren. Ähnliches gilt für Schumann: Sie lässt dem a-Moll-Konzert den nötigen Spielraum für lyrische Ausschweifungen, für nachdenkliche und fragende Episoden, kann aber gleichwohl mit beherzten Tempowechseln heftig attackieren. Mit dem flexibel reagierenden Orchester entwickeln sich dabei durchweg spannende Dialoge.

Eine schöne Zugabe dieser Einspielung ist die Mendelssohn-Ouvertüre „Zum Märchen von der schönen Melusine“. Mendelssohn schrieb sie, weil ihm an Conradin Kreutzers Oper „Melusina“ die Ouvertüre „ganz apart missfiel“, Schumann wiederum hörte das Werk 1835 im Leipziger Gewandhaus und berichtete ausführlich darüber: „Es gibt Werke von so feinem Geistesbau, daß die bärenhafte Kritik selbst wie verschämt davortritt und Complimente machen will.“ Dirigent Antonio Méndez und das Scottish Chamber Orchestra erzählen dieses Märchen von der armen Meerjungfrau gänzlich unangestrengt und stimmungsvoll.

(Ulrich Bumann)

Ingrid Fliter is still an insider tip in Germany: After a remarkable recording of Chopin's two piano concertos, the Argentinean piano now dedicates herself to the piano concertos of Schumann and Mendelssohn (No. 1 in G minor) on her new CD. The following applies to both concertos: Fliter comes to the point powerfully and temperamentally without losing any elegance. (Summary by U. B., translated by Th. H.)



Martha Argerich
The Complete Sony Recordings
Sony Music Entertainment, 2016
5 CDs. 88985320352

Wegen Martha Argerichs 75. Geburtstag im Juni 2016 (nein, man glaubt es angesichts ihrer gleichbleibend jugendlich-vitalen Ausstrahlung wirklich nicht) fühlten sich viele Plattenfirmen veranlasst, in ihren Archiven zu stöbern. So auch Sony, deren Gesamtbestand an Argerich-Einspielungen nun

auf fünf CDs erschienen ist, mit Aufnahmen aus den Jahren 1975/76 beginnend. Argerichs Partner bei diesen kammermusikalischen Interpretationen sind der Flötist James Galway und der Geiger Ivry Gitlis. Neben der durch die beiden Künstler großartig interpretierten Sonata for Flute and Piano op. 94 von Sergei Prokofiev und Claude Debussys Sonata for Violin and Piano L140, bei der sich Martha Argerich ein weiteres Mal als einfühlsame Kammermusikpartnerin erweist, erklingt César Francks bekannte Sonata for Violin and Piano FWV 8 interessanterweise gleich zweimal: Mit Gitlis in der bekannten Originalfassung und mit Galway in einer effektvollen Flötenversion. In beiden Fällen setzt Argerich deutliche pianistische Akzente, weiß sich aber gleichzeitig so zurückzunehmen und anzupassen, dass sowohl der Flötist als auch der Geiger in angemessener Weise agieren können.

Beethovens 2. Klavierkonzert B-Dur op. 19 und das bekannte von Haydn in D-Dur (Hob. XVIII:11), frisch und schwungvoll musiziert mit der London Sinfonietta (leader: Nona Lidell), aufgenommen 1980 – es handelt sich um die einzige Einspielung, bei der Martha Argerich die Gesamtleitung vom Klavier aus übernahm – sowie eine hochvirtuose Interpretation der Burleske von Richard Strauss und Scriabins Prométhée aus dem Jahr 1992 mit den Berliner Philharmonikern unter Claudio Abbado sowie der Berliner Singakademie (Michael Zimmermann) dokumentieren das breite Spektrum der Pianistin, die sich auch als einem Orchesterapparat gegenüber großartig zu behaupten vermag.

Absoluter Höhepunkt und zweifellos das Herzstück dieser Box ist aber die CD mit Schumann-Werken, die Argerich im Alter von 35 Jahren aufgenommen hat. Leidenschaftlich, temperamentvoll und mit packender Energie geht die Pianistin Schumanns C-Dur-*Fantasie* op. 17 an, dabei die Transparenz von deren subtiler Struktur an keiner Stelle ver-

deckend. Überzeugend phrasiert, stilistisch treffsicher, gleichzeitig einen weiten Spannungsbogen entfaltend, der die einzelnen Blöcke des Werkes stringent zusammenhält und sowohl den komplexen polyphonen Geflechten als auch den eindringlichen Marschrhythmen gerecht wird. Dazu eine nuancenreiche Farbigkeit, die dieses doch so bekannte Stück in ein neues Licht taucht. Beinahe noch frappierender ist Argerichs Interpretation der doch wesentlich schlichteren *Fantasiestücke* op. 12, denen sie eine überaus poesievolle Inspiration angedeihen lässt. Kein Ton bleibt unbeachtet, eines jeden nimmt sie sich geradezu liebevoll an, jedes musikalische Moment wird ausgeleuchtet und ausgedeutet, jedes einzelne Stück in seiner Individualität gebührend ausgeprägt, mit verbindender Harmonie auch hier ein gestalterischer Bogen über den gesamten Zyklus geschlagen. Schumann hätte es sicher so gefallen!

Wenngleich die Ausbeute in den Sony-Archiven was Argerich-Aufnahmen betrifft auch nicht besonders opulent ausfiel, so genügen doch die auf diesen 5 CDs versammelten Highlights, um die veritable Vielseitigkeit der Pianistin zu repräsentieren und sie im Recital, als verlässliche Kammermusikpartnerin sowie als brillante Konzertsolistin zu zeigen mit Werken, die mehrere Jahrhunderte musikalischen Repertoires umfassen.

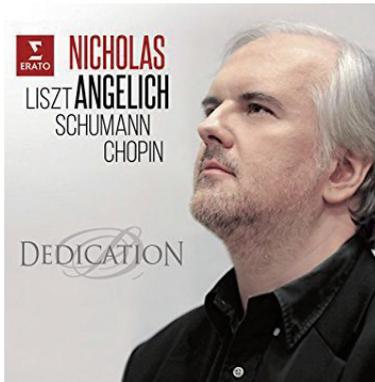
(Irmgard Knechtges-Obrecht)

On the occasion of Martha Argerich's 75th birthday in June 2016, Sony published its complete collection of Argerich recordings on 5 CDs, starting with the years 1975/76. Argerich is accompanied by the flutist James Galway and the violinist Ovy Gitlis.

Alongside the marvelously interpreted Sonata for Flute and Piano op. 94 by Sergei Prokofiev and Claude Debussy's Sonata for Violin and Piano L140, César Franck's famous Sonata for Violin and Piano FWV 8 is interestingly enough played twice: with Gitlis in the familiar original version as well as with Galway in a striking version for flute. Beethoven's 2nd piano concerto B major op.19 and the famous piano concerto by Haydn in D major (Hob. XCIII:11), performed with verve and zest with the London Sinfonietta (lead by Nona Lidell) and recorded in 1980 – it is the only recording during which Martha Argerich assumed the overall direction from the piano – as well as a highly virtuosic interpretation of the Burleske by Richard Strauss and Scriabins Prométhée from 1992 with the Berliner Philharmoniker under Claudio Abbado as well as the Berliner Singakademie (Michael Zimmermann) document the pianist's broad spectrum.

The absolute highlight and undisputed centrepiece of this box, however, is the CD with Schumann's works, which Argerich recorded at the age

of 35. Passionately, spirited and with irresistible vigour the pianist tackles Schumann's fantasy in C major op. 17. Almost even more astounding is Argerich's interpretation of the substantially simpler *Fantasiestücke* op. 12, which she provides with an exceedingly poetic inspiration. The highlights herein collected sufficiently present the pianist's veritable versatility and show her as a recital player, reliable partner for chamber music as well as a brilliant concert soloist, with works spanning multiple centuries of musical repertoires. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)“



Robert Schumann: Kreisleriana op. 16
Franz Liszt: Sonate h-Moll
Frédéric Chopin: 2 Etüden aus op. 10
 Nicholas Angelich (Klavier)
 Erato 0190295990671 (CD), 2016

Außenseiter-Sichten

Schade, dass eine CD nur begrenzte Kapazitäten hat. Denn der thematische Gedanke der jüngsten Solo-Aufnahme von Nicholas Angelich hätte durchaus noch einige Erweiterungen vertragen: „Dedication“,

Widmung, lautet der Titel. Liszt hat seine h-Moll-Sonate Schumann gewidmet, Schumann wiederum hat seine *Kreisleriana* Chopin zugeeignet, Chopin seinerseits widmete die Etüden op. 10 Franz Liszt. Um die technischen Grenzen der CD einzuhalten, hat Angelich sich am Ende auf zwei Etüden aus op. 10 beschränkt, und Schumanns C-Dur-*Fantasia*, die Liszt gewidmet ist, bleibt ganz außen vor. Was hier wie eine große romantische Klüngelei erscheint, erweist sich auch als historisch ambivalent, denn die drei Komponisten waren sich nicht in allem grün. Angelich, der bislang vornehmlich als Brahms-Interpret in Erscheinung getreten ist, horcht sehr genau in Liszts fantasie-ähnliche Sonate hinein, was sich auch in den Zeitmaßen niederschlägt. Nur selten haben Pianisten für dieses Werk mehr Zeit gebraucht. Nicht, dass Angelich konstant langsam unterwegs wäre, aber er nimmt sich Auszeiten und schärft so das Bewusstsein für die Gegensätze.

Diesem Ansatz bleibt der Amerikaner auch in Schumanns *Kreisleriana* treu. Er feilt akribisch an Details, ohne dass dadurch die großen Linien gefährdet würden. Es ist eine höchst empfindsame Deutung dieser

Musik, deren Zerrissenheit Anglich durch schroffe Bassakzente und die Betonung von Dissonanzen hervorhebt. Wieder wählt er, wie bei Liszt, moderate Tempi, die stellenweise arg gedehnt erscheinen, wie im Mittelteil des „Sehr aufgeregt“: Selten hat man diesen Abschnitt so verhalten gehört. Das ist mutig, das ist sehr persönlich, und es ist groß gespielt, weil die Musik nicht in ihre Einzelteile zerfällt. Das ist sozusagen die „Träumerei“ in der *Kreisleriana*, eine Insel. Auch das unmittelbar anschließende „Sehr langsam“ erscheint als Insel, entrückt, weit weg. Das gilt sogar für das folgende „Sehr lebhaft“.

Man muss diese Art der Interpretation nicht lieben, aber man muss sie kennenlernen. Dieser Ansatz ist Streitbar, sicherlich, er ist außergewöhnlich, denn wir erleben einen Schumann, wie man ihn so kaum je hat hören können. Es ist eine Außenseiter-Sicht auf einen Außenseiter. Wenn Angelich die Töne aussingen lässt – und das beherrscht er meisterhaft – weiß man nie, was dahinter lauert, wie es weitergeht. Das steigert den Spannungsgehalt dieser ungewöhnlichen Einspielung. „Sehr langsam“ schreibt Schumann auch über den sechsten Satz. Angelich macht daraus zu Beginn einen Choral, einsam, verlassen, dann folgen Auflehnungen, Zerklüftungen und dann wiederum kleine Trostwölkchen. In welchem Reich sind wir hier eigentlich?

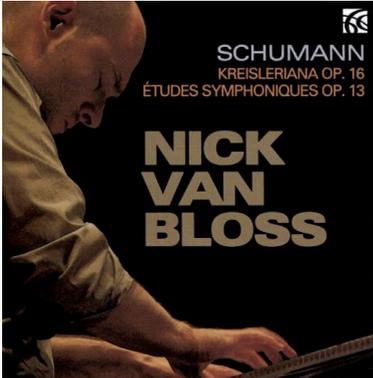
Was uns Angelich anbietet, ist ein ständiger Balanceakt, vor allem weil er fantasieartig frei spielt und doch den Eindruck erweckt, als habe er alles unter genauester Kontrolle. Dagegen erscheinen die beiden Schlusssätze vergleichsweise herkömmlich. Aber was heißt das schon bei einem so eigenen Interpretationsansatz? Da gibt es nur ein Fazit: selbst hören und sich ein eigenes Urteil bilden.

Bei den zwei abschließenden Chopin-Etüden sind wir wieder bei der Ausgangsfrage: Warum hat man nicht gleich eine Doppel-CD in Erwägung gezogen – mit allen Etüden aus op. 10 und eben Schumanns Fantasie? Es wäre gewiss eine Bereicherung gewesen.

(Christoph Vratz)

With his unusual tempi, the American pianist Nicholas Angelich reveals one of the most personal views on Schumann's "Kreisleriana" that there are. He performs a constant balancing act between fanciful, free and discreet playing whilst at the same time being in full control of the pianistic means: Angelich tends to let notes fade away but also plays out the rough bits and, overall, presents Schumann as an outsider. Similarly, his interpretation of Liszt's Sonata in B minor is fairly unusual. This is a recording moving far away from the mainstream.

(Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Robert Schumann:
Kreisleriana op. 16
Symphonische Etüden op. 13
 Nick van Bloss
 CD Nimbus NI 6318 , 2016

Stimmig am Visionär vorbei

Anfängliches Grummeln, sehr baslastig; dann Verlagerung in den Diskant. Das klingt koboldhaft, schabernacklustig. „Sehr lebhaft“ hat Robert Schumann diesen fünften Satz seiner *Kreisleriana* überschrieben. So weit, so überzeugend spielt Nick van Bloss diesen Beginn. Doch wenn Schumann das Spektrum weitet, in Tonumfang, in Dynamik und Ausdruckskraft, dann schaltet van Bloss merkwürdigerweise einen Gang zurück. Warum? Das erschließt sich beim besten Willen nicht.

Diese Passage gehört zu einigen Ungereimtheiten, mit denen van Bloss die *Kreisleriana* gelegentlich ausstattet – oft unverhofft und vor allem im auffallenden Gegensatz zu seinen sonstigen schlüssigen Ideen, mit denen er Schumann interpretiert. Etwa im Schlusssatz von op. 16, „schnell und spielend“. Klar, die meisten Pianisten spielen das deutlich zügiger, eben „schnell“ und betonen dadurch den seltsam verspielten Charakter dieser seltsam verspielten Musik. Van Bloss geht das Ganze nicht nur verhalten an, er arbeitet auch intensiv mit dem Pedal. Prompt wirkt dieser Satz nicht mehr so grazil, sondern milchiger, als sei das Ende dieser *Kreisleriana*-Fantastereien ein Trugbild, ein melancholischer Nachklang. „Spielend“? Davon ist nicht viel übrig. Van Bloss wählt zwar in sich stimmigen, einen sehr persönlichen Ansatz. Ob er sich damit nicht ein wenig zu weit von Schumann entfernt, bleibe hier noch dahingestellt.

Nick van Bloss, der auch durch seine eigene ungewöhnliche Geschichte als Patient des Tourette-Syndroms bekannt wurde und musikalisch vor allem durch Aufnahmen der von Bachs Goldberg- und Beethovens Diabelli-Variationen auf sich aufmerksam gemacht hat, spielt als zweites Werk seines Albums die *Symphonischen Etüden*. Deren choralhaftes Thema deutet der Brite getragen, aber nicht gedehnt, feierlich, aber nicht majestätisch. Das Nachtgeisthafte der ersten Variation gerät verhalten, gemäßigt, in Tempo und Artikulation. Dieser Ansatz verstärkt sich in der zweiten Variation, die van Bloss mit arioser Linienführung und subtiler Akzentuierung ausstattet. Wer in diesem Opus 13 Spukhaftes oder „Traumeswirren“ sucht, wer das Groteske herausgearbeitet wissen möch-

te, wird mit dieser Aufnahme nicht glücklich. Van Bloss bleibt seinem auf „Moderato“ zielenden Ansatz treu. Er kostet jede Phrase aus, er spielt tonschön, ausgewogen und wunderbar proportioniert: im Diskant hell singend, mit subtilen Echo-Effekten im Bass. Das ist rund und wohl-durchdacht. Nick van Bloss zeigt uns Schumann als einen zaghaften, oft entrückten, vor sich hin sinnierenden Komponisten. Der visionäre Gestus, sein Geplagt-Sein von bösen Geistern, seine Ängste und seine Lust am Vorwärtsdrängen bleibt dagegen verborgen. Die Wechselbäder aus scheu und rigoros, aus kränkelnd und Heißsporn werden hier zu stark auf ein Mittelmaß reduziert. Bei allen pianistischen und musikalischen Vorzügen, die van Bloss hier bietet, bleibt das Gesamtergebnis, bis zum großen Finale, das er mit einer fast tänzerischen Leichtigkeit ausstattet, wo andere ein orchestrales Tutti vorziehen, insgesamt zu einseitig.

(Christoph Vratz)

For this recording, Nick van Bloss selected Schumann's *Kreisleriana* and "Symphonic Etudes". Overall, the Briton employs a rather moderate approach. This means that the contrasts between timid and rigorous and between ailing and hotheaded are too much reduced to a mean value, in spite of all the merits in the touches and in the arioso presentation of the lines. Van Bloss remains true to himself and his approach, and insofar this recording is coherent in itself but, nonetheless, it may be questioned whether it adequately captures Schumann's bubbly and imaginative spirit. (Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Robert Schumann
Klavierwerke Vol. 10:
Allegro op. 8, Sonate op. 11,
Sonate op. 22
 Florian Uhlig
 CD hänssler HC 16081, 2016

Souverän durch feine Gewebe

Vor rund sieben Jahren erschien die erste Folge einer Gesamteinspielung mit Klavierwerken von Robert Schumann. Damals begann Florian Uhlig sein Mammutunternehmen unter dem Zeichen „Schumann und die Sonate I“. Nun, angekommen bei Folge zehn, liegt

die Fortsetzung vor, mit den beiden Sonaten op. 11 und op. 22, dem Allegro op. 8 sowie dem ursprünglichen Finalsatz zu op. 22 – Schumann hatte diesen Satz verworfen, weil er nach etwas Schlichterem gestrebt hatte (sicher auch veranlasst durch Claras Drängen), um so eine Analogie zum ersten Satz herzustellen. Dieser verworfene Schlusssatz erschien erst 1866 im Druck – herausgegeben von Johannes Brahms. Allerdings war diese Edition so fehlerhaft, dass erst die 1981 veröffentlichte Edition als verlässliche Grundlage angesehen werden darf.

Uhlig ist mittlerweile so vertraut mit Schumanns Wohnungen, dass man sich ihm als versiertem Führer jederzeit anschließen möchte. Das zeigt sich schon in dem schülerhaften Allegro op. 8, dem Schumann später selbst kritisch distanziert gegenüberstand und dessen agile Randzonen Uhlig nicht aufs Äußerste ausreizt. Dafür horcht er in die ruhigen Mittelpassagen umso feiner hinein: ein Muster lyrischen, gesanglichen Klavierspiels. Uhlig rundet die Phrasen ab, legt den Fokus immer wieder auf die Mittel- und Bassstimmen – wie auch zu Beginn der fis-Moll-Sonate op. 11. Auch hier könnte annehmen: Wenn Schumann „Allegro vivace“ schreibt, ließe sich das kühner, überwältigender, burschikoser spielen. Ja, aber dann würden die Proportionen, so wie Uhlig sie uns vorführt, nicht mehr stimmen. Wenn er in die lyrischen Passagen vordringt, würde ein schnelleres Grundmaß, ein wilderer Gestus diesen Charakter zerstören. Denn Uhlig behandelt den Flügel delikats und mit größter Zärtlichkeit. So gespielt, kann man erahnen, wie diese Musik zu ihrer Entstehungszeit auf einem historischen Flügel aus den 1830er Jahren geklungen haben mag.

Gleiches gilt auch für den kecken Scherzo-Satz, Allegrissimo, mit dem sphärischen Lento-Intermezzo. Uhlig meidet alles Vordergründige, alle Effekthascherei, er sucht und findet schnell die tieferen Schichten, die in dieser Musik lauern. Das ist eben nicht das Hasardeurhafte, allen Visionen des jungen Enthusiasten zum Trotz.

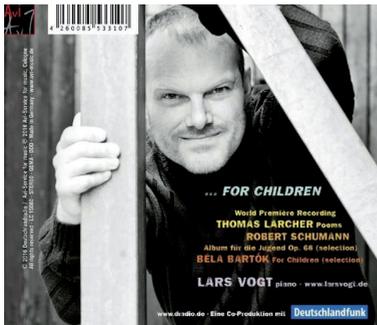
Zu Beginn des Kopfsatzes aus der g-Moll-Sonate muss denn auch Uhlig liefern, Schumann fordert hier ein „So rasch wie möglich“, um dann das Unmögliche zu wollen: „Schneller“ und „Noch schneller“. Florian Uhlig gibt sich zwar dem Taumel hin, aber mit der nötigen Umsicht, um die von Schumann erwünschten Steigerungen bewältigen zu können. Immer setzt Uhlig auf die Transparenz der Stimmen, er präsentiert sie uns als ein zartes, fragiles Gewebe mit vielen Gleichzeitigkeiten, etwa wenn zu der singenden Hauptstimme sich auf einmal eine Zwischenstimme dazu mogelt oder wenn der Bass ironisch kommentiert.

All das klingt auf den ersten Eindruck weder spektakulär noch revolutionär. Uhlig meidet Übertreibungen, sein Schumann ist frei von Karikaturenhaftem, von Fratzigem. Uhlig zeigt uns Schumann als Suchenden,

als einen Künstler, der persönliche, neue Ausdrucksformen sucht und gleichzeitig mit der Form ringt. Die Sonate nach Beethoven war eben auch für ihn ein Projekt von besonderer Herausforderung und bekanntlich mit Hindernissen behaftet

(Christoph Vratz)

In his complete recording, Florian Uhlig has in the meantime stopped at the tenth volume and reached “[Schumann and the Sonata]” for the second time. In this recording, in addition to the Allegro Op. 8, he included the Sonatas in F sharp minor, Op. 11, and in G minor, Op. 22. Uhlig’s playing is neither spectacular nor revolutionary. He avoids exaggerations in a deliberate and style-conscious manner and his Schumann is free from anything caricature-like. But the more profoundly and accurately he listens into these compositions, revealing middle and secondary parts, and the singing parts become the centre of his understanding of Schumann. (Summary by Chr. V., translated by Th. Henninger)



For Children

Larcher (Poems), Schumann (Album für die Jugend – Auswahl), Bartók (For Children – Auswahl)
Lars Vogt (Klavier)
Audio-CD, Avi/Deutschlandfunk 2016

Wenn es denn einen Preis gäbe für die originellste, spannendste, unterhaltsamste, anregendste, vergnüglichste und zugleich zutiefst nachdenklich machende Aufnahme

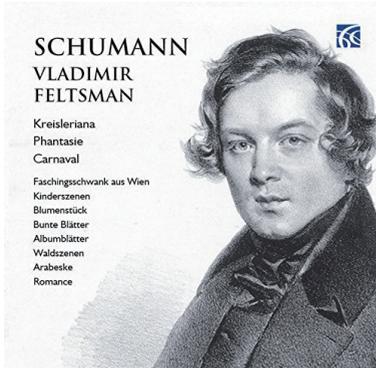
des Jahres 2016 – man müsste ihn unverzüglich dem Pianisten Lars Vogt und seiner „For Children“-Einspielung zuerkennen. Die Auszeichnung für die familiautuglichste Musik käme noch obendrauf. Denn was sich hier hinter dem schlichten Titel „For Children“ verbirgt, ist eine wahre Schatzkiste: Vogt koppelt eine Auswahl von Stücken aus Schumanns Album für die Jugend op. 68 mit einer weiteren Auswahl von Miniaturen, die Béla Bartók „Für Kinder“ geschrieben hat, und mit den „Poems“ des österreichischen Komponisten Thomas Larcher (geb. 1963), die sich im Untertitel als „12 Stücke für Pianisten und andere Kinder“ ausweisen. Wen man mit einem solchen Album erreichen will, beantwortet Lars Vogt selbst in einem im Begleitheft enthaltenen lesenswerten Interview: „Jeden! Es sind Stücke für Kinder, die auch als

Erwachsener unglaublich Spaß machen – zu hören und zu spielen. So ein Reichtum an Poesie, Ausgelassenheit und Ausdruck verschiedenster Art in jeder dieser Kostbarkeiten.“

Diese Stücke, sagt Vogt an anderer Stelle, „haben es verdient, richtig schön eingespielt zu werden, mit aller Ernsthaftigkeit und Zuwendung, wie jedes andere Repertoire auch.“ Genau das macht der Pianist aufs Allerschönste, spürt noch der winzigsten Miniatur aufmerksam und empfindsam nach – die insgesamt 60 (!) Stücke auf dieser CD haben alle einen ganz eigenen Charakter, schaffen der Fantasie große Räume. Wenn der Pianist bei Schumann und den folkloristisch inspirierten Bartók-Stücken weitgehend Bekanntes erfrischend neu vermittelt, sind die zwölf „Poems“ von Thomas Larcher eine richtige Entdeckung. Der Zyklus wurde 2010 bei Vogts „Spannungen“-Festival in Heimbach von Kindern uraufgeführt und erweist jetzt seine große Spannkraft in der CD-Einspielung. Larchers Tonsprache ist anspruchsvoll und avanciert, aber zugleich unmittelbar eingängig, was auch heißt: Leichtes muss nicht naiv daherkommen. Es gibt so hübsche Dinge wie „Frida schläft ein“, wo man gewissermaßen einem Kind beim Einschlafen zuschauen kann, oder „Tritt nicht auf den Regenwurm“, wo der Wurm in seiner ganzen Farbigekeit beschrieben wird. Kurzum: Alles auf dieser CD ist eine wahre Freude für große und kleine Kinder, für große und kleine Pianisten.

(Ulrich Bumann)

There are as many as 60 (!) short pieces represented on this CD: The pianist Lars Vogt couples a selection of pieces from Schumann's Album for the Young and from Bartók's Miniatures "For Children" with the contemporary "Poems" of the Austrian composer Thomas Larcher. Lars Vogt traces even the tiniest miniature with great attention and sensitivity – a real pleasure for big and small children and for big and small pianists. (Summary by U. B., translated by Th. H.)



**Robert Schumann:
Kinderszenen, Arabeske, Blumenstück, Kreisleriana, Faschingsschwank, Waldszene, Fantasie op. 17, Albumblätter, Carnival, Bunte Blätter und weitere Stücke**

Vladimir Feltsman (Klavier)
3 CD Set
Nimbus Alliance 2016

Zwei Besprechungen im direkten Vergleichtwo reviews in a direct comparison

I. Der Pianist Vladimir Feltsman liebt offenbar die großen Herausforderungen, seine Discographie umfasst sechs Alben mit Werken von Johann Sebastian Bach und Aufnahmen der letzten fünf Klaviersonaten Beethovens. Jetzt hat er sich mit Schumann auseinandergesetzt, auf drei CDs mit insgesamt drei Stunden und 45 Minuten Spieldauer. Das Ergebnis ist eine nicht minder große Herausforderung für den Zuhörer, sich auf die extrem subjektive Sicht eines Pianisten einzulassen.

Feltsman, 1952 in Moskau geboren und am Tschaikowsky-Konservatorium ausgebildet, emigrierte 1987 nach mehreren vergeblichen Anläufen in die Vereinigten Staaten. Dort hat er sich eine solide Karriere aufgebaut, auch wenn er vielleicht nicht in der Champions League der Piano-Stars geführt wird. Das mag nicht zuletzt daran liegen, dass er sich in seinem Spiel konsequent jeder Beliebigkeit versagt und den Hörer durchaus vor den Kopf stoßen kann. Nicht umsonst wohl hat er seinen Schumann-Interpretationen zwei Sätze aus den Musikalischen Haus- und Lebensregeln des Komponisten vorangestellt: „Wenn du spielst, kümmer dich nicht darum, wer dir zuhört“ und „Spiele immer, als hörte dir ein Meister zu.“

Bereits die ersten zwei Minuten dieser Schumann-Einspielungen, das Anfangsstück der Kinderszenen, reichen aus, um zu ahnen, was da auf den Zuhörer zukommt. Es ist die pure Übersetzung von Empfindung in Bewegung, eine auf die Spitze getriebene Folge von Beschleunigungen und Tempo-Zurücknahmen – später, im Beginn der großen Fantasie op. 17 beispielsweise, wird dieses unendliche Spiel mit den Rückungen dazu führen, dass man ein Taktgefüge kaum noch wahrnimmt. Solche sehr persönliche Innensicht aufs Werk steht in einem kühnen Kontrast zur klanglichen Nüchternheit, die Feltsman bevorzugt: Da gibt es kei-

nen Pedalnebel, kein aufgesetztes Pathos; stattdessen wird Details akribisch nachgespürt, gewinnen Nebenstimmen an Bedeutung, werden auch massive Klangballungen durchhörbar. Höchstmögliche Virtuosität versteht sich von selbst.

Wie weit der Hörer Feltsmans Schumann-Interpretationen folgen mag, ist gewiss eine Frage des ganz persönlichen Geschmacks. Spannend und diskussionsanregend ist es auf jeden Fall. Und wer nach einem Einstieg in die Schumann-Welt des Pianisten sucht, sollte sich vielleicht den zweiten Satz der *Fantasie* op. 17 anhören: Auftrumpfender Tastendonner existiert hier nicht, statt rauschhafter Äußerlichkeit setzt Feltsman sozusagen auf ein Strahlen, das von innen kommt.

(Ulrich Bumann)

An exciting debate throughout: On three CDs, the pianist Vladimir Feltsman documents his very personal view of Robert Schumann's piano works. He translates feeling into movement and often takes the change of accelerations and tempo reductions to extremes. This rubato playing is in stark contrast to the tonal sobriety which Feltsman prefers. No pedal fog, no artificial pathos, but painstakingly tracing all details, instead. (Summary by U. B., translated by Th. H.)

II. Erzähler mit raschen Wechseln – Im März 2014 hat sich der russisch-amerikanische Pianist Vladimir Feltsman, Sohn einer generationenübergreifend aktiven Musikerfamilie, für mehrere Tage in England in ein Aufnahmestudio verkrochen und dort (nach einer zuvor bereits zugänglich gemachten Einspielung mit dem „Album für die Jugend“) gleich drei CDs mit Klavierwerken von Robert Schumann eingespielt, darunter die *Kinderszenen*, *Kreisleriana*, den *Faschingsschwank*, *Carnaval* und *Waldszenen*.

Feltsman hat im Beiheft einen ausführlichen Einführungstext verfasst (der leider nur in englischer Sprache vorliegt), in dem von einem spezifischen Schumann-Ton spricht, von „Schumann's phantasmagorical, fragmented and unsettling musical world“, von seiner Klaviermusik als eigener Welt mit „very own forms, content an manner of expression“, von Werken, die „his character, temperament and creative imagination“ spiegeln. Das wirkt zunächst sehr allgemein, die Belege, was er damit meint, liefert er auf den CDs.

Feltsman zeigt uns Schumann in allen denkbaren Facetten, unberechenbar, aufrührerisch und kritisch im Umgang mit Traditionen, er zeigt Schumann als Träumer und als Emphatiker, als Solitär, der eine eigene

Sprache pflegt, unberechenbar und tief in der eigenen Fantasiewelt wurzelnd. Nun mag man über die eine oder andere stilistische Umsetzung streiten, etwa gelegentliche Rubato-Verzögerungen, die auch knapper, weniger raumgreifend hätten platziert werden können. Doch Feltsman setzt, etwa in *Kinderszenen* oder in der *Fantasie* gezielt auf dieses Stilmittel, um so klarzumachen: Schumanns Welt lebt nicht über lange Distanzen von einem Grundmetrum, diese Musik ist selbst innerhalb einzelner Sätze, voller Unruhe, voller Drängen und Suchen. Wie subtil er dieses Rubato einsetzt, zeigt gleich das erste Stück der *Kinderszenen*, wenn Feltsman gleich das erste Motiv bei seiner prompten Wiederholung als Echo deutet und dafür mit minimalen Verzögerungswerten arbeitet – so erscheint gleich dieses erste Stück wie eine Erinnerung aus fernen Welten, ein Nachhall, ein Nachklang. Diesen Ansatz für ein Eröffnungstück zu wählen, ist mehr als beachtlich, zumal es keineswegs maniert wirkt. Verhandeln ließe sich auch der Mittelteil der „Wichtigen Begebenheit“, den Feltsman im Tempo zurücknimmt, obwohl die Dynamik hier zulegt. Was zeigt: Feltsman sieht sich als Erzähler, der rasch und jederzeit Stimmen und Stimmungen wechselt. „Der Dichter spricht“... Hört man seinen *Faschingschwank*, so drängt sich unweigerlich Sviatoslav Richter als Vergleichsgröße auf und die Frage: Gibt es einen ‚russischen Schumann‘? Natürlich ist diese Frage Unsinn, vergleichbar bleibt allenfalls der drängende Gestus in den Ecksätzen. Wo Richter noch explosiver, noch radikaler vorgeht, bleibt Feltsman einen oder auch zwei Schritte dahinter zurück. Dennoch hat sein Spiel etwas Mitreißendes, das sich jedoch nicht allein im Virtuosen erschöpft. Feltsman besitzt einen wachen Blick für das Dahinter, für Motive, die sich ankündigen, bevor sie zur Explosion gebracht werden – oder umgekehrt, wenn sie als Nachklang noch einmal zart aufscheinen.

Vladimir Feltsman gelingt es, das Miniaturistische Schumanns in dramaturgisch klug geformten Einheiten abzubilden. Etwa in den „Waldszenen“, deren Gegensätzlichkeit von lyrisch und grell, von zart und aufscheuchend Feltsman in den beiden ersten Stücken mit aller Deutlichkeit herausstellt. Wie behutsam er spielen kann, wie geheimnisvoll, wie nebelhaft andeutend, zeigt sich am Ende der „Einsamen Blumen“, eine Passage, die nahezu Überganglos in die „Verrufene Stelle“ mündet – ein unmittelbarer Zusammenhang zweier Stücke, der so nur selten zu hören ist.

Den Beginn der *Kreisleriana* nehmen Pianisten wie Argerich oder Korstick gewiss forscher, wagemutiger, rigoroser, auch fällt der Kontrast zum zweiten Thema dieses „Äußerst bewegt“ bei Feltsman nicht so deutlich aus, doch gelingt ihm trotz des Verzichts auf Extreme eine geschlossene Darstellung, die nicht verharmlost. Dieser Schumann, so diskussions-

würdig er in einigen Details auch sein mag, gehört nicht in die Schublade des Vergessens. Die Aufnahme ist es jederzeit Wert, für einen genaueren Vergleich mit den Säulen der Diskographie herangezogen zu werden.

(Christoph Vratz)

Here, Vladimir Feltsman has selected a comprehensive Schumann program with several of the most important cycles. Feltsman mostly finds his own sound which is either reflected in smart dramaturgy of the small pieces or in subtle handling of the rubato possibilities. However, such delays are not an end in themselves but part of Feltsman's sophisticated view of Schumann. (Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Robert Schumann:
Orchester- und Kammermusikwerke
zu vier Händen Vol. 4
Klavierduo Eckerle
CD Naxos 8.551377, 2016

Reduziert

Was Silke-Thora Matthies und Christian Köhn im vergangenen Jahrzehnt zu Johannes Brahms geleistet haben, wiederholt nun das

Klavierduo Eckerle bei Robert Schumann: eine Gesamteinspielung all jener Werke, die in Klavierbearbeitungen zu vier Händen vorliegen. Nun ist der Werk-Korpus bei Brahms ungleich größer. In CDs gerechnet handelt es sich um 18 Veröffentlichungen. Dagegen ist der Umfang bei Schumann übersichtlicher.

Nun liegt der vierte Teil dieser Pionier-Edition vor, mit der zweiten Sinfonie im Zentrum, die Robert und Clara für Klavierduo eingerichtet und im Jahr 1849 veröffentlicht haben. Es folgen die beiden Overtüren zu *Genoveva* und zu Shakespeares *Julius Cäsar*. Bearbeitet wurden sie von Robert Pfretzschner bzw. Woldemar Bargiel, in beiden Fällen hat Schumann revidierend eingegriffen. Das Programm wird beschlossen durch eine anonyme Bearbeitung des Konzertstücks für vier Hörner und Orchester op. 86. Bei auf die zweite Sinfonie handelt es bei dieser Produktion um Ersteinspielungen.

Die Frage, inwieweit diese Klavier-Fassungen lediglich Surrogate darstellen oder ob sie einen eigenen künstlerischen Stellenwert besitzen, kann und soll hier nicht erörtert werden – fest steht allerdings, dass hier Details hörbar werden, die im Orchesterverbund gern verloren gehen, zumal wenn die Pianisten so klar und transparent spielen wie das Klavierduo Eckerle. Das liegt auch an der behutsamen Pedalisierung, die eine gute Durchhörbarkeit der einzelnen Stimmen garantiert.

Heikel bei diesen Bearbeitungen sind oft die Tremoli, die, im Original von Streichern gespielt, einen eigenen Klangeffekt erzielen, mal als teppichartig untermalende Fläche, mal als eigener dramatischer Impuls. Hier zeigt die Aufnahme eine gewisse Zurückhaltung. Schon nach der langsamen Einleitung im ersten Satz, wo Schumann ein „Energisch, lebhaft“ vorgibt, übt das Eckerle-Duo eine gewisse Zurückhaltung, als wolle es die sinfonischen Maße bewusst aufs Kammermusikalische reduzieren. Man braucht nur die Coda als Beispiel heranzuziehen: Bei allem Schwung hätte dieser Abschnitt noch mehr „orchestrale“ Größe und ein Mehr an Verve vertragen können. Auch das Scherzo bleibt, vor allem in seinen dynamischen Extrembereichen, eher sanft. Das elfenartige Huschen gerät nicht richtig geheimnisvoll, den Tutti-Ausbrüchen geht stellenweise das Überwältigende verloren. Da sich ein ähnlicher, offenbar von den Pianisten bewusst gewählter Ansatz auch im Finale findet, entpuppt sich schließlich der dritte Satz als der schlüssigste – innig und mit singendem Ton spielen Mariko und Volker Eckerle dieses „Langsam“.

Bei den drei folgenden Stücken erhärtet sich der Eindruck, dass insgesamt mehr Ausdruckswille und Risiko diese Aufnahme aufgewertet hätten. Das Unbedingte von Schumanns Kunst wird offenbar bewusst zurückgenommen, besonders in den Ecksätzen des Hörner-Konzertstücks. So gespielt, wirken diese Werke tatsächlich eher nach Bearbeitungen, und so sollen sie ja – vom häuslichen Gebrauch im 19. Jahrhundert abgesehen – nicht unbedingt klingen. Man ziehe nur die Brahms-Edition als Vergleich heran. Schumanns visionärer Geist vermittelt sich, auch im Gegensatz zu den zuvor veröffentlichten Folgen dieses besonderen Aufnahme-Projekts, bei dieser CD nur teilweise.

(Christoph Vratz)

In its complete recording of Schumann's orchestral and chamber music works for piano four hands, the Eckerle Duo has reached volume four: with Symphony No. 2 as the focus and two Overtures and the Concert Piece for Four Horns as additional works. This recording is, however, only partially convincing, for instance, through the extremely transpar-

ent playing of the two pianists who harmonise with each other perfectly. What is lacking is the last fire, the listener misses the visionary spirit which is inherent to Schumann's works and which, here, has been domesticated too strongly for the benefit of beautiful sounds. (Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Schubert: Winterreise (D 911)

Version Prégardien/Gees unter Berücksichtigung eines historischen Konzertes von Julius Stockhausehn und Clara Schumann (1862)
CD P.Rhéi, 2016

Im Folgenden ist von Franz Schuberts „Winterreise“ die Rede. Was nun aber hat dieser Liederzyklus mit Robert Schumann zu tun? Unmittelbar nichts, um es unumwunden zu sagen, wohl aber mit

seiner Frau Clara. Dazu ein Blick zurück in vergangene Zeiten mit ihren damals gültigen Musizierbedingungen.

Die derzeit so dominante „historische Aufführungspraxis“ ist streng (mitunter leicht überstreng) darum bemüht, Werke angemessen aus ihrer Entstehungszeit heraus zu verstehen und sich von geschmäckerlichen Interpretationen jüngerer Epochen abzusetzen. Dies gilt namentlich für Kompositionen des Barockzeitalters; Nikolaus Harnoncourt war da einer der ersten Pioniere. Seine gleichgesinnten Nachfolger sind mittlerweile kaum noch zu zählen. Diese Entwicklung hat auch in der Aufführung romantischer Werke Spuren hinterlassen. So sang der Counter-Pionier Jochen Kowalski zu Beginn seiner Karriere Lieder des 19. Jahrhunderts (u.a. Schumann), dirigierte Rene Jacobs vor einigen Jahren Gioachino Rossinis „Tancredi“. Manchmal sind nur bedingt wahrnehmbare Details zu beobachten wie etwa die Verwendung der Ophikleide (statt einer Tuba), so vor einiger Zeit bei einer Kölner Aufführung des *Benvenuto Cellini* von Hector Berlioz geschehen.

Mitunter geht es bei „Vergangenheitsbewältigung“ auch um die Rekonstruktion fragmentarisch überlieferter Werke wie Gustav Mahlers zehnter Sinfonie. Dass die Vervollständigung des dritten Aktes von Alban Bergs Oper *Lulu* durch Friedrich Cerha durchaus nicht der Weisheit letzter Schluss sein muss, bewies vor längerem eine Hamburger Neuin-

szenierung des Werkes, wo die Leerstellen des Originals durch das Violinkonzertes des Komponisten („Dem Andenken eines Engels“) requiemartig ausgefüllt wurden.

Doch auch die Darbietungen vollständig überlieferter Werke haben Metamorphosen durchlaufen. So kam jüngst eine interessante Aufnahme von Franz Schuberts Streichquartett *Der Tod und das Mädchen* mit der Geigerin Patricia Kopatchinskaja und dem Saint Paul Chamber Orchestra heraus. Hier wurde nicht nur durch die erweiterte Besetzung das Klangvolumen (dezent) erweitert, man integrierte darüber hinaus in die Satzpausen historische und zeitgenössische Werke, welche sich gleichfalls mit dem Thema Tod auseinandersetzen (John Dowland, Carlo Gesualdo, György Kurtág). „Schuberts Quartett ist eine sehr einsame und verzweifelte Darstellung des Todes. Hört man es vor dem Hintergrund von Grabesgesängen und Klageliedern aus anderen Jahrhunderten, wird die Perspektive verändert“, so einer der mitwirkenden Musiker.

Ein anderes Schubert-Werk, welches trotz seiner nach heutigem Verständnis eindeutigen Geschlossenheit immer wieder zu „Kommentaren“ herausfordert, ist der *Winterreise*-Zyklus. So schrieb Hans Zender eine „komponierte Interpretation für Tenor und kleines Orchester“. Das Werk wurde 1993 von Christoph Prégardien uraufgeführt. Sein Sohn Julian, ebenfalls lyrischer Tenor, tritt in seine Spuren. Er ist ein intellektuell hoch motivierter Spurensucher im Bereich der Musikgeschichte. Zusammen mit dem Pianisten Michael Gees hat er sich akribisch mit der Aufführungsgeschichte der *Winterreise* auseinandergesetzt und eine Version entwickelt, welche er am 28. November 2015 im Festsaal des Klosters Muri (Schweiz) vorstellte. Das Konzert wurde mitgeschnitten und ist jetzt auf einem CD-Doppelalbum greifbar. Der etwas kryptisch anmutende Name des Labels P.Rhéi erklärt sich aus dem Begriff „pantarrhei“ („alles fließt“). Das accent aigu auf dem Buchstaben „e“ scheint ein koketter Verweis auf den Nachnamen des Sängers zu sein.

Ähnlich wie bei seiner Erarbeitung von Robert Schumanns *Liederkreis* mit der Sopranistin Anna Lucia Richter, wo der Liederzyklus nicht nur mit Fremdkompositionen (Johannes Brahms, Benjamin Britten) angereichert, sondern auch von musikalischen Improvisationen über Texte Joseph von Eichendorffs zäsiert wird, wagt Michael Gees zusammen mit Julian Prégardien bei der *Winterreise* „eine individuelle Gestaltveränderung“. Die Geschlossenheit des Werkes wird aufgebrochen und kommentarhaft erweitert. Eine solch intellektuelle Dramaturgie kannte das 19. Jahrhundert zwar nicht, aber es gab vielfache Anpassungen an den Zeitgeschmack. Der fundierte Booklettext von Martin Günther liefert zu diesem Thema viele Details. An dieser Stelle mag es genügen zu sagen, dass das Konzertpublikum von damals das salonhaft Gefällige schätzte

und zudem möglichst viel Abwechslung erwartete. Ein nahezu abendfüllender Liederzyklus wäre also kaum akzeptiert worden. „Die künstlerische Programmgestaltung balancierte letztlich auf einem schmalen Grat zwischen persönlichem Sendungsbewusstsein und unterschiedlicher Publikumerwartung“ (Martin Günther).

Dieser Tatsache trug auch der renommierte Bariton Julius Stockhausen (1826-1906) Rechnung, welcher namentlich im Liedbereich Karriere machte. Bereits während seines Studiums beschäftigte er sich mit der *Winterreise*, aber eine zyklische Aufführung wagte er zunächst nur mit der *Schönen Müllerin* (1856 in Wien), freilich auch nicht in „reiner“ Form. Und bei seinen vielen Auftritten mit Clara Schumann mochte das Publikum die berühmte Pianistin ohnehin nicht lediglich als Begleiterin, sondern auch als Solistin erleben. So wurden in „Müllerin“-Aufführungen beispielsweise Ludwig van Beethovens „Mondschein“-Sonate oder auch Balladen Fryderyk Chopins eingestreut.

Was die *Winterreise* betrifft, ist auf die „Zweite Soirée“ der beiden Liedinterpreten am 27. November 1862 im Wörmer'schen Concert-Saal Hamburgs besonders hinzuweisen. Auf dem Plakat (abgebildet im CD-Booklet) wird übrigens zunächst Clara Schumann genannt, sicher nicht aus purer Höflichkeit, sondern als Reverenz an ihren künstlerischen Status. Ihre Solobeiträge im genannten Konzert waren eine Bach-Gavotte, zwei Scarlatti-Sätze sowie Lieder ohne Worte von Felix Mendelssohn. Am Anfang stand Robert Schumanns Klavierquintett opus 44. Aus der *Winterreise* wurden lediglich zwei Gruppen zu je vier Liedern geboten, allerdings nicht in der originalen Chronologie und darüber hinaus mit der Überschrift „Reisebilder“ versehen. Ein solches Programm wäre heute kaum noch denkbar, aber die damalige Werkzusammenstellung zeigt, dass „Musikgeschichte mehr ist als eine Geschichte großer autonomer Meisterwerke“ (Martin Günther).

Julian Prégardien und Martin Gees rekonstruieren das historische Hamburger Konzert nicht einfach, reflektieren aber seinen ungewöhnlichen Charakter. Solo spielt Gees zwar auch ein Lied ohne Worte (opus 102,5), ansonsten aber drei von Domenico Scarlattis kurzen Klaviersonaten (K 11, K 513, K 67), deren Klangstil sich in die Liedfolge bestens einpasst. Darüber hinaus gibt es diverse Improvisationen des Pianisten, deren retrospektiver Stil es sogar zulässt, dass sie attacca mit den umgebenden Liedern verbunden werden. Die finale Nummer der Einspielung bildet Schuberts melodramatisch konzipierter „Abschied von der Erde“, ein tief berührendes Werk.

Der interpretatorische Rang der *Winterreise* von Prégardien/Gees ist nichts weniger als sensationell. Der Pianist erweist sich als äußerst feinfühligster Begleiter und besticht mit – man möchte sagen – melancholi-

scher Nachdenklichkeit. In „Gute Nacht“ erlaubt er sich eine individuelle Agogik und wartet mit eindringlichen dynamischen Steigerungen auf. Auch in der Folge führen Akzentuierungen immer wieder zu neuer Sinngebung. Die Tenorstimme von Julian Prégardien ist eine dezidiert lyrische, was seinem Singen etwas sehr Fließendes gibt. Sein Organ ist freilich auch zu enormen dramatischen Steigerungen fähig und überrascht in „Gefrorene Tränen“ mit einer äußerst substanzreichen Tiefe. Hier und da schmückt der Sänger melodische Linien mit Verzierungen aus. Fesselnd, mehr noch: beklemmend ist Perigordiens Fähigkeit, variable Stimmungen präzise zu suggerieren, wie man es so anderswo kaum gehört hat. Dabei sind es oft nur minimale Veränderungen etwa des Timbres wie die zunehmende Fahlheit in der zweiten Strophe des „Lindenbaums“. Vieles bei dieser *Winterreise* hört man wie neu. Eine außerordentliche Aufnahme. Weitere Einspielungen stehen zu erwarten.

(Christoph Zimmermann)

Franz Schubert's song cycle *Winterreise* (Winter Journey) is known today only in its complete form without caesura. In the 19th century, however, different conditions for reception prevailed and tastes were different. Large-scale works were often presented in excerpts only. The prototype of the *Winterreise* was a concert performed by the baritone Julius Stockhausen and Robert Schumann's wife Clara in Hamburg in 1862. Only two selection groups were then offered (under the title of "Travel Pictures") within the framework of a mixed programme. This principle is now varied in a contemporary fashion by Julian Prégardien and Michael Gees. An interesting alternative.
(Summary by Chr. Z., translated by Th. H.)



Maureen Forrester. Berlin 1955–1963

Piano: H. Klust · M. Raucheisen ·

F. Schröder

Bach | Brahms | Britten | Barber | Franck

| Haydn | Loewe | Mahler | Poulenc |

Schubert | Schumann | Wagner

audite · Deutschlandradio Kultur

3 CDs. 21.437, LC 04480, 2016

Sie trat in den größten Sälen der Welt mit den berühmtesten Dirigenten ihrer Zeit auf und hinter-

ließ eine beeindruckende Diskografie. Dennoch wurde sie außerhalb ihres Heimatlandes Kanada kaum populär, blieb eher ein Geheimtipp unter Spezialisten. Sie gehörte zu dem kleinen Kreis von Altistinnen, die nach 1945 überhaupt zur Verfügung standen. Da es im Bereich der Oper nur wenige und vor allem nur wenig dankbare Rollen für das Altfach gibt, konnte Maureen Forrester hier auch kaum internationalen Ruhm erlangen. Sie verlegte sich wesentlich mehr auf den Konzertsaal und das Klavierlied, wo sie ihre künstlerische Heimat sah.

Die vorliegende CD-Box aus der Reihe »Legendary Recordings« mit zum Teil gänzlich unbekanntem Aufnahmen bündelt nun erstmals Forresters weit gefächerte Aktivitäten im Bereich des Klavierlieds im vollen Umfang. Produziert wurden sie ursprünglich vom Berliner RIAS in den Jahren 1955 bis 1963. Unter den drei Klavierbegleitern Hertha Klust, Felix Schröder und Michael Raucheisen ragt letzterer in zweifacher Hinsicht heraus: Nicht nur zählen die Aufnahmen mit ihm zu Forresters frühesten überhaupt, sie dokumentieren darüber hinaus auch die geradezu legendäre Zusammenarbeit zwischen den beiden Künstlern, die der Sängerin zur endgültigen Perfektion ihrer Stimme verhalf.

Die Bandbreite der Lieder spiegelt das umfangreiche Repertoire der Altistin wider, reicht es doch von Komponisten wie Johann Wolfgang Franck und Carl Philipp Emanuel Bach über Joseph Haydn, Carl Loewe, Franz Schubert, Robert Schumann, Richard Wagner, Johannes Brahms und Gustav Mahler bis hin zu Forresters Zeitgenossen Francis Poulenc, Samuel Barber und Benjamin Britten. Dabei widmet sich die Sängerin auch relativ unbekanntem Bereichen, spart bei den zentralen Liedkomponisten gerade deren gängigste Werke aus. Im Falle Robert Schumanns fällt ihre Auswahl gerade auf die damals unpopulären, weitgehend verschmähten späten Lieder. Neben einigen Nummern aus dem Jugendalbum op. 79, aus op. 25 und op. 64 legt Forrester eine ergreifende Interpretation der doch selten eingespielten *Gedichte der Königin Maria Stuart* op. 135 vor, kongenial von Michael Raucheisen begleitet. Noch ungewöhnlicher wird die Einspielung dadurch, dass Forrester die Texte nicht in der von Schumann verwendeten deutschen Übersetzung singt. Sie debütierte mit dem Stuart-Zyklus seinerzeit in Paris und hatte als Reverenz an das dortige Publikum John Newmark gebeten, die französischen bzw. lateinischen Originaltexte zu suchen, wie das ebenso umfangreiche wie aufschlussreiche Booklet verrät. Den Anforderungen der doch so unterschiedlichen Lieder wird Forresters tiefe, dunkel getönte und angemessen timbrierte Kopfstimme gerecht. Wärme in Klangfarbe und Tongebung, expressive Schönheit der Linienführung, absolut saubere Intonation und verständliche Artikulation, dazu ein solides technisches Fundament: so erlebt man manches Lied aus neuer Perspektive. Kleine

Ungenauigkeiten und Textfehler sind den nicht optimalen Aufnahmebedingungen im RIAS-Studio geschuldet, von denen das Booklet berichtet. Der Wert aller Interpretationen wird dadurch in keiner Weise angetastet: Eine Box, die in die Sammlung eines jeden Freundes von Klavierliedern gehört!

Gerade wurde dieses Porträt mit einem International Classical Music Award (ICMA) in der Kategorie »Historical Recording« ausgezeichnet.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

This portrait recently won an *International Classical Music Award (ICMA)* in the category „Historical Recording“.

Maureen Forrester appeared on stage of the world's largest concert halls, together with the most famous conductors of her time. She belonged to the small circle of alto singers that were even available after 1945.

The CD Box at hand – from the series „Legendary Recordings“ – contains some entirely unknown recordings and was originally produced between 1955 and 1963 by the radio station RIAS in Berlin. Among the three accompanying pianists Hertha Klust, Felix Schröder and Michael Raucheisen, the latter is certainly the most outstanding. The spectrum of lieder is a testimony to the alto singer's extensive repertoire: It ranges from composers such as Wolfgang Franck and Carl Philipp Emanuel Bach, through Joseph Haydn, Carl Loew, Franz Schubert, Robert Schumann, Richard Wagner, Johannes Brahms and Gustav Maler, to Forresters contemporaries Francis Poulenc, Samuel Barber and Benjamin Britten.

Forresters deep falsetto with her appropriately dark timbre in every respect meets the demands of these many different songs. A box that should not be absent from the collection of any friend of piano songs!

(Summary of I. K.-O., translated by F. O.)



LIEDER Ullmann . Schumann

Robert Schumann: Aufträge, Röslein, Suleika, Aus den östlichen Rosen, Liebeslied, Wilhelm Meister, Gedichte und Requiem opus 90, Victor Ullmann: Sonette aus dem Portugiesischen, Six Sonnets de Louise Labé

Christina Landshamer (Sopran), Gerold Huber (Klavier)

CD Oehms Classics (2015)

Wie ein Liederprogramm am einprägsamsten gestalten? Ein

Komponist oder mehrere, mit oder ohne thematischem Faden, heiter oder schwermütig oder eine möglichst reiche Mixtur an Stimmungen? Schließt individuelles Timbre eines Interpreten bestimmtes Repertoire womöglich aus? Bei Christina Landshamer sind kritische Vorabüberlegungen nicht ganz unangebracht. Die aus München gebürtige Künstlerin verfügt über einen leichten Sopran, dessen kristalliner Schimmer bei der Oper gut für das Soubrettenfach taugt. In der Tat sang sie noch 2015 Webers *Freischütz*-Ännchen in Dresden. Die Entwicklung einer Stimme lässt sich freilich nicht verbindlich vorhersagen. Bei Anna Netrebko, der umjubelten Primadonna unserer Tage, konstatiert man beispielsweise seit einiger Zeit den Zuwachs einer dezidierten Mezzofarbe. Noch gleicht der Gesang von Christina Landshamer bildlich gesprochen dem Flug einer „leichtbeschwingten Taube“, wie es in Schumanns „Aufträge“ heißt. Auch das feingliedrige Spiel von Gerold Huber trägt zu dem reizvollen Eindruck dieses Liedes bei.

Die Sopranistin hat den vielgefragten Pianisten 2013 kennengelernt und mit ihm (sowie dem Tenor Maximilian Schmitt) auch ihr Debüt bei der Schubertiade 2016 in Schwarzenberg bestritten. Bei dieser Gelegenheit demonstrierte sie ihr besonderes Faible für Lieder am Rande des traditionellen Repertoires. Das spiegelt sich auch in der vorliegenden CD, welche Kompositionen von Schumann mit solchen von Viktor Ullmann kombiniert.

Der 1898 im polnischen Cieszyn geborene Komponist war ein Anhänger der Schönberg-Schule. Nachdem er sich in Prag niedergelassen hatte, leitete er zusammen mit Alexander Zemlinsky das Neue Deutsche Theater. Später lebte er einige Jahre in Stuttgart, von wo er wegen der aufkommenden Judenfeindlichkeit aber wieder zurück nach Prag ging und am Tschechischen Rundfunk tätig war. Der Versuch einer Auswanderung scheiterte. Von den Nationalsozialisten wurde er zunächst nach Theresienstadt,

dann nach Auschwitz deportiert und 1944 ermordet. Seit den siebziger Jahren erinnert man sich wieder an sein Schaffen, vor allem die Oper *Der Kaiser von Atlantis* hat sich etablieren können. Lieder bilden indes nur einen kleinen Teil in Ullmanns Oeuvre. Christina Landshamer lernte viele von ihnen während ihres Münchner Studiums in der Liedklasse von Konrad Richter kennen, einem Bewunderer des Komponisten.

Anders als Schumann schildern die von Ullmann benutzten Texte Liebesverlangen und Liebesehnsucht aus weiblicher Perspektive. Da sind zum einen *Drei Sonette aus dem Portugiesischen*. Die Gedichte stammen von Elizabeth Barret-Browning, wurden 1850 veröffentlicht und ein halbes Jahrhundert später von Rainer Maria Rilke ins Deutsche übertragen. Ullmanns hier stark dissonante Musik lässt den Einfluss Schönbergs deutlich erkennen. Bei den *Six Sonnets de Louise Labé*, welche zurück ins Zeitalter der Renaissance führen, waltet eine mildere Tonsprache. Die hochemotionalen Texte müssen zu ihrer Zeit provokativ gewirkt haben. Heute weiß man solch expressionistische Vorgriffe zu würdigen. Für Christina Landshamer ist dieser Zyklus jedenfalls zu einer „Herzensangelegenheit“ geworden. Tatsächlich scheinen sich diese gefühlsbohrenden Lieder günstig auf die Interpretation auch von Schumanns Kompositionen ausgewirkt zu haben. In den *Liedern und Gesängen aus Goethes Wilhelm Meister* bleibt die Kindfrau Mignon, so wie sie Christina Landshamer in lichte Töne kleidet, eine zwar noch leicht pubertierende Figur; das seelische Leiden muss man sich manchmal etwas hinzudenken. Dennoch gerät die vokaltechnisch makellose Widergabe herzbewegend, zumal Gerold Huber die Sängerin mit subtil schattierendem Spiel auf Händen trägt. Das „wünscht‘ ich bekümmert beiden im Herzen uns den Tod“ („Der schwere Abend“ in den komplett gebotenen *Sechs Gedichten und Requiem* op. 90) glaubt man jedenfalls einschränkungslos.

(Christoph Zimmermann)

Christina Landshamer counts among the particularly pleasing representatives of the younger generation of singers and has an especially strong commitment to the realm of art songs. The fact that the artist was able to secure a piano accompanist such as Gerold Huber can be seen as a distinction. On her latest CD, she combines Schumann and Viktor Ullmann, which is certainly charming due to the very narrative perspective of the songs (woman versus man). Although Christiana Landshamer's bright timbre may have reached its limits in expressing the depth of suffering, her interpretations are still strongly convincing and leave a long-lasting impression. (Summary by Chr. Z., translated by Th. H.)



**SCHUMANN: Dichterliebe,
Fünf Lieder opus 40, Der arme Peter,
Belsazar u.a., Tragödie opus 64,3**
Mauro Peter (Tenor),
Helmut Deutsch (Klavier)
CD Sony (2016)

Zwei Besprechungen im direkten Vergleich/two reviews in a direct comparison

I. Im vergangenen Jahr erinnerte man sich nicht zuletzt an den vor 50 Jahren verstorbenen Fritz Wunderlich. Immer wieder stellt sich

die Frage, ob dieser Ausnahmesänger einen wie auch immer gearteten Nachfolger gefunden hat. Das jugendlich maskuline Timbre mit dem metallischen Höhenglanz wird Wunderlichs individuelles Markenzeichen in jedem Falle bleiben, aber seine bis 1953 zurückreichenden Aufnahmen zeigen durchaus, dass kein Meister vom Himmel fällt, dass es in jeder Sängerkarriere qualitative Entwicklungsstufen gibt. Mit Blick auf Mauro Peter soll diese Anmerkung mitnichten „entschuldigend“ verstanden werden, vielmehr ist mit höchstem Respekt zu konstatieren, wie weit es der junge Schweizer Tenor bereits gebracht hat.

In seinem Opernrepertoire dominiert im Moment Mozart, was mit der Selbsteinschätzung des Künstlers harmoniert. „Ich bin Lyriker im Herzen“ sagte er in einem Interview vor drei Jahren. Dieses entstand im Zusammenhang mit einem Konzert, welches die Abschlussprüfung seiner Ausbildung an der Münchner Musikhochschule bildete. Bei dieser Gelegenheit interpretierte er, von seinem Lehrer Helmut Deutsch begleitet, Schumanns *Dichterliebe*. Dieser Zyklus bildet nun auch den Auftakt zu seiner bereits dritten Solo-CD. Das ist wahrlich keine Selbstverständlichkeit bei einem Sänger, welcher im Grunde noch am Anfang seiner Karriere steht.

Ein metallisch gließendes Organ wie das von Fritz Wunderlich nennt Mauro Peter (noch) nicht sein eigen, eine solche Farbe wird ihm unter Umständen auch gar nicht zuwachsen. Dafür attestiert man dem Sänger, „Sonne in der Stimme“ zu haben. Da fragt man sich leicht skeptisch, wie das zu dem jetzt aufgenommenen Schumann-Programm passt. Im Anfangslied der *Dichterliebe* wird zwar der „wunderschöne Monat Mai“ besungen, doch der Ich-Erzähler des Heinrich-Heine-Textes sehnt sich mit Tränenfluten zuletzt doch in ein „tiefes Grab“ hinein, weil eine zutiefst erhoffte Liebe nicht Realität wurde. Diesen Trauertönen trifft Mauro

Peter auch mit seinen Mitteln. Ein lyrisches, leises Lied wie „Hör' ich das Liedlein klingen“ kommt seiner Stimme sicher besonders entgegen, andererseits findet er – fraglos unterstützt durch Helmut Deutsch – selbst für bohrenden Schmerz gebührenden Ausdruck. Mauro Peter legt es nicht auf pathetische Vokalgebärden an, sondern setzt auf leise Details, sowohl im melodischen Fluss als auch beim Wort. Im eben genannten Lied macht beispielsweise der leicht geschärfte R-Konsonant bei „zer-springen“ nachdrücklich Wirkung.

Auch das mittlere Lied von Opus 48 beeindruckt trotz oder gerade wegen der Ausdrucks-Dezenz. Es erzählt davon, dass ein zu widerspruchslosem Gehorsam verpflichteter Soldat seinen besten Freund standrechtlich erschießen muss. Bei Mauro Peters Interpretation können einem durchaus die Tränen kommen. In anderen Liedern geht es nicht gar so brutal zu, aber das Schicksal des „Armen Peter“, für den „das Grab der beste Platz“ ist, wirkt düster genug. Mauro Peters Gesang vermag Hintergründigkeit und Trauer angemessen zu mobilisieren. Das ungemein filigrane Accompagnement von Helmut Deutsch hilft ihm dabei.

Mit *Tragödie* op. 64 endet die tragisch verschattete Schumann-CD geradezu programmatisch. Den Liebenden im zweiten Lied dieses kurzen Zyklus ist auf Erden kein Glück beschieden, am Ende sind sie „gestorben, verdorben“ (die gleichen Worte finden sich übrigens im Finale von Engelbert Humperdincks Oper *Königskinder*). Im letzten Lied bleibt ein anderes Liebespaar zwar am Leben, doch sitzt es an einem Grab, und beide „weinen und wissen nicht warum“. Solche Texte (sie stammen einmal mehr von Heine) wollen mit zarter Geste und ohne schwerlastige Trauer dargeboten sein. Mauro Peter und Helmut Deutsch gelingt dies vorbildlich.

(Christoph Zimmermann)

The Swiss tenor Mauro Peter is one of the high hopes within the younger generation of singers, not least in the realm of art songs. His former teacher Helmut Deutsch now serves as a permanent piano accompanist, which corresponds to a distinction for Peter. The latest CD recording of the two focuses on melancholy Schumann songs, something which could actually have been at odds with Mauro Peter's voice, otherwise described as sunny. Still, these interpretations are perfectly credible.

(Summary by Chr. Z., translated by Th. H.)

II. Ursprüngliches Leuchten – Schwierig sind sie, die obersten Töne im ersten Lied von Schumanns *Dichterliebe*, die Höhen bei „aufgegangen“ und in der zweiten Strophe bei „Verlangen“. Sie wollen laut und deutlich gesungen sein, Forte, aber nicht gellend – und prompt lauert die Gefahr, dass diese Töne ausscheren und sich unorganisch absetzen von den zarten Linien im „wunderschönen Monat Mai“.

Nun hat der junge Schweizer Tenor Mauro Peter diesen Zyklus aufgenommen – an der Seite seines Mentors Helmut Deutsch. Bleiben wir zunächst beim Pianisten. Deutsch, einer der Erfahrensten seines Faches, hat die *Dichterliebe* im Konzert wohl ungezählt oft, im Studio zumindest an der Seite von Josef Protschka (1988) und Bo Skovhus (1996) gespielt. Jetzt also ein weiteres Mal mit Mauro Peter. Wer nun Routine vermutet, geht fehl. Deutsch taucht diese Musik in sanft schimmernde Farben, jedes Auftrumpfen oder gar Übertrumpfen liegt ihm fern, stattdessen bereitet er dem Sänger einen goldenen Teppich – insbesondere durch die vielen Piano-Abstufungen. Jedes Staccato, jedes Legato ist genau überlegt und doch sensibel dem Vortrag des Sängers angepasst.

Überhaupt stehen die kleinen Dinge hier im Vordergrund. Denn auch Mauro Peter meidet alle überbordenden Effekte oder imaginäre Ausrufezeichen. Wenn er etwa im vierten Lied das „wenn ich küsse deinen Mund“ singt, verzichtet er gezielt auf alles Opernhafte. Von einem Ausbruch, wie ihn einst Lotte Lehmann an der Seite Bruno Walters wagte, sind wir hier weit, weit entfernt. Peter zeigt uns die *Dichterliebe* als eine Art Innenschau. So deutet er auch das fünfte Lied von der getauchten Seele wunderbar zurückgenommen, fast als eine Art Traum, ohne künstliche Aufladung, ohne eine dramatische Atmosphäre aufkommen zu lassen – fast volksliedhaft. Das „hauchen“ klingt nicht quetschig, schert nicht aus, und erst beim „Das Lied soll schauern und beben“ offenbart Peter den zweiten Boden: die Hoffnung wird nun zur schmerzhaften Erinnerung.

Es gäbe noch eine Reihe weiterer Beispiele: Das „Im Rhein, im heiligen Strome“ etwa deutet Peter nicht cathedralengroß, sondern eher als eine betrachtende Reflexion, darin übrigens ähnlich Hans Hotter, der in seiner Aufnahme von 1954 seiner Bassstimme ebenfalls ein gesundes Maß an Zurückhaltung auferlegte. Auch beim „Ich grolle nicht“ verzichtet Peter auf die große Geste. Hier zeigt sich – einmal mehr – die symbiotische Allianz mit Helmut Deutsch, der die Bassoktaven der linken Hand nicht aggressiv in die Tasten bohrt, sondern als Rundung des weiten Tonraums betrachtet, nicht als prunkendes Gegengewicht zur Stimme, sondern als deren ergänzendes Pendant.

Wer also all diese Stellen stürmischer, enthusiastischer erwartet, wird mit dieser neuen Aufnahme seine Probleme haben. Es gibt genügend Sänger,

die die „Dichterliebe“ als „drame en miniature“ begreifen, Mauro Peter zählt eher zu jenen, die sich zurücknehmen, um dadurch den Kern dieser Lieder in ihrer ganzen Natürlichkeit umso eindringlicher erscheinen zu lassen. Ergänzt wird das Programm um die fünf Lieder op. 40, die dreiteilige *Tragödie* op. 64, Nr. 3 sowie ausgewählte Werke nach Heine-Vorlagen, darunter die *Belsazar*-Ballade op. 57.

Mauro Peter hat, nach einem Schubert-Album, nun bereits zum zweiten Mal seine Qualitäten als Liedsänger bewiesen – und gleichzeitig seine persönliche Ästhetik des Singens offenbart. Gestalten heißt bei ihm, darin übrigens Christian Gerhaher nicht unähnlich, die eigenen Mittel zu reduzieren, um die Werke ganz in ihrer ursprünglichen Gestalt leuchten zu lassen.

(Christoph Vrtz)

This is the first recording of Schumann's *Dichterliebe* (A Poet's Love), in addition to other songs after texts by Heine, by the young Swiss tenor Mauro Peter together with Helmut Deutsch. Peter turns these songs not into operas shrunk to song format but holds back his creative means in a targeted manner to let in this way the core of these miniatures appear in all their naturalness even more strongly. In this undertaking, Helmut Deutsch is an ideal partner of his who equally shuns any showing off. By doing so, these songs become intimate confessions with numerous small nuances. (Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Robert Schumann:

Sinfonie Nr. 2 op. 61,

Sinfonie Nr. 4 op. 120

Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Antonio Pappano
CD ica classics ICAC 5139, 2016

Unausgeglichen

Italienische Orchester, die außerhalb der Oper regelmäßig für Furore sorgen? Da müsste man schon eine Zeit lang überlegen. Die

derzeit einzige feste Größe ist das Orchestra dell'Academia Nazionale di Santa Cecilia, das seit 2005 von Antonio Pappano geleitet und in dieser Zeit zu einem internationalen Klangkörper mit hohem Qualitätsanspruch geformt wurde. Neben Aufnahmen mit Sinfonischem von Tschaiakowsky und Dvorák sind nun die Sinfonien zwei und vier von Robert Schumann erschienen, live aufgezeichnet im November 2012 (op. 61) und November 2010 (op. 120). Die Aufnahmequalität beider Werke ist nicht gleich, aber ähnlich. Bei der Vierten klingt das Orchester eine Spur präsenter, unmittelbarer, insgesamt aber bleibt die Differenzierung der einzelnen Stimmen etwas auf der Strecke. Das Klangbild neigt zum Pauschalen, gerade im Tutti.

Pappano hat den Italienern den Weg zu einer historisch informierten Aufführungspraxis gewiesen – soweit das bei modernen Instrumenten überhaupt gehen mag. Dabei setzt der Italiener auf ein vibratodiertes Spiel und auf einen pointierten Einsatz der Bläser, doch bleibt er dabei insgesamt hinter den Möglichkeiten zurück, wie sie etwa ein Vergleich mit den Einspielungen mit der Kammerphilharmonie aus Bremen unter Paavo Järvi offen legt.

Insgesamt zählt diese Einspielung sicher nicht zu Pappanos stärksten. Zum einen hat dieser Schumann oft etwas Gewolltes, als wolle nämlich das römische Orchester mit imaginären Ausrufezeichen dem Hörer den Weg weisen: Achtung, hier geschieht dieses! Hört, nun folgt jenes! – Dadurch bleibt die natürliche, innere Dramaturgie der einzelnen Sätze auf der Strecke. Hinzu kommt ein Schuss Italianità, der bei Overtüren à la Rossini zum Grundgestus gehört, aber bei Schumann überzogen wirkt. Diese Art von Furor braucht es nicht, ein Furor, der von außen verordnet wirkt und nicht von innen geboren.

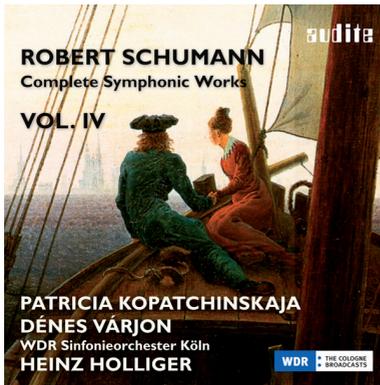
Ja, es gibt einige Abschnitte, wo Pappano zu überzeugenden Ergebnissen gelangt. Etwa am Schluss des ersten Satzes aus der d-Moll-Sinfonie, wo sich eine Mischung aus Präzision und Freigeist einstellt, die diese Musik braucht – zumal Pappano den fantasieartigen Charakter dieser Sinfonie durch die attacca-Übergänge elegant unterstreicht.

Auch am Ende des Finalsatzes der Zweiten hört man, dass Pappano große Steigerungen klug zu staffeln weiß: nie den Höhepunkt vorwegnehmen, immer noch ein Momentchen warten, dann zupacken und den Effekt dadurch steigern. Das ist opernhaft, zugegeben, aber hier durchaus angemessen. Vielleicht ist der durchwachsene Gesamteindruck auch auf die Tatsache zurückzuführen, dass das Orchester relativ groß besetzt ist, verglichen etwa mit den Bremern und Järvi, mit dem Chamber Orchestra of Europe (unter Nézet-Séguin, DG), dem Swedish Chamber Orchestra (Thomas Dausgaard, BIS) oder auch mit der fulminanten Aufnahme des Odense Symphony Orchestra (Simon Gaudenz, cpo).

Die Balance aus federnd und vorwärtsdrängend im Scherzo der Vierten etwa gerät bei Pappano zu schwerfällig, zu bottig, vom verschmitzten Charakter, den dieser Satz besitzt, ist hier wenig zu hören. Insgesamt lässt diese Aufnahme (zu) viele Wünsche offen und kann sich nicht in die Reihe der Top-Einspielungen einreihen.

(Christoph Vratz)

This is the first recording of Schumann symphonies by Antonio Pappano and the Orchestra of the National Academy of Saint Cecilia. However, this recording of Symphonies No. 2 and 4 is convincing in individual passages only. Overall, many things remain insufficiently differentiated, or are hinted at too forcefully, as if additional exclamation marks were set after each accent. This is at the expense of the inner natural dramaturgy of these works. (Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Robert Schumann
Complete Symphonic Works Vol. IV:
Violinkonzert d-Moll WoO 1
Klavierkonzert a-Moll op. 54
Patricia Kopatchinskaja, Violine
Dénes Várjon, Klavier
WDR Sinfonieorchester Köln
Ltg. Heinz Holliger
audite 97.717, LC 04480

Im Jahr 2013 hat das Detmolder Label audite ein bemerkenswertes und ambitioniertes Projekt gestartet: Die Aufnahme sämtlicher sinfonischer Werke Robert Schumanns gemeinsam mit dem Schweizer Dirigenten Heinz Holliger und dem WDR Sinfonieorchester Köln. Eröffnet wurde dieser Reigen von den vier Sinfonien Schumanns auf drei CDs, inzwischen sind auch die letzten drei noch fehlenden Scheiben mit den Konzerten, Konzertstücken und Ouvertüren erschienen. Folge IV widmet sich dabei dem a-Moll-Klavierkonzert op. 54 und dem lange geschmähten Violinkonzert d-moll WoO 1. [Vgl. dazu oben, S. 287 ff: Robert Schumann. Violinkonzerte. Erstmalige Dokumentation der Uraufführungen, sowie zu den neuen Einspielungen von Thomas Zehetmair und Carolin Widmann, S. 281 ff. bzw. S. 285 ff.]. Das Werk hat es nie leicht ge-

habt in der Musikgeschichte: Schumann komponierte es 1853, ein Jahr bevor er in die Nervenheilanstalt von Eendenich eingewiesen wurde. Als Solist war der berühmte Geiger und spätere Brahms-Freund Joseph Joachim vorgesehen gewesen. Doch nach ein paar Proben ließen Joachim und Clara Schumann das Konzert schnell wieder in der Versenkung verschwinden. Warum? Beide hielten diesen letzten großen Geistesblitz von Robert Schumann für den Ausdruck einer „gewissen Ermattung“ des Komponisten. Dem entsprechend wurde das Werk auch nicht in die spätere Schumann-Gesamtausgabe aufgenommen und geriet für mehrere Jahrzehnte in Vergessenheit. Über Joseph Joachims Sohn Johannes kam das Manuskript schließlich 1907 in den Bestand der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin mit der Vorgabe, es erst 100 Jahre nach dem Tod des Komponisten zu veröffentlichen. Es kam aber alles anders: Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland sollte auch das Violinkonzert-Repertoire im Sinne der zeitgenössischen Ideologie „arisiert“ werden. Das bedeutete konkret: Felix Mendelssohn Bartholdys beliebtes Konzert durfte nicht mehr öffentlich aufgeführt werden. Auf der Suche nach „arischem Ersatz“ erinnerte man sich dann des nie veröffentlichten Schumann-Konzerts und hob es gegen den Willen seines letzten Besitzers schon 1937 feierlich aus der Taufe.

Mit dem Ende der Naziherrschaft lasteten dann zwei bleischwere Mäkel auf dem Werk: seine vermeintlich minderwertige Qualität und die politischen Umstände seiner Uraufführung. Glücklicherweise hat es diese Musik inzwischen geschafft, auf den Podien dieser Welt genauso heimisch zu werden wie etwa das Klavierkonzert Schumanns. In ihrer Deutung allerdings gibt es ganz offensichtlich noch eine Menge Spielraum. Das macht jedenfalls die neue Einspielung mit der moldawischen Geigerin Patricia Kopatchinskaja und dem Dirigenten Heinz Holliger mehr als deutlich.

Nach kurzem Anschwellen stellt Holliger am Pult des WDR Sinfonieorchesters Köln die einleitenden Orchester-Blöcke mit großer, sinfonischer Geste in den musikalischen Raum. Man fühlt sich unweigerlich an eine dramatische Opernouvertüre erinnert. Doch dann plötzlich wandelt sich die Szene behutsam zu einer kurzen idyllischen Passage und gibt den Weg frei für sanft säuselnde Geigen und Flöten, ehe das majestätische Tutti wieder drohend heraufzieht. Mit messerscharfem, spitzen Ton springt nun Solistin Patricia Kopatchinskaja auf diesen Zug der kontrastierenden Gefühlsregungen auf. Die Geigerin ist vor allem wegen ihres Einsatzes für die zeitgenössische Musik und ihre manchmal bewusst anti-romantische Lesart bekannt. Und so vermeidet sie auch in ihrer Interpretation von Schumanns Violinkonzert konsequent alles, was an überkommendes Pathos oder sanft säuselnde Süße erinnert.

Vielmehr scheint sie aus ihrem Instrument heraus zu sprechen, zu gestikulieren und verschiedene Seelenzustände darstellen zu wollen. Ihr Geigenton unterliegt dabei einem stetigen Wandel: Mal klingt er eiskalt, mal wohligh warm, mal aufpeitschend schrill, mal geisterhaft fahl. Je länger man der Solistin zuhört, desto mehr drängt sich der Eindruck auf: Hier vermittelt uns jemand seine Auffassung vom zutiefst aufgewühlten Seelenleben eines kranken Künstlers kurz vor dessen Ende. So aufgefasst wirkt auch der langsame Satz von Schumanns Violinkonzert wie die Ruhe nach dem Seelensturm: Ganz in sich gekehrt, gelöst von Zeit und Raum werfen sich die Solistin und das Orchester ihre Motive gegenseitig zu. Doch die Ruhe ist nur vordergründig, denn unter der Oberfläche der Erinnerung brodelt es immer noch. Entsprechend fragil klingt das Spiel Kopatchinskajas, so als wären ihre Saiten aus Glas, so als könne die mühsam errungene Ruhe auch jederzeit wieder in das genaue Gegenteil umschlagen. „Lebhaft, doch nicht schnell“ – im Stil eines immer wieder abgebremsten Walzers wirft Patricia Kopatchinskaja in den Schlusssatz von Schumanns Violinkonzert hinein. Niemals lässt sie dabei auch nur eine kleinste Phrase schleifen, stets ist sie hellwach, hält den Satz gekonnt mit immer neuen Impulsen am Laufen. Heinz Holliger am Pult des WDR Sinfonieorchesters Köln folgt ihr dabei bereitwillig, vertraut ganz auf das musikalische Temperament der Solistin. Denn die hat ihren Weg in Schumanns Innerstes gefunden und es ist sehr ergreifend ihr dabei zu folgen. Eine inspirierende, mitunter auch ein bisschen verstörende, aber in jedem Fall sehr tief sinnige Schumann-Deutung!

Etwas bodenständiger wirkt dagegen die Interpretation des Klavierkonzerts a-moll op. 54 durch den Pianisten Dénes Várjon. Nach kurzer energischer Einleitungsfigur nimmt er sich eher verhalten und zärtlich des Hauptthemas des ersten Satzes an. Sehr innig und mit klarem Anschlag musiziert Várjon, zeigt durch seine Phrasierung vor allem den liedhaften Charakter von Schumanns Konzert auf. Er präsentiert sich hier nicht als der große Solist, der alles überschattet, sondern als gleichwertiger Musizierpartner des WDR Sinfonieorchesters Köln. Vor allem aus den Holzbläsern des Klangkörpers kommen immer wieder sehr schöne Beiträge, die dann als Vorlage zur Antwort des Solisten dienen.

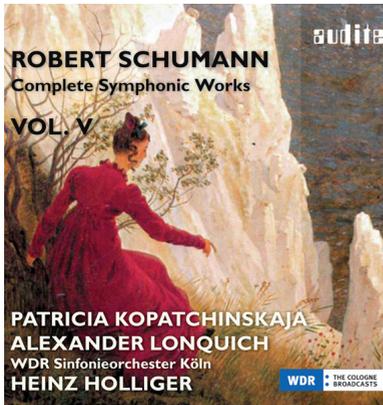
Während ihm die feinfühlig-zarten Passagen traumhaft schön gelingen, wirkt Várjons Spiel in den energischen Abschnitten zeitweise etwas hektisch. Das mag als Kontrast zur liedhaft-lyrischen Grundstimmung anderer Teile der Musik angebracht sein, bringt aber auch eine gewisse Unruhe hinein. Diese überträgt sich dann beispielsweise in das relativ kurze Intermezzo, das in Schumanns Klavierkonzert als langsamer Satz dient. Während die Holzbläser völlig entspannt ihre Kommentare aus dem Orchester heraus formulieren, wirkt das Spiel des Solisten auch hier stets

etwas angespannt. Besonders deutlich wird das bei den Wechselspielen einzelner Motive zwischen beiden Klangkörpern. Temperamentvoll und energiegeladen steigt Dénes Várjon dann in den verhältnismäßig flott genommenen Finalsatz des Klavierkonzertes ein. Hier präsentiert er sich vor allem technisch versierter Virtuose, der mit einer kräftigen Prise Chopin'scher Eleganz zu Werke geht. Wie auch in der vorausgehenden Sätzen setzt vor allem das Orchester hier die maßgeblichen Akzente. Die Streicher musizieren mit vibratoarmem, aber dennoch durchweg warmem und klarem Ton. Dadurch gibt Dirigent Heinz Holliger immer wieder den Blick frei auf die Struktur der Musik und ihre verschiedenen Klangschichten.

Vor allem Patricia Kopatchinskajas sehr individuelle und unkonventionelle Sichtweise des d-Moll-Violinkonzerts vermag den Hörer zu fesseln. Dénes Várjons Klavierkonzert-Interpretation überzeugt dagegen nicht immer auf ganzer Linie. Unter dem Strich aber dennoch eine sehr ansprechende und hörenswerte Fortsetzung der sechsteiligen Schumann-Holliger-Reihe.

(Jan Ritterstaedt)

Schumann's Violin Concerto in D minor has had a hard time in the history of music. At first, it was considered the work of an artist who was no longer in his right mind, and afterwards, the Nazis misappropriated it as a replacement of the concerto by Felix Mendelssohn which was no longer played. In the meantime, however, it is again firmly established in the repertoire and there is even further potential to view this music in very different ways. This is what emphasises this new recording with the Moldavian violinist Patricia Kopatchinskaja and the WDR Symphony Orchestra Cologne under the direction of Heinz Holliger. The soloist plays with an extremely versatile tone and lets the listeners take part in strongly alternating emotions. This wears on in her interpretation from the first to the last note of the concerto and thus appears to indicate Schumann's troubled inner life shortly before his move to the mental hospital in Eindhoven. The approach to Schumann's Piano Concerto in A minor by the pianist Dénes Várjon's is less biographically inspired. He convinces above all in the tender and lyrical passages, whereas in the brilliant sections, his playing is slightly too nervous. Heinz Holliger conducting the WDR Symphony Orchestra Cologne fully engages in both views of the music. He lets his musicians perform, whilst being very considerate and always intent on transparency of the orchestration. Overall, a very successful recording with some strong and very individual personal touches. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



Robert Schumann
Complete Symphonic Works Vol. V:
Konzert-Allegro mit Introduction für
Klavier und Orchester op. 134,
Introduction und Allegro appassionato
op. 92, Konzertstück für vier Hörner
und großes Orchester op. 86, Phantasie
für Violine und Orchester op. 131
 Patricia Kopatchinskaja, Violine; Alexander Lonquich, Klavier; Paul van Zwelm, Ludwig Rast, Rainer Jurkiewicz & Joachim Pörtl, Horn; WDR Sinfonieorchester Köln; Ltg. Heinz Holliger
 audite 97.718, LC 04480

Sämtliche Konzertstücke Robert Schumanns – nichts weniger als das bietet die Folge V der Gesamteinspielung der Sinfonischen Werke des Komponisten beim Detmolder Label audite. Von der Besetzung her geht es dem entsprechend bunt zu: Die beiden Konzertstücke für Klavier und Orchester d-moll op. 134 und G-dur op. 92 treffen auf dasjenige für vier Hörner und Orchester op. 86. Und weil artverwandt kommt noch die Fantasie für Violine und Orchester op. 131 dazu. Einzige Besetzungskonstante bei dieser CD: das WDR Sinfonieorchester Köln unter der Leitung von Heinz Holliger.

Das Klavier spielt im Schaffen Schumanns natürlich eine besonders prominente Rolle. So verwundert es auch nicht, dass der Komponist „seinem“ Instrument neben dem a-moll-Konzert op. 54 auch noch gleich zwei etwas kürzere Konzertstücke zur Seite gestellt hat. Zu Schumanns Zeit dienten solche Piècen vor allem den so genannten reisenden Klaviervirtuosen dazu, sich und ihre Künste vor einem staunenden Publikum zu präsentieren. Robert Schumann allerdings ist bei seinen Werken dieser Gattung nicht auf diesen Zug aufgesprungen, auch wenn bei ihm das Virtuose natürlich nicht zu kurz kommt.

Wie eine Serenaden-Musik klingt die Introduction des d-moll-Konzertstücks: Die zupfenden Streicher imitieren dabei die Gitarre, während das Klavier schon bald einen lieblichen Gesang ohne Worte dazu anstimmt. Mit klarem Anschlag und relativ frei im Metrum spielt Solist Alexander Lonquich. Erst die Streicher mit ihren Akkorden bringen ihn wieder in den Rhythmus zurück. Schließlich entspinnt sich ein immer lebhafter werdender Wechselgesang zwischen Solist und dem dann vollständigen Orchestersatz. Beeindruckend organisch gestalten sowohl Lonquich als auch Heinz Holliger am Pult des WDR Sinfonieorchester diesen langsa-

men Übergang von einem eher kammermusikalischen hin zum großen sinfonischen Tonfall des Allegro-Teils im ersten Satz. Alexander Lonquich findet auch im weiteren Verlauf des Konzertstücks op. 134 eine sehr ausgewogene Balance zwischen gesanglichem „Serenaden“-Ton und pianistischer Brillanz. Mal wirkt er wie ganz im freien Fantasieren versunken, um dann wieder urplötzlich mit einem weit ausholenden Lauf in die Höhe zu schießen. Heinz Holliger folgt seinem Solisten dabei auf dem Fuß. Jede energetische Erschütterung des Satzes wird vom jeweils anderen behutsam aufgenommen und weiter entwickelt. So entsteht eine spannungsgeladene und in sich stimmige Gesamtdramaturgie dieses einsätzigen Werkes.

Während beim d-moll-Konzertstück op. 134 das Klavier klar das Ruder in der Hand hat, ist das bei Schumanns im Nach-Revolutions-Jahr 1849 entstandenen G-dur-Werk derselben Gattung etwas anders. Hier verschmelzen Solist und Orchester ganz ähnlich wie in Schumanns Klavierkonzert zu einer Einheit und die musikalischen Kontraste evoziert vor allem die Musik selbst. Da wäre zum einen der ruhige Balladen-Tonfall des Beginns, den man ohne weiteres als Introdution zu einem Melodram auffassen könnte. Dem gegenüber steht ein offensichtlich durch die Revolutions-Euphorik der Jahre um 1848 inspirierter marschhafter Abschnitt. Beide musikalischen Ausdrucksebenen bestimmen nun das Geschehen im weiteren Verlauf des Stückes. Pianist Alexander Lonquich setzt in seiner Interpretation des G-dur-Konzertstücks op. 92 auf sehr klar gezeichnete Kontraste. Urplötzlich und ganz ohne auch nur die leiseste Vorahnung wechselt er vom romantisch-fantastischen zum bodenständig-kraftvollen Ausdruck. Das WDR-Sinfonieorchester Köln unter Heinz Holliger verfährt ganz ähnlich, so dass dieses Konzertstück zu einer spannenden Auseinandersetzung verschiedener Gefühlslagen wird – ohne dass es dabei allerdings am Ende einen Gewinner gibt. Denn Schumann verzichtet auf eine wie auch immer geartete „Lösung“ des musikalischen Konflikts. Keine Seite – weder die romantische, noch die bodenständige darf den Sieg davongetragen.

Eine ganz andere Art von musikalischem Kontrast formuliert die Geigerin Patricia Kopatchinskaja in ihrer Interpretation der Fantasie für Violine und Orchester op. 131. Die Moldawierin ist bekannt für ihre sehr eigenwilligen und manchmal auch ein bisschen provokanten Deutungen. Nach warm und verhalten orchestrierter Einleitungs-Geste des WDR Sinfonieorchester Köln steigt sie mit zunächst dünnem, dann aber gleich sich erwärmendem Ton ein, um dann in rezitativischer Form eine vielgestaltige Klangrede zu beginnen. Immer wieder wechselt sie die Farbe und die Tongebung ihres Instruments, überrascht mit energischem Nachdruck ebenso wie mit bewusst zärtlichem Ausdruck. Heinz

Holliger am Pult des Orchester stellt diesem klanglichen Wechselbad einen durchweg warmen und durchsichtigen Orchestersound zur Seite. Das sorgt für manche eindrucksvolle Kontrastwirkung und gibt der dieser Fantasie einen besonders charakteristischen Anstrich.

Etwas gediegener klingt dagegen das letzte Stück auf dieser CD: das dreisätzig Konzertsstück für vier Hörner und Orchester op. 86 aus dem Jahr 1849. Dabei handelt es sich nun um ein echtes Showstück, das vor allem die vielseitigen Facetten des damals neuen Ventilhorns auslotet. Die vier Solisten treten dabei überwiegend als kompakter Block auf, die einzelnen Stimmen werden aber auch immer wieder im Kontrapunkt geführt und eng mit dem Orchestersatz verwoben. Nach zwei kurzen Orchesterschlägen und einer Art musikalischer Vorstellungsrunde des Hornquartetts entspinnt sich im ersten Satz ein vielfältiger Dialog zwischen den Solisten und dem Orchester, wobei auch die lyrischen Qualitäten des Horns nicht zu kurz kommen.

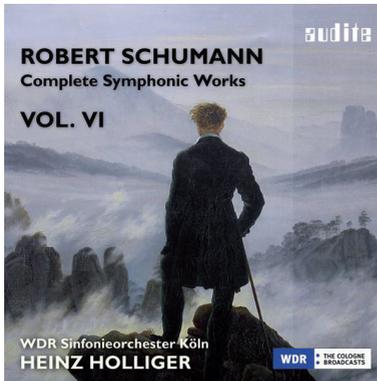
Alle vier Hornisten Paul van Zwelm, Ludwig Rast, Rainer Jurkiewicz und Joachim Pörtl entstammen den Reihen des WDR Sinfonieorchester Köln, musizieren also schon lange zusammen. Und das hört man sofort: Perfekt aufeinander eingespielt stimmen sie nacheinander das Hauptmotiv des ersten Satzes an, um sich gleich wieder in einer kompakten, lyrischen Passage zu vereinen. Letzteres gilt vor allem für den zweiten Satz, eine mit einem Schuss Melancholie angereicherte Romanze, wo man beim ersten Einsatz der Solisten glaubt, nur ein einziges, mehrstimmiges Instrument zu hören. Sehr umsichtig und mit viel Fingerspitzengefühl nimmt Dirigent Heinz Holliger die Stimmung seines Solistenquartetts auf und überträgt sie in den oft kammermusikalisch-intim gestalteten Orchestersatz.

Den Kehraus in Form eines „Sehr lebhaft“ überschriebenen Schlusssatzes nimmt Holliger in gemäßigtem Tempo, dafür aber mit einer Extraportion Schwung und Temperament. Sehr präzise und mit fein abgestufter Dynamik steigen auch die vier Hornsolisten in dieses Finale ein und brillieren mit allerlei verspielten Imitationen und kompakt musizierten Stimmungsbildern. Und auch der Dialog mit verschiedenen Solisten und Gruppen des Orchesters gelingt oft mitreißend und mit viel Liebe für das musikalische Detail. Ein kraftstrotzendes und im besten Sinne unterhaltsames Finale einer rundum sehr überzeugenden Interpretation von Schumanns Konzertsücken!

(Jan Ritterstaedt)

Part V of the series of Robert Schumann's complete symphonic works under the label of audite is dedicated to the group of concert pieces. This encompasses the two Pieces for Piano and Orchestra, the Fantasia for

Violin and Orchestra, Op. 131, and the Concert Piece for Four Horns and Orchestra, Op. 86. The Swiss conductor Heinz Holliger again directs the WDR Symphony Orchestra Cologne. The pianist Alexander Lonquich takes on the solo part in the two Concert Pieces for Piano and Orchestra in D minor, Op. 134, and G major, Op. 92. There, he succeeds in finding a very good balance between a serenade-like lyrical and a brilliant tone. This contrast provides him with a lot of creative leeway which he makes full use of in conjunction with the orchestra conducted by Heinz Holliger. The violinist Patricia Kopatchinskaja also employs clearly outlined musical contrasts in her interpretation of the Fantasia, Op. 131. To this end, she also skilfully draws on her very versatile violin tone to still further refine her exciting and richly diverse sound speech. In the Concert Piece for Four Horns, Op. 86, in contrast, strong group dynamics are demanded. This is something the four soloists from amongst the WDR Symphony Orchestra certainly can handle. Whether as a compact block or as individual soloists imitating each other, their recording of the Concert Piece is captivating and at a high musical level. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



Robert Schumann
Complete Symphonic Works Vol. VI:
Manfred-Ouverture op. 115, Ouverture zu Genoveva op. 81, Ouvertüre zu Shakespeares „Julius Cäsar“ op. 128, Ouvertüre zu Schillers „Die Braut von Messina“ op. 100, Zwickauer Sinfonie
 WDR Sinfonieorchester Köln
 Ltg. Heinz Holliger
 audite 97.705, LC 04480

Bei der letzten Folge seiner Gesamteinspielung des sinfonischen Werks von Robert Schumann beschäftigt sich Dirigent Heinz Holliger zusammen mit dem WDR Sinfonieorchester Köln mit der Gruppe der Ouvertüren. Dazu kommt die Fragment gebliebenen so genannten „Zwickauer Sinfonie“ aus den Jugendjahren des Komponisten. Erstaunlicherweise sind die Ouvertüren abgesehen von *Manfred* op. 115 und *Genoveva* op. 81 eher selten im Konzertsaal präsent und macht sich auch auf Tonträgern rar. Das mag an der oft tragischen Grundhaltung der Musik liegen, die sich nur be-

dingt zur Eröffnung etwa eines typischen philharmonischen Konzertes eignet. Heinz Holliger jedenfalls widmet sich auch dieser Werkgruppe mit großer Hingabe und Sorgfalt. Schon die Pause nach der kurzen, drängenden Eröffnungsfigur der *Manfred*-Ouvertüre knistert nur so vor Spannung. Und auch die anschließend zart und ruhig artikulierenden Bläser halten das hohe Energieniveau aufrecht. Mit festen, immer weiter vorwärts drängenden Schritten nimmt Holliger dann sein Orchester an die Hand und zieht es behutsam und unauffällig in das Hauptzeitmaß des Satzes hinüber. Das einmal angeschlagene Tempo hält er dabei mit echter Schweizer Präzision ein, erlaubt den Musikern des WDR Sinfonieorchesters Köln nur wenige Freiheiten in der Gestaltung. Die folgen dem Dirigenten dabei stets bereitwillig und aufmerksam.

Ganz ähnlich wie im Fall der *Manfred*-Ouvertüre zu dem gleichnamigen dramatischen Gedicht von Lord Byron hat Robert Schumann auch die Ouvertüre zu seiner einzigen Oper *Genoveva* separat von den übrigen Gesangsnummern veröffentlicht. Sie sind können deshalb auch dem Genre der Konzertouvertüre zugerechnet werden, das im 19. Jahrhundert spätestens seit Felix Mendelssohn Bartholdy stark in Mode war. Diese Einordnung macht auch deshalb Sinn, weil Schumann seine Ouvertüren nachweislich vor den übrigen Nummern komponiert hat und nicht umgekehrt wie zu seiner Zeit üblich.

Sehr klar arbeitet Heinz Holliger am Pult des WDR Sinfonieorchesters Köln den zwischen Schmerz und der Hoffnung auf Rettung pendelnden Seelenzustand der Hauptfigur heraus. Jeder noch so feinen Gefühlsregung spürt er nach, selbst wenn sie sich scheinbar unscheinbar in den Nebentimmen verstecken. So entsteht ein sehr plastisches Bild vom Zustand Genovevas vor dem geistigen Auge. Vor allem die üppig eingesetzten Seufzermotive lässt er vom Orchester sehr klar akzentuieren, hat dabei aber stets den Fluss der Musik mit ihren immer wieder stokkenden Rhythmen im Auge. Wiederum folgt der langsamen Einleitung eine leidenschaftlich brodelnde Passage, wo die Instrumentalisten des Orchesters ihre hohe Präzision im Zusammenspiel eindrucksvoll unter Beweis stellen können.

Vom Charakter her ganz anders wirkt da schon eine Ouvertüre wie die zu Shakespeares „Julius Caesar“ op. 128. Der Rhythmus und das von den Blechbläsern dominierte Kolorit eines festlichen Trauermarsches zeichnen dieses Stück aus. Der matte Glanz der Musik wird allerdings immer wieder von choralartigen Fragmenten und nervös-dramatischen Passagen durchbrochen, die das tragische Ende des Dramas vorwegzunehmen scheint. Sehr eindrucksvoll gelingt es Heinz Holliger hier, den gebrochenen Charakter des literarischen Helden in Schumanns Musik herauszuarbeiten.

Klare emotionale Gegensätze bestimmen dagegen Schumanns Overtüre zu Schillers „Die Braut von Messina“ op. 100. Stürmisch und wütend beginnt das Werk, um gleich wieder in Trauer und Resignation umzuschlagen. Sehr geschickt kombiniert Schumann in diesem Stück die beiden Ausdrucksebenen und entsprechend plastisch arbeitet auch Dirigent Holliger diese Kontraste heraus, ohne dass darunter der Fluss der Musik leiden würde. Eine Spur von Ruhe vermittelt erst das sehr elegisch und ausdrucksvoll gespielte Klarinettensolo in der Mitte der Overtüre, ehe es mit gewohnter Präzision und losgelassener Handbremse dem Ende zueilt.

Während die Overtüren überwiegend aus Schumanns späten Kompositionsphasen stammen, hat er seine fragmentarische, so genannten „Zwickauer Sinfonie“ in g-moll schon als 21-jähriger in den Jahren 1832/33 verfasst. Dreimal wurde zumindest der erste Satz jeweils in Zwickau, Schneeberg und dann in Leipzig aufgeführt - jedes Mal in leicht veränderter Gestalt. Offenbar war der Komponist nie so ganz glücklich mit seinem ersten Versuch im sinfonischen Genre gewesen. Dirigent Heinz Holliger hat sich hier für die letzte Fassung des Kopfsatzes entschieden und auch den zweiten, mit „Andantino quasi Allegretto“ überschriebenen dazu genommen. Diesen hatte Schumann selbst bei seinen Aufführungen immer zurückgehalten. Natürlich fällt die Zwickauer Jugendsinfonie vom musikalischen Niveau her deutlich hinter die Overtüren zurück: Das Hauptthema wirkt von der Melodieführung her wenig klar konturiert und das Seitenthema könnte man als ein Potpourri verschiedener, stereotyper Figuren auffassen. Dennoch spürt überall den starken, unbändigen Willen des jungen Komponisten, etwas Großes zu schaffen. Das gelingt Schumann hier freilich nur bedingt: Die Durchführung zerfällt in eine Reihe mal mehr, mal weniger gelungener Kontrapunkt-Experimente und irgendwann ist auch dramaturgisch gesehen die Luft aus dem Satz heraus. Faszinierend ist allerdings zu hören, mit wie viel Emphase und Energie Heinz Holliger mit dem WDR Sinfonieorchester an dieses Werk herangeht.

Der Dirigent legt hier den Fokus klar auf der Struktur dieser Musik. So erlaubt er dem Hörer einen tiefen Einblick in die manchmal etwas verschlungenen Gedankengänge ihres jugendlich-schwärmerischen Schöpfers. Eher grüblerisch klingt dagegen der „langsame“ Satz - obwohl hier langsam eher relativ zu sehen ist. Die Musik hat nämlich mehr den Charakter eines sanft pulsierenden Scherzos. Ganz behutsam zelebriert Heinz Holliger dieses Stück, fasst es als ein besonders zartes und verletzlich-pflanzliches auf, das erst noch gepflegt werden muss, bis es schließlich die nötige Reife erreicht hat. Man spürt sofort, dass dem Dirigenten trotz einiger Schwächen sehr viel an dieser Sinfonie liegt.

Auch Folge VI der Gesamteinspielung aller sinfonischen Werke Robert Schumanns vermag in allen wichtigen Punkten voll zu überzeugen. Vor allem hat es Heinz Holliger immer wieder geschafft, das alte Vorurteil, Schumanns Musik sei zu dick und schlecht instrumentiert, zu widerlegen. Mit seiner auf Transparenz des Satzes, klar gezeichneten melodischen Konturen und lebendig „atmenden“ Rhythmen fokussierten Interpretation hat er in nachdrückliches Plädoyer für Schumanns Orchesterwerke als Gruppe vorgelegt. Eine gleichermaßen moderne wie auch werktreue Einspielung, die als ganzes oder einzeln in keiner Schumann-Tonträgersammlung fehlen sollte!

(Jan Ritterstaedt)

Apart from *Manfred*, Op. 115, and *Genoveva*, Op. 81, Robert Schumann's overtures have always had a rather shadowy existence in concert life, even on sound carriers. In Part VI of the complete recording of Schumann's symphonic works, Heinz Holliger has now taken on this group of works with the WDR Symphony Orchestra Cologne. And he does so with dedication and emphasis: The beginning of the *Manfred* Overture is already full of crackling excitement. The conductor attaches great importance to clearly outlining the musical contrasts which Schumann implemented in his music in accordance with the respective literary source. He meticulously traces even the subtlest emotion of the music, even though it is inconspicuously hidden in secondary parts. He also engages in Schumann's early symphony, the so-called "Zwickau Symphony" in G minor, with at least the same degree of momentum and energy. This work was a symphonic attempt by the 21-year-old Robert Schumann that remained a fragment but, from the point of view of compositional achievement, clearly falls short of the overtures written later, accordingly. Still, the conductor and the bravely playing WDR Symphony Orchestra Cologne succeed in filling even this type of music with life, above all, by very clearly outlining the sometimes rather winding train of thoughts of its youthful and lyrical creator. A recording equally modern and faithful to the original that should not be missing in any collection of Schumann sound carriers as the icing on the cake of the entire six-part series!

(Summary by J. R., translated by Th. H.)

NEUE SCHUMANNIANA / NEW SCHUMANNIANA

NOTENAUSGABEN UND LITERATUR*
MUSIC BOOKS, LITERATURE*

Ausgewählt von Irmgard Knechtges-Obrecht und Ingrid Bodsch
Selected by Irmgard Knechtges-Obrecht and Ingrid Bodsch

Notenausgaben / Music Books

Am Klavier: Schumann. 17 bekannte Originalstücke

Von leicht bis mittelschwer. Mit praktischen Erläuterungen.

Herausgegeben und mit Fingersatz versehen von Sylvia Hewig-Tröscher
München: G. Henle Verlag, 2016, HN 1806 ISMN: 979-0-2018-1806-1

Wer nach langer Pause wieder Klavierspielen möchte oder wer gerade erst damit begonnen hat und nun leichtere Originalwerke von bedeutenden Komponisten sucht, ist mit diesem Heft aus der renommierten Urtext-Reihe des Henle-Verlags gut beraten. Das neue *Am Klavier* genannte Format bietet alles, was man zum einfachen Wiederaufnehmen des Klavierspiels benötigt. Schüler, Lehrer und Wiedereinsteiger finden hier eine Fülle bekannter Werke, die von leicht bis mittelschwer sortiert und in der gewohnt hervorragenden Ausstattung vorgelegt werden. Jedes Heft der Reihe widmet sich einem Komponisten, dessen spezieller Klavierstil auch erläutert wird. Herausgegeben wird die Reihe von Sylvia Hewig-Tröscher, die als Klavierprofessorin an der Münchner Musikhochschule über ausreichende Erfahrung beim Unterrichten von Jugendlichen und Erwachsenen verfügt. In vorliegendem Heft mit Klavierstücken Robert Schumanns schickt Hewig-Tröscher zunächst einige biografische Informationen zum Komponisten vorweg, um dann auf dessen Klavierschaffen im Besonderen einzugehen. Die nachfolgenden Klavierstücke selbst werden jeweils entstehungsgeschichtlich erläutert und mit kurzen Hinweisen zum Üben sowie auch zum Verständnis des Notentextes versehen, alsdann ihrem entsprechenden Schwierigkeitsgrad zugeordnet, der im Falle Schumanns auf der von 1 bis 6 reichenden Skala keine 1, aber auffallend oft die Ziffern 5 und 6 aufweist. Die ausgewählten Stücke entstammen den Opera 99 und 124, natürlich dem *Jugendalbum* op. 68 und auch den *Kinderszenen* op. 15. Zu jenen aus dem schwierigeren Bereich gehören zwei der *Intermezzi* aus op. 4, die *Romanze* aus dem *Faschingsschwank* op. 26 und auch die auf drei Systemen notierte *Romanze* Fis-Dur aus op. 28.

* English translations by Florian Obrecht (F. O.) and Thomas Henninger (Th. H.)

Je zwei Nummern aus dem *Carnaval* op. 9 („Pierrot“ und „Valse noble“) und den *Fantasiestücken* op. 12 („Des Abends“ und „Warum?“) sowie das Stück „Vogel als Prophet“ aus den *Waldszenen* op. 82 und –mit dem höchsten Schwierigkeitsgrad 6 versehen – drei Stücke aus den *Papillons* op. 2. Erfreulicherweise ist auch ein komplettes Klavierwerk abgedruckt, die *Arabeske* op. 18, die allerdings vermutlich auch nur von fortgeschrittenen Klavierschülern zu meistern sein dürfte.

Insgesamt eine begrüßenswerte Idee vom Henle-Verlag, der außer Schumann in dieser Reihe bisher Haydn, Mozart, Liszt, Schubert und Mendelssohn vorgelegt hat. (Irmgard Knechtges-Obrecht)

Anyone looking for easier original works of famous composers should turn their attention toward this volume out of the renowned [Urtext?] series from the publishing house Henle. Pupils, teachers and people returning to the piano after a hiatus can find well-known pieces here, sorted from easy to medium difficulty and provided with an – as usual – excellent framework. Each volume in the series is dedicated to one composer and explains their specific piano style. The series is published by Sylvia Hewig-Tröscher, professor for piano at the University of Music in Munich.

Hewig-Tröscher prefaces the current volume – filled with piano works by Robert Schumann – with some biographical informations about the composer before diving into the matter of his oeuvre for piano in particular. The piano pieces themselves are illustrated on the basis of their history of creation and accompanied by short remarks on practicing and understanding the score, and thereupon assigned their respective degree of difficulty. The pieces are from op. 99 and 124, the *Jugendalbum* op. 68 and the *Kinderszenen* op. 15. Ranking among the more difficult ones are two of the *Intermezzi* from op. 4, the *Romanze* from the *Faschings schwank* op. 26 and the *Romanze* in F-sharp major from op. 28, also two numbers each from the *Carnaval* op.9 and the *Fantasiestücke* op. 12 as well as the piece “Vogel als Prophet” from the *Waldszenen* op. 82 and –assigned difficulty 6, the highest degree – three pieces from the *Papillons* op. 2. Fortunately, a complete piano work is printed here as well in the form of the *Arabeske* op. 18. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

Robert Schumann (1810–1856) Bilder aus Osten op. 66

Für Klaviertrio bearbeitet von Rudolph Palme (1834–1909)

Nach dem Erstdruck hrsg. von Joachim Draheim und Roland Heuer
Klavierpartitur und 2 Stimmen, Ikuro Edition 151024 (2016)

Robert Schumanns 1848 entstandene, im Mai 1849 erschienene *Bilder aus Osten* (Sechs Impromptus für Klavier vierhändig op. 66) scheinen auf-

grund ihres orientalischen Kolorits besonderen Anreiz für Arrangements aller Art zu bieten: Es gibt sie für Klavier solo und für zwei Klaviere, es gibt aber neben vielen weiteren Besetzungen sogar eine reizvolle Orchesterbearbeitung von Carl Reinecke, die vor Jahren beim Zwickauer Schumann-Fest erklang.

Wenn wir uns nun einer Bearbeitung für Klaviertrio zuwenden, so erinnert das gewiss manchen Musikfreund an die ebenso geartete Version der *Studien für den Pedalfügel* op. 58 von Theodor Kirchner, die inzwischen in mehreren Tonträgeraufnahmen vorliegt. Eine Aufnahme der Trioversion des Opus 66 gibt es auch bereits seit 1999 mit dem hervorragenden Trio Parnassus (Wolfgang Schröder, Violine, Michael Groß, Violoncello, und Chia Chou, Klavier), das damit seine Gesamtaufnahme der Schumann-Trios eröffnete. Bearbeitet wurden die Stücke von einem gewissen Rudolph Palme, und nun ist sein qualitativvolles Arrangement aus dem Jahre 1868 auch als Notenausgabe erschienen – es wird hoffentlich weitere Ensembles zur Einstudierung und/oder Aufnahme anregen! In seinem ausführlichen, wie immer kenntnisreichen Vorwort, das in der Partitur und auch in den Stimmen erscheint, behandelt Joachim Draheim (wie bereits im Booklet zur bei Dabringhaus & Grimm erschienenen CD) die Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte des Schumann'schen Opus, erörtert seine kompositorische Gestaltung und orientiert schließlich über die Person des Bearbeiters, der als Organist in Magdeburg wirkte und selbst Komponist war. Beachtenswert ist die Information, dass Palmes Arrangement „massiv [...] in den Satz Schumanns eingreift, ohne dabei die musikalische Grundsubstanz zu verändern oder gar zu beschädigen“ – ein letztlich pietätvolles Verfahren, das Draheim der Zugehörigkeit des Bearbeiters zur Generation von Brahms zugute hält.

Die Ausstattung der Neuausgabe ist schlicht, aber angemessen, der Notendruck klar und übersichtlich. Das editorische Prinzip der Neuausgabe wie auch die einzelnen editorischen Maßnahmen sind ausführlich erläutert bzw. aufgelistet. Dankenswerterweise ist vor dem Notentext auch die Erläuterung Schumanns zum Sujet seiner Stücke abgedruckt. Bekanntlich verdankte er die Anregung einer literarischen Vorlage, den von Friedrich Rückert frei übertragenen *Makamen des Hariri*, eines arabischen Poeten aus dem 12. Jahrhundert, und er vergleicht die Titelfigur Abu Seid mit unserem deutschen Eulenspiegel, er sei „nur bei weitem poetischer, edler gehalten“. Auch die kurze Vorbemerkung des Bearbeiters Rudolph Palme ist abgedruckt, der zu entnehmen ist, dass die Stücke aus den von Schumann wohl als „orientalisch“ empfundenen B-Tonarten in die streicherfreundlichen Kreuztonarten, mithin jeweils einen Halbton aufwärts transponiert sind – einer jener Eingriffe, von denen Joachim Draheim spricht.

Der in Stuttgart ansässige, von dem als Mitherausgeber zeichnenden Roland Heuer geleitete Verlag bemüht sich zum ersten Mal um eine Komposition Schumanns; in seiner Produktion häufen sich sonst die Namen Xaver Paul Thoma und H. E. Erwin Walther; als bekanntere Größe fungiert Karl Michael Komma. Das Schumann-Debüt der Ikuro Edition kann jedenfalls als gelungen angesehen werden.

(Gerd Nauhaus)

The 1999 CD recording of the trio arrangement of Robert Schumann's impromptu *Bilder aus Osten* op. 66 for piano four hands by the renowned Trio Parnassus just received a belated supplement in the form of the music book edited by Joachim Draheim and published by the company Ikuro.

The arrangement conceived by the Magdeburger organist Rudolph Palme in 1868 is of high quality. The same can be said about the new issue (the full score as well as the parts), which documents and describes in minute detail the circumstances in which both Schumann's original as well as Palmes version for piano trio were created.

(Summary by G. N., translated by F. O.)

Literatur/Literature

Kilian Sprau: Liederzyklus als Künstlerdenkmal

Studie zu Robert Schumann, *Sechs Gedichte von Nikolaus Lenau und Requiem*, op. 90. Mit Untersuchungen zur zyklischen Liedkomposition und zur Künstlerrolle in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, Band 8), 525 S., gebunden
München: Wilhelm Fink, 2014, ISBN 978-3-86906-862-6

Diese mit dem Bayerischen Kulturpreis 2016 ausgezeichnete Doktorarbeit des Pianisten, Liedbegleiters sowie Liedforschers und -interpreten Kilian Sprau versucht mehrere Lücken zu schließen. Die erste Lücke betrifft die Tatsache, dass es skandalöserweise im Schumann-Schrifttum bisher keine werkmonografische Darstellung von Schumanns 90. Werk, eben jenen 6 Liedern von Nikolaus Lenau und einem Requiem-Lied für Lenau, gegeben hat - wenn man einmal von kleineren Anläufen in von Sprau großzügig unerwähnt gelassenen, aber doch wohl herangezogenen Beiträgen von Peter Ackermann, Günther Spies und Christiane Tewinkel in verschiedenen Schumann-Handbüchern absieht. Diese Lücke zu schließen, gelingt Sprau problemlos im Rahmen dieses Buches

mit einer gut 100 Seiten umfassenden werkanalytischen Darstellung der von Schumann ausgewählten und zu einem textlichen und musikalischen Zyklus zusammengeschlossenen Liedersammlung (3. Kapitel, S. 177-281). Hier kann der Autor tatsächlich die den Zusammenhang stiftenden Elemente und Mittel, mit denen Schumann arbeitete, entfalten und mindestens plausibel, mitunter zwingend begründen, wie Schumann aus einer losen Gedichte-Sammlung mithilfe von zwischen ihren liedhaften Vertonungen hergestellten Bezügen und Verweisen eine zyklische Werkgestalt erzeugt hat. Sie mündet in eine Requiem genannte Vertonung einer altkirchlichen, der Heloise zugeschriebenen Totenklage, die Schumann dem totgeglaubten Dichter Lenau widmet (ursprünglich dem Abaelard zugeordnet).

Aber das vorliegende Buch will mehr, will weitere Lücken schließen und zu einer Schumanns Lenau-Lieder restlos erschließenden Wahrheit finden, und diesen seinen selbst gestellten überhöhten Ansprüchen kann es nur teilweise genügen. Sprau teilt damit das Schicksal jedes sich selbst zu einem „erweiterten Autor“ stilisierenden Lesers oder Hörers, dessen Wahrnehmungs- und Interpretationshorizont sich spekulativ und willkürlich ausweitet. Es ist nämlich fraglich, ob Spraus Ansprüche Schumanns Opus 90 überhaupt angemessen sind, denn er will es zu einem Belegstück für eine bisher nur lückenhafte Theorie des Liederzyklus in Deutschland im Allgemeinen (1. Kapitel) und zu einem Belegstück für eine Theorie des Künstlerdenkmals (4. Kapitel) zurecht konstruieren. Zudem will der Autor die Anwendbarkeit von Luhmanns Systemtheorie für die Interpretation von Kunstwerken als gesellschaftlicher Kommunikationsmittel unter Beweis stellen. Dazu verknüpft er diese Theorie mit seiner Interpretation von Schumanns Opus 90 auf eine Weise, die kenntlich machen soll, nur durch die Anwendung systemtheoretischer Überlegungen seien ihm die vorgestellten Erkenntnisse zu Schumanns Liederzyklus nach Lenau überhaupt möglich gewesen, woran gezweifelt werden darf. Insofern hat Sprau ganz recht, wenn er gleich eingangs, in einer „Skizze der Forschungsintention“ bemerkt, der „Gegenstandsbereich der folgenden Studie (sei) eng begrenzt und großzügig bemessen zugleich“ (S. 11). Man bekommt im Laufe der Lektüre den Eindruck, der Gegenstandsbereich sei etwas zu großzügig bemessen, die Erweiterungen wirken oft aufgesetzt und übergestülpt. Insbesondere bleibt der Autor den Nachweis schuldig, dass Luhmanns Systemtheorie Elemente enthält, die nicht schon durch andere kunstsoziologische und -psychologische Theorien und Analysetechniken bekannt gewesen wären.

Es soll hier nicht gesagt sein, dass die von Sprau – interessanterweise vor allem an anderen Referenzwerken als Schumanns Opus 90 - exemplifizierten Techniken nicht zu wertvollen Erkenntnissen über das Wesen

von Liederzyklen im Allgemeinen und von musikalischen Künstlerporträts im Besonderen geführt hätten. Aber ihre Zurückführung auf Modelle, Muster und Prinzipien, von denen Schumanns künstlerische Intentionen nur bedingt etwas wissen konnten und wollten, erscheint zu glatt und zwanghaft aufzugehen. Der Autor schwankt zwischen Induktion und Deduktion. Schön wäre es gewesen, hätte er den Prozess veranschaulichen können, dass und wie man die an Schumanns Lenau-Liedern erkannten intertextuellen Bezüge und damit die zyklische Gestalt dieses Werkes überführen kann in eine Verallgemeinerung dieser Techniken, um sie zu Kriterien einer grundlegenden Konzeption von Liederzyklen zu systematisieren, anstatt (wie er selbst seinen Denkweg beschreibt) „die im ersten Kapitel gewonnenen Kriterien für Zyklizität von Liedkompositionen am konkreten Werk, Schumanns op. 90 [zu] erprob(en)“ (S. 16). Allenfalls könnte man konzедieren, dass man an Einzelfällen gewonnene Kriterien zu einer Merkmalsbeschreibung zyklischer Liedwerke abstrahiert. Konzедiert sei auch, dass man aus Gründen der nachvollziehbaren Darstellung zuerst die Verallgemeinerung präsentiert, um dann den einzelnen Fall umso präziser und terminologisch abgestützter beschreiben zu können.

Aber der konkreten Erprobung, wie sie hier unter abstrakten terminologischen Prämissen durchexerziert wird, fehlt eine entscheidende Begründung. Wenn es stimmen sollte, dass (anders als in instrumentalmusikalischen Werken) der zyklische Charakter von textgebundener Musik wie beispielweise Liedersammlungen neben wiederkehrenden motivischen Elementen von allem durch das von Sprau bezeichnete narrative Element entstehen würde, so darf erstens die angebliche Fähigkeit von Musik, etwas zu erzählen, nicht stillschweigend vorausgesetzt, sondern müsste kompositionstechnisch und wirkungs-ästhetisch begründet werden und zweitens die konkrete Erzählung des jeweiligen Zyklus wiedergegeben werden können. Beides tut oder kann Sprau nicht. Dass Schumanns Musik zu den von ihm zusammengestellten Lenau-Gedichten stellenweise illustrative Elemente einsetzt, einer bestimmten Disposition von Tonarten folgt und in einer semantischen Dimension thematische Verknüpfungen herstellt, ergibt zwar Stimulanzien für einen über das einzelne Lied hinausgehenden Zusammenhang, man kann ihn aber nicht unbedingt gleich „narrativ“ nennen, und er stellt in diesem konkreten Fall keinen in sich geschlossenen erzählenden Kompositionsverlauf her. Wahrscheinlich meint Sprau genau dies auch selbst, wenn er von einer „fragmentarischen Erzählung“, einem „fragmentarischen Ergebnis“ spricht und davon, dass Schumanns Musik bestimmte „Leerstellen der Narration“ nicht „zu kompensieren vermag“ (S. 16). Auch werden in den Texten enthaltene Worte, die zu einer metaphorischen

oder semantischen Interpretation einladen (wie Stern und Himmel und die auf ein Leben nach dem Tode hindeutende Beschwörung von Seligkeiten) eifertig als Chiffren von Transzendenz oder gar von „Erlösung“ (in einer fast wagnerisch anmutenden Dimension) gedeutet, obwohl doch auch stimmen würde, dass selbst überirdische, kosmische Bezüge auch innerhalb von Immanenzvorstellungen von Körper, Seele und Geist möglich wären. Dieses metaphysische Verfahren hängt mit Spraus Neigung zusammen, von übergeordneten Ideen, wie einer „requiem idea“, auszugehen, nach deren Muster sich dann auch Schumanns kompositorischer Impuls und das weitere künstlerische Verhalten im Falle der Lenau-Lieder zu richten haben – und zwar noch bevor kompositorische und biografische Fakten ermittelt und bewertet sind sowie darüber hinaus poetische und kulturell-gesellschaftliche Assoziationen auf ihre Triftigkeit für das spezielle Werk hin überprüft sind.

Schumann wollte – nach eigenem Bekunden gegenüber dem Verleger des Lenau-Liederkreises – dem mit ihm seelenverwandten Dichter Lenau ein „kleines Denkmal“ setzen. Dass die Uraufführung zumindest des den Zyklus abschließenden Liedes „Requiem“ genau mit Lenaus wirklichem Todestag zusammenfiel, ist eines der seltsamsten – nur zögerlich als Zufall zu verharmlosenden – Umstände der Musikgeschichte. Es mag statthaft sein, diese fast umgangssprachliche, nur in einem übertragenen Sinne bedeutsame Äußerung Schumanns zum Anlass zu nehmen, einen kulturgeschichtlichen Streifzug über die Denkmal-Konzeptionen in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts zu veranstalten, um zu plausibilisieren, dass Schumanns Absicht nur in diesem größeren Zusammenhang verstanden werden kann. Auch fördert das 4. Kapitel über das gesellschaftliche Rollenverständnis des Künstlers, seine gebrochene poetische Existenz als verwirrt wandernder und vergeblich liebender Außenseiter einige wirkliche interessante Aspekte der künstlerischen Lebenspraxis Lenaus und Schumanns zutage – insgesamt genommen aber erscheint das Denkmal, das Sprau mit dieser Studie den Lenau-Liedern Schumanns setzen wollte, als entschieden zu groß geraten und das Wissenschaftsverständnis Spraus als zu großspurig. Der Interpret als dritter Autor versperrt eher den Blick auf das poetisch-musikalische Doppeloriginal zweier kongenialer Künstler um 1850 als dass es ihn freigäbe. Man findet in dem ganzen Buch keine Erklärung dafür, dass in Schumanns Lenau-Zyklus eben keine einheitliche Stimmung herrscht, sondern zwischen dem 4. und 5. Lied ein unüberhörbarer Bruch passiert, die Stimmung in jene quälerische und todesnahe Sphäre kippt, die das Requiem-Lied nach altkirchlichen Worten einer mittelalterlichen religiösen Poesie vorbereitet und rechtfertigt.

(Peter Sühling)

Beyond being an analytical chapter on Schumann's Op. 90, the book raises further claims which can be met only partially. In chapter 3, the author easily succeeds in establishing intertextual references and motivic links between the Lenau songs selected by Schumann and the requiem song for Lenau attached by Schumann, and to substantiate the song collection as a cycle. To corroborate this, he claims a narrative character of the cycle also which, however, he recognises as fragmentary and therefore not yielding a coherent narrative composition process. Furthermore, he does not specify more closely the capability of text-bound music to form narratives. In chapter 1, the author tries to close another gap which is a missing summarising theory of song cycles in German-language literature. However, elements of such a theory which Sprau develops are mainly based on other reference works used by Schumann than the Lenau songs. In chapter 2, he references the systems theory of Luhmann and claims this would provide a key to interpreting Schumann's Lenau cycle. There, he defines music in general and song cycles in particular as a social means of communication without being able to corroborate this definition with concrete examples. In chapter 4, he relates the song cycle called by Schumann "small monument" to Lenau to a socially recognised monument culture in the first half of the 19th century, which was also cultivated by Schumann. Such a connection appears to be slightly oversized. Sprau tends to assume the role of a third author as an interpreter and to attribute such dimensions to Schumann's song cycle which certainly did not reflect Schumann's intentions.

(Summary by P. S., translated by Th. H.)

Tobias Pfleger: Entschlackte Romantik?

Die Sinfonien von Robert Schumann in den Interpretationen historisch informierter Aufführungspraxis

(Klang – Wort – Ereignis. Schriftenreihe der Hochschule für Musik Karlsruhe, Band 2). 415 S., kartoniert, Sinzig: Studio Verlag, 2016

ISBN 978-3-89564-173-2

Bei der durch Beethovens idealistische Ansprüche in die Jahre und in die Krise geratenen Gattung der Instrumental-Sinfonie ist auffällig, dass sich drei problembewusste deutsche Musiker im 19. Jahrhundert nur zögerlich, spät und langwierig damit beschäftigt haben, diese Gattung weiterzuführen, zu reformieren und zu erneuern. Jeweils nur vier, aber umso gewichtiger solcher Sinfonien haben Mendelssohn, Schumann und Brahms geschrieben und dies, obwohl ein ideologisch nicht unmaßgeblicher Zeitgenosse mitten im selbstinszenierten Kult um seine „Bühnenfest-

spiele“ meinte, diese Leute hätten noch nicht begriffen, dass mit Beethovens Neunter die letzte aller Sinfonien bereits geschrieben sei. Mendelssohn und Schumann, als Dirigenten nicht nur eigener Werke wussten um die aufführungspraktischen Probleme der Wiedergabe von Sinfonien, besonders der Beethovens, die Wagner zum non plus ultra aller sinfonischer Praxis überhöhte. Das kanonisierte nachbeethovensche Sinfoniker-Trio (mit Schumann in dessen Mitte) war durchaus der Auffassung, mit rein instrumentalen Mitteln weiterhin Sinfonien schreiben zu können und zu sollen, ohne das Wort, also ohne Gesang von Soli und/oder Chören zu Hilfe nehmen zu müssen. Das war und ist (besonders in der damals aufgeheizten Diskussion um den angeblich notwendigen Untergang selbständiger oder „reiner“ oder „absoluter“ Musik) ein beachtenswerter Standpunkt. Mit den aus dieser historischen Situation heraus entstandenen aufführungspraktischen Fragen hat sich jede Wiedergabe auch der Sinfonien Schumanns zu befassen, die sich nicht mit ihrer modernisierten Fassung, d.h. mit deren Aufführung mit modernen Sinfonieorchestern und deren aufführungstechnischen Standards für „romantische“ Musik zufriedengeben will. Dazu gehören Fragen der instrumentalen Besetzung des Orchesters (mit modern standardisierten oder mit historisch diversifizierten Streich- und Blasinstrumenten), der Tempi und der Ausdrucksformen (Agogik und Artikulation). Zu all diesen Fragen gibt es historische Dokumente aus der Entstehungszeit dieser Sinfonien, allgemeine Vortragslehren sowie persönliche Stellungnahmen, am meisten noch aus der Feder von Schumann, der die Musikschriftstellerei für nützlich hielt, weniger von Mendelssohn und Brahms, die sich zum Inhalt ihrer Musik bewusst gar nicht, allenfalls zu aufführungspraktischen Fragen, wenn auch spärlich, geäußert haben.

Jede interpretationsgeschichtliche und -kritische Arbeit, die sich mit aktuellen Versuchen, Schumanns Sinfonien nicht in modernisierender, sondern in historisierender Weise aufzuführen, beschäftigt, muss die zeitgenössischen Dokumente der Entstehungszeit der Werke akribisch erforschen, um zu prüfen, ob diese Versuche von den Dirigenten aus der sogenannten Alte-Musik-Bewegung den damals formulierten oder zu erschließenden Ansichten und Absichten der Komponisten entsprechen. Pflieger unternimmt dies mit ausgesprochen hohem Problembewusstsein und hat die Quellen mit wenigen Ausnahmen im Blick und im Griff. Überwuchert wird diese historische Orientierung etwas von der Auseinandersetzung mit aktuellen Theorien über die Legitimität von historisierenden Aufführungen im Allgemeinen und die Triftigkeit bestimmter Interpretationsabsichten im Besonderen, vor allem aus dem anglo-amerikanischen Sprachraum. Pfliegers Problembewusstheit zeigt sich besonders in seiner Skepsis gegenüber einfachen Lösungen, die glauben, die Intentionen des

Komponisten und die Bedeutung einzelner überlieferter Vortragshinweise verbindlich ermitteln zu können. Die Frage nach dem Wert historisierender oder modernisierender Aufführungen älterer Musik ist keine moralische, sondern eine ästhetische. Jede der beiden konträren Unternehmungen: die Anverwandlung der Interpretation an die bestmöglich rekonstruierte, d.h. eben nur annäherungsweise rekonstruierbare Vergangenheit einerseits oder die Bearbeitung im Geist der jeweiligen modernen Standards andererseits hat ihr Recht, und keine ist berechtigt, die jeweils andere von der inzwischen errungenen aufführungspraktischen Vielfalt des gegenwärtigen Musikbetriebs zu verdrängen - wobei zu berücksichtigen ist, dass die überwältigende Überzahl der stehenden Orchester weltweit mit modernem Instrumentarium ausgestattet und deren Mitglieder im Geiste der Modernisierung und eines standardisierten Klangbilds erzogen sind also immer noch den Mainstream repräsentieren. Jede interpretationsgeschichtliche und rezeptionskritische Arbeit sollte sich eine eigene Ansicht triftiger Interpretationsmöglichkeiten und eigene Klangvorstellungen von den Originalen und deren Interpretation erarbeiten, um die Ergebnisse historisch informierter Dirigenten charakterisieren und bewerten zu können. Selbst hochgradig historisch informiert zu sein, sowie ein ästhetisch gebildetes musikalisches Ohr zu besitzen, scheint unabdingbare Voraussetzung eines solchen kritischen Unternehmens zu sein. Der Autor des vorliegenden Buches (einer Doktorarbeit) besitzt diese Fähigkeiten in hohem Maße, bemüht sich um das erforderliche Reflexionsniveau, ohne die Gefahren des Subjektivismus und voreiliger Meinungsbildung zu unterschätzen. Er verstrickt sich manchmal in einen terminologischen Wust kultureller Diskurse, die mit dem Komplex „Historische Aufführungspraxis“ zusammenhängen und eher Verwirrung stiften als Klarheit schaffen.

Nebenbei fällt auf, dass Pflieger die inzwischen umfangreich angewachsene Schumann-Briefedition nicht genutzt hat, um aus ihrem Teig jene aufführungspraktischen Rosinen zu picken, die Aufklärung geben können über Robert und Clara Schumanns Ansichten über virulente Probleme der konzertierenden Gestaltung von Schumanns Werken; hier wären besonders die Briefwechsel mit zeitgenössischen Dirigenten heranzuziehen gewesen, die sich für Schumanns Sinfonien eingesetzt haben. Auch hätte er vom aufführungspraktischen Gegenpol jener Zeit noch andere Schriften Wagners heranziehen können als nur „Mein Leben“, z.B. die maßgebliche Schrift „Über das Dirigieren“ oder dessen diversen vortragsästhetischen Stellungnahmen anlässlich der Sinfonien Beethovens, um ein lebendiges Bild von den Kontroversen der Zeit zu erlangen. Bekanntlich hatte Wagner die Orchesterpraxis nicht nur durch neue und modernisierte alte Instrumente ständig erweitert und umgewälzt, sondern auch die Partituren Beethovens uminstrumentiert, Holzbläserpartien den Blechbläsern zugeordnet. Schumanns Sinfonien fallen in eine Zeit intensiver Umwälzung des Orcheste-

rapparats, der Streicher durch die Spohrschen Reformen und der Bläser durch den Übergang von den Natur- zu den Ventil- und Klappeninstrumenten. Dies löste Debatten aus, an denen Schumann teilnahm und sich auch kompositorisch positionierte. Zu Recht betont und erläutert Pflieger die Rolle realer aufführungspraktischer Konventionen und damit verbundener Klangvorstellungen auf den Kompositionsprozess bei Schumann. Dennoch begnügt sich Pflieger auf den wenigen direkt den Instrumenten gewidmeten Seiten damit, die Spuren dieser Umdispositionen im Notentext der Partituren aufzufinden (Schumanns Übergang zum Ventilhorn) und vermerkt ansonsten, Hinweise zu diesen Fragen gäbe es in Schumanns Korrespondenz „meines Wissens nicht“ (S. 142), sowie, welche Instrumente in den Orchestern der Schumann-Zeit verwendet worden seien, sei „im Detail noch unbekannt“ (S. 143). Ob dies wirklich dem Stand der organologischen Forschung zum Beginn des 21. Jahrhunderts entspricht, erscheint fraglich. Da man in der Schumann-Rezeption stets an seiner Instrumentierung etwas auszusetzen hatte, wäre eine Rekonstruktion der Orchesterformationen und der Typen einzelner Instrumente und Instrumentengruppen, für die Schumann jeweils komponierte, dringend erforderlich, und zwar von Seiten der historisierend arbeitenden Dirigenten ebenso wie von Seiten einer wissenschaftlichen Kritik von deren Arbeit. Pflieger scheint in dieser Hinsicht der „pragmatische, undogmatische“ Standpunkt Harnoncourts sympathisch und ausreichend zu sein, der davon ausging, dass man „zu wenig wisse über die konkrete Verwendung spezifischer Instrumententypen, um sie als allgemeingültige Grundlage einer historisch informierten Interpretation zu reklamieren“ (S. 145). Hätten Harnoncourt und Pflieger Recht, so wäre eine wesentliche Voraussetzung einer Aufführungspraxis, einerlei ob man sie nun historisch, historisierend, historisch informiert oder historisch orientiert nennt, nämlich ihre veränderte, nicht modern standardisierte instrumentale Basis, auf Sand gebaut und willkürlichen Spekulationen oder einer Beliebigkeit ausgeliefert, in deren Rahmen alles ohne weitere Begründung gemacht werden könnte. Tatsächlich hält Pflieger die Frage nach der instrumentalen Basis für nicht so bedeutend und betont, dass die Fragen der Spieltechnik (der Tonerzeugung) und der Spielweise viel entscheidender wären, ohne zu berücksichtigen, wie gerade diese Fragen von der Wahl der Instrumente, deren Bau und deren unterschiedlichen klanglichen Möglichkeiten abhängen. Vielleicht hat diese Behandlungsart der Instrumentenfrage mit der traditionellen Geringschätzung der instrumentengeschichtlichen und -kundlichen Probleme von Seiten der Musikwissenschaft zu tun. Jedenfalls nimmt Pflieger zu dem pauschalen Begriff der „historischen Instrumente“, die in bestimmten Einspielungen verwendet worden seien, seine Zuflucht, ohne auf deren Form, Zustand und Spielweise weder zu Schumanns Zeit noch

im Rahmen der untersuchten Einspielungen aus den Jahren 1990 bis 2008 unter den jeweiligen Dirigenten näher einzugehen. In diesem Zusammenhang weist Pflieger allerdings kritisch darauf hin, dass die Booklets dieser Aufnahmen auch kaum noch Angaben zu den Instrumenten und der Besetzungstärke enthalten.

Zu den unabhängig von der Instrumentenfrage behandelten Prämissen: der Orchesteraufstellung und -besetzung, der Vortragsweisen und Tempi wie der Tempomodifikationen innerhalb der Sätze, des Rubato, von Phrasierung, Artikulation und Akzentuierung, sowie des Vibrato und des Portamento weiß Pflieger im Detail viel Interessantes anhand der Interpretationen und deren Vergleichen zu beobachten und zu berichten. Eine frühzeitige tabellarische Mitteilung, um welche Einspielungen es sich überhaupt handelt, in der die Orchester und Dirigenten sowie der Zeitpunkt der Einspielung einander im Überblick zugeordnet sind, wäre sinnvoll gewesen und hätte die etwas komplizierte, erst allmählich sich herstellende Einsicht in das Korpus der rezensierten Einspielungen ersparen können. Es geht in der Hauptsache um Einspielungen von Roger Norrington (mit den London Classical Players und dem RSO Stuttgart), Eliot Gardiner (mit dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique), Philippe Herreweghe (mit dem Orchestre des Champs-Élysées), Roy Goodman (The Hannover Band), Derek Solomons (Authentic Orchestra), Nikolaus Harnoncurt (mit dem Chamber Orchestra of Europe), David Zinman (mit dem Tonhalle Orchester Zürich), Florian Merz (mit der Klassischen Philharmonie Düsseldorf), Thomas Dausgaard (mit dem Shwedish Chamber Orchestra), Douglas Bostock (mit dem Czech Chamber Orchestra) und Thomas Zehetmair (mit der Northern Sinfonia). Pflieger unternimmt mehrere Versuche, diese Dirigenten und ihre Orchester in verschiedene Gruppen der Interpretation einzuteilen, je nachdem wie streng oder nur teilweise sie bestimmten Prämissen einer historisierenden Aufführung Folge leisten. Einleitend verwickelt er sich in eine vorgeblich begriffsklärende Auseinandersetzung der Bezeichnungen historisch, historisierend, historisch informiert und historisch orientiert, die aber, da sie auch noch die anglo-amerikanischen Debatten versucht zu integrieren, eher zu neuen Unklarheiten führt. Die „historische Aufführungspraxis“ der Sinfonien Schumanns kann nur die zu Schumanns Lebzeiten durch Schumann oder andere zeitgenössische Dirigenten gewesen sein, wobei man unterstellen darf, Schumann selbst habe zu seinen Lebzeiten seine eigenen Sinfonien in Leipzig, Dresden und Düsseldorf jeweils unterschiedlich aufgeführt, wodurch die korrekte Nachahmung dieser Praxis oder Praxen heutzutage zu einer Chimäre wird. Dennoch hat Pflieger in der Beobachtung Recht, dass es bei den verschiedenen Dirigenten und Ensembles unterschiedliche Grade und mehr oder weniger konsequente Verfolgung historisierender Absichten bezogen auf einzelne Aspekte dieser Vortragstechniken gibt.

Kritisch weist er darauf hin, dass sich die meisten Einspielungen aus der dieser Sphäre an äußerlichen Merkmalen abarbeiten und den inneren Kern der Spieltechniken, ihre Ausdrucksqualität kaum berühren und dass von weiteren Versuchen in der Zukunft mehr Experimentierfreude zu erhoffen ist. Es handelt sich um eine sehr lesenswerte Arbeit, wenn auch die Kriterien der von Pflieger (auch mithilfe von Software und elektrostatistischen Methoden) versuchten Systematisierung seiner Hörerfahrungen, manchmal fragwürdig oder undurchsichtig bleiben. Das liegt positiv zu verstehen daran, dass Pflieger sich selber nur selten eine eigene Meinung darüber, was eine Schumanns Absichten entsprechende Vortragsweise wäre, zubilligt und bewusst bei einem sachlich-materialen Vergleichen der Einspielungen stehen bleibt. Der Begriff des Romantischen oder der Romantik bei Schumann bleibt undeutlich, wird gar mit dem, was der Volksmund darunter versteht, vermischt, z.B. wenn unkritisch die Worte eines Musikjournalisten zitiert werden, der Romantik mit schwelgerisch und Al-fresco-Manier gleichsetzt und positiv mit der Art von Christian Thielemann, Schumann zu dirigieren, verknüpft. Die spezifisch Schumannsche Romantik, die mit einer Epochendefinition nichts zu tun hat, wäre wohl eher mit skurriler Phantastik à la Jean Paul oder E.T.A. Hoffmann in Verbindung zu setzen, wobei Selbstreflexion und Ironie keine unwichtige Rolle spielen. Auch die intellektuelle Mäßigung solcher musikalischen Träumereien durch an Bach geschulte Formstrenge, deren sich Schumann befeißigte, wäre zu berücksichtigen.

Es scheint richtig, die Resultate von Einspielungen aus dem Bereich historisierender Aufführungen hauptsächlich an ihren eigenen Ansprüchen zu messen, wobei Pflieger durchaus einige Ideologeme dieser Richtung und ihre faktische Undurchführbarkeit kritisch würdigt. Die Schwierigkeiten, vor denen heutige Aufführungen von Schumanns Sinfonien stehen, sofern die Interpreten die historische Situation des Klangkörpers Orchester in ihrer Entstehungszeit und daraus resultierende musikalische Absichten ihres Komponisten gewillt sind zu berücksichtigen, werden in diesem Buch schonungslos offengelegt und von der Illusion befreit, hier mit angeblich objektiven Größen operieren zu können. Hier hat wirklich einmal die stets spürbare Schumann-Begeisterung eines Autors zu einer ganz antiromantischen und nüchternen, sogar ernüchternden Darstellung von Aufführungsproblemen geführt, die einen praktischen Musiker fast mutlos oder ratlos machen könnte, aber dennoch zu einem erneuten, noch problembewussteren Experimentieren einlädt. Sollte dieses Buch jemals in die Hände eines historisierenden Interpreten oder Dirigenten fallen, so kann man nur empfehlen: alles bedenken und beherzigen und wieder vergessen!

(Peter Sühning)

This is mainly about a critical examination of Schumann's four symphonies recorded between 1990 and 2008, namely by: Roger Norrington (with the London Classical Players and RSO Stuttgart [Stuttgart Radio Symphony Orchestra]), Eliot Gardiner (with the Orchestre Révolutionnaire et Romantique), Philippe Herreweghe (with the Orchestre des Champs-Élysées), Roy Goodman (Hanover Band), Derek Solomons (Authentic Orchestra), Nikolaus Harnoncurt (with the Chamber Orchestra of Europe), David Zinman (with Tonhalle Orchester Zürich [Zurich Tonhalle Orchestra]), Florian Merz (with Klassische Philharmonie Düsseldorf [Düsseldorf Classical Philharmonic Orchestra]), Thomas Dausgaard (with the Swedish Chamber Orchestra), Douglas Bostock (with the Czech Chamber Orchestra) and Thomas Zehetmair (with the Northern Sinfonia). Pflieger makes several attempts to divide these conductors and their orchestras into different groups of interpretation, depending on the extent to which they comply with certain premises of historicising performance, strictly or only partially. There, the conductors are measured against the different premises of historicising performance practice, that is, their own aspirations.

Pflieger's work on the history and critique of interpretations dealing with current attempts to perform Schumann's symphonies in a historicising manner meticulously investigates contemporary documents from the time of creation of the respective works, in order to determine whether such attempts by conductors of the so-called Early Music Movement conform to the views and intentions of the composers at the time, as formulated or deducible. He does so with a high awareness of the issues involved and, with a few exceptions, keeps the sources well in view and under control. (Summary by P. S., translated by Th. H.)

Levi, Hermann, „Wie freue ich mich auf das Orchester!“

Briefe des Dirigenten Hermann Levi. Ausgewählt und kommentiert von Dieter Steil, Köln: Dohr, 2015, 455 S., ISBN 978-3-86846-123-7

Um dem heute nur noch sagenumwobenen, neben dem fleißig publizierenden Hans von Bülow, neben Liszt, Felix Mottl und den Lachner-Brüdern wohl bedeutendsten Dirigenten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts etwas näher zu kommen, ist die nun vorliegende kommentierte Briefauswahl allemal geeignet. Wenn dem inneren Ohr und musikalischen Gedächtnis während der Lektüre indirekt vorgeführt wird, wen und was er alles dirigiert hat und besonderes welche Werke er uraufgeführt hat, so wird einem deutlich, in welcher produktiver Endphase der klassisch-romantischen Kunstperiode Hermann Levi (1839-1900) wirk-

te. Es waren darunter nicht nur Werke (solche von Schumann, Brahms, Wagner, Bruckner und Richard Strauss), die auch heute immer noch als kanonbildend behandelt werden, d.h. unwiderstehlich, anziehend und unzerstörbar sind, sondern auch verschmähte und deklassierte Werke, für die er sich letztlich vergeblich einsetzte (wie für Schumanns Semio-per *Genoveva*). Wie es aus seinen Briefen ablesbar ist, waren sein künstlerisches Ethos und seine akribische Art, Partituren zu lesen und klanglich zu realisieren, beeindruckend. Seine Daponte-Übersetzungen waren, bis sie unter der Nazi-Herrschaft durch die Schünemanns ersetzt werden mussten, vorbildlich für eine die Musik Mozarts nicht verletzende Eindeutschung. Seine Mozart-Aufführungen waren noch vor denen Gustav Mahlers geeignet, Mozarts Geist gegen den ihm feindlichen Zeitgeist des ausgehenden 19. Jahrhunderts zur Geltung kommen zu lassen.

Die Auswahl der Briefe Levis ist streng chronologisch gehalten und bringt sie in buntem Wechsel der Adressaten. Das hat Vor- und Nachteile. In einer solchen Situationen wie jener, dass Levi eine gegen den Willen Wagners angestrengte Aufführung der *Walküre* in München dirigieren soll, ist es natürlich in einer unmittelbaren Folge zweier Briefe sehr pointiert zu sehen, wie unterschiedlich Levi darüber schreibt: mit Wagner selbst (Beratung suchend) und mit seinem Freund Johannes Brahms. Andererseits gewinnt man auf diese Weise kein in sich zusammenhängendes Bild vom spezifischen Charakter der jeweiligen Beziehungen, die Levi zu den unterschiedlichsten Adressaten unterhält. Man könnte auf verschiedene Weise mit dieser Briefsammlung umgehen. Wollte man die Entwicklung der Beziehungen zu einem einzigen der immer wieder auftretenden Briefpartner verfolgen, müsste man sich die im Personenregister fett gedruckten Seitenzahlen vornehmen und durchs Buch springen. Sie in der Reihenfolge zu lesen, in der sie abgedruckt sind, würde sicherlich auch den jeweils besonderen Ton, den Levi bestimmten Partnern gegenüber anschlägt, durch den Kontrast deutlichen machen. Man lese und vergleiche also die unterschiedliche Haltung, mit der Levi sowohl geschäftsmäßig als auch verehrungsvoll, sowohl hingebungsvoll als auch widerständig, also doppelbödig, mit Richard Wagner korrespondiert, sowie den vertraulich-freundschaftlichen Ton mit Brahms. Man lese und vergleiche den sowohl devoten als auch gezierten, manchmal sogar gereizten Ton, in dem er der Witwe und Gralshüterin Cosima Wagner schreibt, sowie den auf die Sache von Schumanns Musik und auf familiäre Fragen gerichteten Ton, in dem er einer anderen Witwe, Clara Schumann, begegnet.

Eine andere Entscheidung des Herausgebers wiegt etwas schwerer, und deren Folgen wären auch durch abweichende Leseanordnung schwer abzumildern, nämlich, dass hier keine Briefwechsel, sondern nur einseitig

die Briefe von Levi abgedruckt sind. Bei einem Abdruck der Briefe und Gegenbriefe wäre dann tatsächlich eine jeweils in sich geschlossene Wiedergabe der Brieffolgen zwischen den Partnern möglich und erforderlich gewesen. Herausgeber und Verleger haben so entschieden, obwohl (oder weil) in den betreffenden gedruckten Quellenbänden der edierten Briefwechsel mit Brahms, den Wagners und den Schumanns die Gegenbriefe enthalten sind. Man muss sich also hier entweder auf die mitunter recht spärlichen Mitteilungen des Herausgebers (Dieter Steil ist Gießener Lokalhistoriker und aktiver Fürsprecher der jüdisch-christlichen Zusammenarbeit) in seinen sonst sehr instruktiven und verlässlichen Kommentaren stützen oder müsste die anderen Briefausgaben heranziehen. Mindestens in einem besonderen Fall, in dem Levi nicht mehr als Cosima Wagners „Major“ der „verehrten Meisterin“ gegenübertritt, sondern eine Anrede ganz unterlässt, hätte man nur zu gerne genauer gewusst, welcher Wortlaut im vorangegangenen Brief der Bayreuther Wagner-Verwalterin in der Lage war, Levi so zu verstimmen.

Levi beginnt seinen intensiven Briefwechsel mit Clara Schumann im Jahr 1864, nachdem er seine Ambitionen auf eigenes Komponieren aufgegeben hatte und sich ganz seiner Kapellmeistertätigkeit zunächst in Rotterdam, dann in Karlsruhe, später in München und zeitweilig auch in Bayreuth widmete. Er endet nach über 30 Jahren mit Clara Schumanns Tod. Dass die Beziehung durch die Besuche bei Clara Schumann in Baden-Baden, die Gespräche und Briefe immer intimer und familiärer wird, kann man schon äußerlich an dem Wechsel in der Anrede von „Verehrte Frau“ zu „Verehrte Freundin“ ablesen, hängt auch damit zusammen, dass Levi, selbst ein Halbweise, sich rührend um die vaterlosen Schumann-Kinder sorgt und kümmert, wo immer er ihnen begegnet. Levi „wühlt und kämpft“, wie es selber sagt, um die Aufführung auch der späten und verkannten Werke Robert Schumanns, wie die Oper *Genoveva* (Aufführung in Karlsruhe im November 1867), der Messe und des Requiems. Obwohl er die Schwächen von Schumanns *Genoveva* als Oper, also die Überfülle von schöner, aber nicht bühnengerechter Musik, durchaus erkannte, kämpft er mit Hilfe der Witwe darum, die schier unüberwindlichen aufführungspraktischen Probleme zu überwinden. Die an Clara Schumann gerichteten Briefe sind in dieser Ausgabe nur ein Nachdruck aus der ein Jahr zuvor im selben Verlag erschienenen Ausgabe des Briefwechsels der Schumanns mit befreundeten Künstlern. Zu dieser Ausgabe schrieb der Rezensent damals auf info-netz-musik:

„Das Kernstück des Bandes bildet der 500 Seiten umfassende Briefwechsel aus den Jahren 1863-95 zwischen Clara Schumann und dem Dirigenten Hermann Levi, aus dem man gut einen eigenen Band hätte machen können. Unter familiärem Aspekt zeigt sich Levi hier neben

Brahms als ein Ersatzvater für die Kinder der Schumanns, Clara spielt gern die Rolle einer Ersatzmutter für den Halbweisen Levi. Unter dem hier aber zentralen musikalischen Aspekt geht es um Levi als Schumann-Dirigent, der erreichen konnte, dass selbst *Genoveva* und *Manfred* zeitweilig Repertoirestücke auf deutschen Bühnen und Konzertpodien wurden, geht es um diesbezügliche aufführungspraktische Details, um Levis Rolle als Herausgeber von Orchesterpartituren im Rahmen der Schumann-Gesamtausgabe. Diese 500 Seiten wollen mit Herz und Verstand gelesen sein. Es öffnet sich ein Panorama des deutschen Musiklebens der 1860er bis -90er Jahre, Claras Unverständnis von Levis Engagement für Wagner inklusive.“

Im Grunde war Levis Sympathie für Wagners Musikdramen ideologiefrei, sonst hätte er sie nicht bloß als Werke unter anderen dirigieren können, sondern sich den totalitären, andere Musikformen ausschließenden Ansprüchen Wagners unterworfen. Er war also selbst später, als er in Bayreuth verkehrte, kein radikaler, sondern ein gemäßigter Anhänger Wagners. Dennoch ist sein Verhalten ein schillerndes Beispiel für jüdische Wagnerphilie, denn der nervöse und sehnsüchtig gestimmte Charakter Levis (er war der Sohn eines Gießener Rabbis) sympathisierte mit Wagners gezielt eingesetzter germanisch-christlicher Erlösungspropaganda. Levi verbeugte sich zwar zunehmend vor ihr, erlag ihr aber letztlich nicht. Wagners abgekartetes Spiel um Levis Dirigat der Uraufführung des *Parsifal* zeugt davon. Levis späte Heirat mit einer christlichen Frau wurde von Cosima auch später noch mit missionarischen Forderungen nicht nur nach Levis Austritt aus der Synagoge (wozu er bereit war), sondern auch nach einer christlichen Taufe verbunden (die er verweigerte). Den suggerierten erlösenden Betritt ins „ächte Land“ eines wagnerisierten Christentums konterte Levi indirekt mithilfe seiner Goethephilie, die ihn davor bewahrte, sich erneut konfessionell zu binden und einer historisch überlieferten, von Goethe aber kritisierten und abgelehnten Kreuzessymbolik zu ergeben. Da Cosima (im Gegensatz zu den meisten assimilierten gebildeten Juden in Deutschland) Goethe, den frommen, allen Religionen aufgeschlossen gegenüberstehenden Heiden, kaum kannte, stellte Levi ihr einen eigenen Goethe-Kalender mit Gedanken und Aussprüchen aus Goethes Werken zusammen, denen Cosima Wagner jeden Tag hätte nachsinnen sollen.

Bereichert wird der Blick in die Lebensumstände, persönlichen Verknüpfungen und Gefühlslagen dieses klugen und warmherzigen Musikers durch familiäre Briefe (besonders aufschlussreich die an den Vater, einen Gießener Rabbi), Briefe an andere Musiker, Dirigentenkollegen und Komponisten, darunter Ferdinand Hiller und Richard Strauss, und besonders durch Levis ins Homoerotische schweifenden Briefe an den

Dichter (und Nobelpreisträger) Paul Heyse, durch die dessen zentrale Stellung in der Kultur des Kaiserreiches deutlich wird. Mit dieser Briefauswahl wurde ein längst fälliges erstes und authentisches Erinnerungszeichen an Hermann Levi gesetzt. [Verbesserte und erweiterte Fassung einer zuerst auf „info-netz-musik.bplaced.net“ am 31.1.2016 veröffentlichten Rezension]

(Peter Sühring)

This selection of letters of the conductor Hermann Levi to fellow musicians, inter alia, Ferdinand Hiller, Richard Wagner, Johannes Brahms, Clara Schumann, and Richard Strauss, published by the Giessen local historian Dieter Steil, illustrates how important Levi (1839-1900) was to the musical culture of the late 19th century, particularly as a premiere conductor. The selection presents only Levi's letters without the letters of response from the addressees, which is sometimes a major disadvantage and is only partially compensated for by the information provided in the comments. The chronological arrangement entails that one has to jump from one correspondent to the other but, on the other hand, it also provides an insight into the different ways in which Levi corresponded with various correspondents on partly the same matters.

Levi's conduct towards Wagner was marked by reservations and largely businesslike, whereas his conduct towards Brahms was filled with infinitely friendly trust. In relation to Cosima Wagner and her invectives against his Jewishness, he would react defensively and try to lecture her with references to Goethe's criticism of the symbol of the cross. He had a deep affection for and an artistic working relationship with Clara Schumann with whom he discussed issues of performance practice of Robert Schumann's problematic late works but also very intimate and family-related matters concerning the education of Clara's children who were now growing up fatherless and for whom Levi felt responsible. Clara Schumann's letters of response can be read in a volume of the Schumann Letter Edition by the same publisher. This selection of letters sets a long overdue first and authentic memorandum for Herrmann Levi. It opens a panorama of German musical life between the 1860s and 1890s. (Summary by P. S., translated by Th.H.)

Ulrike Kienzle: Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt am Main (1956–2016). Zugleich ein Beitrag zur Geschichte der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau.

Herausgegeben von Clemens Greve, 622 S., Verlag der Frankfurter Bürgerstiftung, Reihe „Mäzene, Stifter, Stadtkultur“, Band 14, 2016

Die Frankfurter Schumann-Jubiläums-Ausstellung 2010/2011 wurde von ihr kuratiert, das Katalogbuch dazu redigiert (siehe *Correspondenz* Nr. 34, S. 162ff.), und nun hat Ulrike Kienzle im Auftrag der Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt am Main e.V. ein umfangreiches und gewichtiges Werk vorgelegt, das die Geschichte dieser 1956 gegründeten Vereinigung und auch die der Zwickauer Schwestergesellschaft, deren (Wieder-)Gründung 1957 erfolgte, minutiös auflistet. Am 28. November 2016 wurde das Buch in einer Festveranstaltung zum 60-jährigen Bestehen der Frankfurter Schumann-Gesellschaft mit dem ausgezeichneten jungen Arcon-Trio (Julius Asal, Klavier, David Marquard, Violine, und Janis Marquard, Violoncello) vorgestellt, die wie schon die Ausstellung im reizvollen Holzhausen-Schlösschen im Frankfurter Nordend stattfand. Das barocke, im Inneren aber modern ausgestaltete Schlösschen ist Sitz der Frankfurter Bürgerstiftung, in deren Verlag nun auch Kienzles Buch erschienen ist. Um es vorweg zu sagen: Eine komplette Inhaltsangabe kann hier nicht geboten werden, doch sollen alle Schumann-Freunde zur Kenntnisnahme des Buches angeregt werden, das über die Stiftung und auch beim Robert-Schumann-Haus Zwickau zum Preis von 29,90 Euro zuzüglich 5 Euro Versandkostenpauschale bestellt werden kann. Die Autorin resümiert zunächst (erster Teil) die Geschichte der Schumann-Rezeption in Deutschland und der Zwickauer Gesellschaft, die ursprünglich 1920 gegründet wurde, zwischen 1943 und 1945 in den Sog der nationalsozialistischen Kulturpolitik geriet und mit dem Zusammenbruch des Nazireichs unterging. Eine kurze Phase der Wiederbelebung im Rahmen des „Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands“ 1949–1951 wurde durch die DDR-Administration zwangsweise beendet.

Im zweiten Teil befasst sich Kienzle zunächst mit den für die Vorgeschichte der Frankfurter Gesellschaft maßgebenden Personen, dem Mediziner Max Flesch-Thebesius und dem Pianisten Erich Flinsch. Der dritte Teil handelt ausführlich von der Gründung der Gesellschaft im Jahre 1956, der „zweiten Wiederneugründung“ der Zwickauer Schwestergesellschaft und ersten Ost-West-Begegnungen. Die folgenden Teile behandeln, jeweils mit detaillierten Chroniken der Ereignisse, die einzelnen Phasen der Gesellschaftsarbeit bis einschließlich der Zeit nach dem Mauerbau 1961. Der sechste Teil ist der Zeit nach dem Mauerfall von 1989 gewidmet und berichtet u.a. von mehreren Besuchen in und aus Zwickau unter dem Vorsitz von Erast von Jasienicki. Der siebte Teil schließlich widmet sich der Gegenwart unter dem Vorsitz von Hans-Jürgen Hellwig (seit 2009) und geht ausführlich auf die Ereignisse des Schumann-Jubiläumsjahres 2010 (s.o.) sowie die Stiftung mehrerer musikalischer Preise durch die Gesellschaft sowie die Verleihung von Ehrenmitgliedschaften ein.

Die Darstellung reicht bis zum Jubiläum der Gesellschaft 2016 und wird gefolgt von einem Anhang „Zur schnellen Orientierung“, der u.a. eine kurze Chronologie der Schumann-Gesellschaften, eine Übersicht über die Texte und Vorträge von Max Flesch-Thebesius sowie verschiedene Verzeichnisse und Register enthält. Auch über die reiche publizistische und wissenschaftliche Wirksamkeit von Dr. Ulrike Kienzle ist am Schluss einiges zu erfahren. Nicht zu vergessen sei, dass der ganze Band mit reichstem Bildmaterial versehen ist, ohne das er wohl eine überaus trockene und mühevoll Lektüre darstellen würde. Die Findigkeit bei der Bildsuche verdient daher besondere Anerkennung. Insgesamt gilt: Die mehrjährige intensive Forschungsarbeit der Autorin Ulrike Kienzle in Frankfurt, Zwickau und anderswo trägt in diesem Band reiche Früchte, dem so bald nichts Vergleichbares an die Seite treten dürfte. Daher ist allen an historischen Vorgängen und Abläufen interessierten Musik- und Schumann-Freunden der Erwerb und die Lektüre nachhaltig empfohlen.

Ein persönliches Wort zum Schluss sei gestattet: Wenn dem Rezensenten als Zwickauer Zeitzeugen seit 50 Jahren (1967 begann ich meine Tätigkeit dort als Musikdramaturg am Theater, den damaligen „Bühnen der Stadt“) die Abfolge der historischen Ereignisse in mündlicher Überlieferung etwas anders zu Ohren kam als von Ulrike Kienzle geschildert: Es hieß da, die Gründung bzw. Wiedegründung der Frankfurter und Zwickauer Gesellschaften sei in dichter Abfolge für den (Jubiläums-)Sommer 1956 geplant gewesen und nur durch äußere Ereignisse, namentlich den unerwarteten Tod Hermann Abendroths am 29. Mai 1956, um Monate auseinander dividiert worden – so erscheint das heute mangels dokumentarischer Belege als Hypothese, wenn nicht Legende. Es nicht erwähnt zu haben, kann natürlich der Verfasserin des Buches nicht zur Last gelegt werden, da sie auf derartige Belege angewiesen war und nur sie ihrer Darstellung zugrunde legen konnte. Man sehe es mir nach, wenn ich trotzdem die mir vertraute Version der Geschichte hier zu Protokoll gebe.

(Gerd Nauhaus)

On behalf of the Robert Schumann Society Frankfurt am Main and on the occasion of its 60th anniversary, Ulrike Kienzle created this comprehensive compendium about the society's creation and activities published in 2016. The Robert Schumann Society was established by the Frankfurter physician Max Flesch-Thebesius and the pianist Erich Flinsch. The association always regarded itself as in relation to the „parent society“ from Zwickau, which is why its post-war history and re-establishment in March 1957 are topics as well. The presentation is enriched by numerous documents and images.

(Summary by I.K.-O., translated by F. O.)

Willkommen beim Schumann-Forum, dem „board of artists“ des Schumann-Netzwerks

Mit dem *Schumann-Forum* – gegründet 2011 (vgl. Bericht in *Schumann-Journal* 1/2012) – gewann die Arbeit des Schumann-Netzwerks persönliche Authentizität und weitere Nachhaltigkeit: Aktiv bringen hochrangige, Robert Schumann und seinem Werk besonders zugeneigte Künstler aller Sparten – weithin bekannte ebenso wie Nachwuchskünstler – durch die Zugehörigkeit zum Schumann-Forum, dem „board of artists“ des Schumann-Netzwerks, ihre Wertschätzung gegenüber dem Schaffen Robert Schumanns zum Ausdruck. Als Schumann-Botschafter treten sie weltweit mit entsprechenden Auftritten, Einspielungen, Interpretationen, Publikationen, Werken etc. an die Öffentlichkeit.

Aktuelle Informationen und Neuigkeiten zu unseren Schumann-Forum-Mitgliedern:

http://www.forum.schumann-portal.de/Board_of_Artists.html
<http://www.forum.schumann-portal.de/Neuigkeiten.html>

Welcome to the Schumann Forum, the “board of artists” of the Schumann Network

With the *Schumann Forum* – founded 2011 (cf. the report in *Schumann Journal* 1/2012) – the work of the Schumann Network gains personal authenticity and further sustainability: Through their membership in the Schumann-Forum, the “board of artists” of the Schumann Network, highranking artists of all trades – established and young artists – , enthusiastic for Robert Schumann, will actively express their appreciation for the work of Robert Schumann. They are going to come to public attention through Schumann-related performances, recordings, interpretations, publications etc. They are meant to act as ambassadors for Schumann and his work throughout the world.

You will find more information and the latest news about our Schumann Forum member:

http://www.forum.schumann-portal.de/Board_of_Artists-en.html
<http://www.forum.schumann-portal.de/News.html>

MITGLIEDER IM SCHUMANN-FORUM BOARD OF ARTISTS

Pate und 1. Mitglied /First Member and Mentor

Christian Gerhaher (* 24.7.1969)

Gründungsmitglieder / Founding members

Dietrich Fischer-Dieskau (28.5.1924 - 18.5.2012)

Nikolaus Harnoncourt (6.12.1929 - 5.3.2016)

Heinz Holliger (* 21.5.1939)

Stephen Isserlis (* 19.12.1958)

Mizuka Kano (* 1978)

Tobias Koch (* 11.9.1968)

Aribert Reimann (* 4.3.1936)

Helmut Rilling (* 29.5.1933)

Sabine Ritterbusch (* 25.8.1966)

Wolfgang Sawallisch (26.8.1923 - 22.2.2013)

Lars Vogt (* 8.9.1970)

Mitglieder seit 2012 / Members since 2012

Marina Baranova (* 1981)

Idil Biret (* 1941)

Jonathan Biss (* 18.9.1980)

Freiburger Barockorchester

Jozef De Beenhouwer (* 26.3.1948)

Boris Giltburg (* 1984)

Sol Gabetta (* 18.4.1981)

Bernard Haitink (* 4.3.1929)

Luisa Imorde (* 1989) - seit/since 2016

Ottavia Maria Maceratini (*1986)

Mauro Peter (* 1987)

Julian Prégardien (* 12.7.1984) - seit/since 2016

András Schiff (* 21.12.1953)

Ragna Schirmer (* 1972)

Andreas Staier (* 13.9.1955)

Clara ter Horst (* 11.2.1969)

Jan Vogler (* 18.2.1964) - seit/since 2016

Carolin Widmann (* 1976)

Jörg Widmann (* 19.6.1973)

Christian Gerhaer (* 24.7.1969)

Erstes Mitglied und Taufpate bei der Eröffnungsveranstaltung
First Member and Mentor

www.gerhaer.de



© Hiromichi Yamamoto (vgl./cf. www.gerhaer.de)

SCHUMANN-NETZWERK – MITGLIEDER UND PARTNER SCHUMANN NETWORK – MEMBERS AND PARTNERS

Mitglieder / Members

Aktuell sind dreizehn Städte bzw. Orte mit rund dreißig Institutionen, Vereinen und Gesellschaften etc. im Schumann-Netzwerk vertreten. Im Schumannportal werden die einzelnen Einrichtungen, den Lebensweg Schumanns nachzeichnend, ausführlich vorgestellt, beginnend mit der Geburtsstadt und den Wohnorten. Danach folgen in alphabetischer Reihung die Städte, die mit Robert und Clara Schumann aufgrund bestimmter Ereignisse und Aufenthalte, bedeutender Sammlungen oder besonderer Schumannpflege eng verbunden sind. Mitglieder sind offizielle und private Institutionen und Sammlungen, gemeinnützige Vereine, Festivals, Forschungseinrichtungen, Bibliotheken, Archive, Museen und Gedenkstätten in den nachfolgend genannten Städten und Orten: Zwickau, Leipzig, Heidelberg, Wien, Dresden, Maxen, Kreischa, Düsseldorf, Bonn, Baden-Baden, Berlin, Frankfurt und Jena.

<https://www.schumannportal.de/schumannstaedte.html>

Vgl. auch: <http://schumannportal.de/mitwirkende.html>

Nowadays thirteen places with approximately thirty institutions, associations and societies are represented in the Schumann network. At the Schumannportal – www.schumann-portal.de – the individual institutions are presented first in chronological order, starting from the place of birth and the subsequent places of residence. After that – in alphabetical order – the places, which are related to Schumann due to certain events and stays, meaningful collections or special maintenance of Schumann's work. Members are official and private institutions and collections, Associations, Festivals, Research centres, Libraries, Archives, Museums or Memorial-places in Zwickau, Leipzig, Heidelberg, Wien, Dresden, Maxen, Kreischa, Düsseldorf, Bonn, Baden-Baden, Berlin, Frankfurt and Jena.

<https://www.schumannportal.de/Schumann-Cities.html>

See also: <http://www.schumannportal.de/mitwirkende-1401.html>

Partner / Partners

Als Partner des Schumann-Netzwerks wurden bisher gewonnen:

Following partners were enlisted for the Schumann Network

www.schumannportal.de/partner.html

www.schumannportal.de/partners.html

Deutsches Musikinformationszentrum (MIZ)

E-Mail: info@miz.org, www.miz.org

Goethe-Institut e. V.

E-Mail: info@goethe.de, www.goethe.de

Crescendo – Das KlassikMagazin

E-Mail: crescendo@portmedia.de, www.crescendo.de

das Orchester

E-Mail: musikforum@musikrat.de, <http://www.dasorchester.de>

DIE TONKUNST

E-Mail: redaktion@die-tonkunst.de, <http://www.die-tonkunst.de>

EuroArts Music International GmbH

E-Mail: info@euroarts.com, www.euroarts.com

FONO FORUM

E-Mail: service@nitschke-verlag.de, <http://www.fonoforum.de>

FORUM MUSIKBIBLIOTHEK

E-Mail: FORUM.MUSIKBIBLIOTHEK@web.de

oder fm@aibm.info, www.aibm.info

G. Henle Verlag

E-Mail: info@henle.de, <http://www.henle.com>

Info-Netz-Musik

E-Mail: info-netz-musik@email.de, <http://info-netz-musik.bplaced.net/>

Kreusch-sheet-music.net

<http://www.kreusch-sheet-music.net>

MGG – Die Musik in Geschichte und Gegenwart

<http://www.mgg-online.com>

PianoNews

<http://www.pianonews.de>

Staccato Verlag

<http://www.staccato-verlag.de>

Stroemfeld Verlag Buchversand GmbH

<http://www.stroemfeld.com/>

Verlag Dohr

E-Mail: info@dohr.de, <http://www.dohr.de>

